Université Sidi Mohammed Ben Abdellah
Centre d'études doctorales : Esthétique et sciences
De L'homme
Formation doctorale : Langages et formes symboliques

Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique (La.Re.L.A**)**

Esthétique(s) de Roland Barthes dans ses écrits sur les arts plastiques

Thèse en vue de l'obtention du doctorat

Préparée par **: EL KHOMSSI Ghofrane**

CNE :1028954683

Sous la direction de **: M. KAMAL Abderrahim**

Avec le soutien du Centre national pour la recherche scientifique et technique (CNRST)

Remerciements

Ce travail est l'issue d'un combat contre moi-même, ma procrastination, mon ennui, mon obsession des détails, mon envie de tout contrôler et ma frustration de ne pas y arriver. Et on ne gagne pas un tel combat en étant seule.

Mes remerciements vont donc à toutes les personnes sans qui cela n'aurait pas été possible :

À M. Abderrahim Kamal, pour la patience et la rigueur avec lesquelles il a dirigé cette thèse et pour son amour du savoir qu'il partage et transmet. Merci d'avoir permis à mon travail d'être aussi le lieu d'une résistance et d'un plaisir.

À mes parents, pour leur soutien, leur tendresse et leurs encouragements.

À Lalla Souad, pour sa complicité et son aide précieuse.

À Salma, pour avoir été là chaque fois que j'en ai eu besoin, pour son amitié indéfectible et son dévouement

À Omaïma, aussi pour son amitié, sa présence et sa patience de me lire.

À Ahmed Amine, pour avoir été là quand j'en ai eu besoin, et parce que c'est lui.

À ma brise d'été, à Ahmed Amine

À mon peintre préféré, à Ghassane

À Wiam, Omar et Amal

Introduction générale

Le présent travail est né d'un intérêt grandissant pour les différentes rencontres entre le texte et l'image. La rencontre, fait « d'aller vers quelqu'un qui vient », inscrit l'un et l'autre, dans une dynamique et un mouvement qui excluent d'emblée les rapports de forces et les hiérarchisations génériques. Il n'a pas été question, en effet, d'inspiration, de changements, de modifications ou d'altération unilatéraux ; loin du soliloque, la littérature a entretenu, d'abord avec la peinture, le dessin et la sculpture, puis avec la photographie et le cinéma, un réel échange. Texte et image passèrent des illustrations et des enluminures à la mise en image d'épisodes bibliques, mythologiques, épiques ou romanesques, puis, l'art, s'affranchissant de l'hégémonie de l'écrit et acquérant ses *lettres* de noblesse, ils arrivèrent à participer –se séparant, se retrouvant- ensemble aux grandes questions esthétiques, philosophiques, éthiques et politiques soulevées à travers l'Histoire. Des différents moments et modalités d'expressions que connu le dialogue entre texte et image et sur lesquels notre propos, aujourd'hui, n'est pas de revenir, seule la critique d'art nous intéresse, et plus particulièrement celle d'écrivains.

Si la critique, de manière générale, constitue un médiateur incontournable entre l'œuvre et le public, elle n'excède que rarement le métadiscours en ce que le terme a de plus péjoratif, dans la mesure où elle se réduit à *un discours sur*, un discours qui vient se greffer sur un objet lui étant extérieur, qui tente tant bien que mal de le faire connaître, de l'expliquer ou de l'interpréter mais qui n'en égale ni l'importance, ni la beauté, encore moins l'originalité. Sur un tout autre ton vient s'inscrire la critique d'écrivain. Ici, le regard est plus intéressé car les problématiques soulevées, les préoccupations et les enjeux sont communs. Tout en restant intimement lié à l'œuvre, le geste critique dépasse le simple commentaire pour prétendre et atteindre à l'écriture-même ; c'est ce qui explique, peut-être, qu'aujourd'hui *Les Salons de Diderot,* à titre d'exemple, aient survécu

à nombres de toiles qu'ils écrivent/décrivent et qui, elles, sont complètement méconnues, du moins du grand public.

Or, si nombreux ont été, ceux d'entre les hommes de Lettres, à s'être intéressés à l'image, un seul nom se détache, pour nous, avec netteté, d'entre tous les écrivains, philosophes et penseurs qui tentèrent de dire et d'écrire l'image : il s'agit de Roland Barthes. La richesse et la constante mouvance de sa pensée, la complexité que son œuvre présente, font qu'aujourd'hui, plus de trente ans après sa mort, Barthes reste d'actualité. Figure incontournable de la scène littéraire du XXème siècle, son nom a été longtemps associé à la critique littéraire, au structuralisme à la sémiologie, et presque uniquement à cela. Il fût pourtant, bien plus qu'un simple théoricien du texte.

La publication à partir de 2002 de nombreux textes inédits, ou qui avaient été publiés dans le cadre de revues spécialisées sans connaître de réédition, ainsi que celles des *Œuvres Complètes,* contribua largement à dévoiler, pour ceux qui ne le soupçonnaient pas, un Barthes écrivain et amateur d'art et donna un nouvel élan aux travaux qui lui sont consacrés. Après sa mort, l'attention des critiques se détourna légèrement de ses textes les plus célèbres comme *Critique et Vérité, Mythologies, Le Degré zéro de l'écriture* ou encore *le Plaisir du texte* et regarda davantage du côté de textes comme *Fragments d'un Discours Amoureux* ou encore *La Chambre Claire*[1]qui outre leur valeur académique et littéraire indéniable, répondaient à une certaine soif du *biographèmes*, pour ne pas dire du biographique, soif que la mort ne fait qu'attiser, mais ses textes consacrés aux arts[2] ont longtemps été éclipsés par le succès éditorial, académique et médiatique de ses écrits plus orientés vers la littérature, la linguistique et la sémiologie[3].

---

[1] Avant d'être un essai sur la photographie*, La Chambre Claire* est une réflexion sur l'être qu'enclenche la mort de la mère de Barthes. Paru à titre posthume peu après la mort de Barthes, l'ouvrage connu de ces attentions particulières qu'on accorde aux derniers mots de ceux qui ne sont plus.

[2] Cela vaut aussi bien pour les arts plastiques que pour le cinéma ou la musique.

[3] Des textes comme *Sur Racine* ou encore « La mort de l'Auteur », ont provoqué de vives polémiques. Si aujourd'hui les théories de la réception, les différents travaux sur la lecture, les différentes approches textuelles (structuralisme, formalisme…) ont eu le temps de s'imposer, de

Il fallut donc quelque temps avant que l'on ne commence réellement à s'intéresser à la réflexion de Barthes autour des arts plastiques. Pourtant, l'intérêt qui leur est porté se manifeste tôt dans l'œuvre barthésienne[4]. Ce n'est qu'à partir des années 2000, soit vingt ans après sa mort et près de soixante ans depuis son premier texte consacré à des peintures que l'on peut réellement parler d'un intérêt des chercheurs et des écrivains pour le regard que porte Barthes sur les arts plastiques, avec la publication notamment de *Roland Barthes et la Théorie Esthétique (2002)* par Norbert-Bertrand Barbe et de *Roland Barthes, Dernier Paysage(2005)* par Jean-Pierre Richard. Le centenaire de Barthes, coïncidant avec le 12 novembre 2015, donna également du renouveau au champ des études barthésiennes et des formes jusque-là négligées, dont la peinture mais aussi le cinéma et la musique, trouvèrent cette fois-ci, leur place[5]. Quelques ouvrages ont également paru, abondant dans le même sens, dont *Roland Barthes contemporain*, de Magali Nachtergael paru chez Max Milo et *Roland Barthes ou l'image advenue* de Guillaume Cassegrain paru chez Hazan.

Notre thèse portant sur *L'esthétique barthésienne du visible* s'inscrit dans la continuité des perspectives ouvertes par le centenaire, et bien avant, par les récentes publications de textes de Barthes jusqu'alors, sinon méconnus, du moins inaccessibles ; mais elle doit également beaucoup au cours et aux travaux de Abderrahim Kamal. Nous ne mentionnerons à ce titre que deux publications, un essai, *La photographie selon Roland Barthes[6](1998)*, et un article

---

s'installer et même d'être remis en question, il n'en a pas toujours été ainsi. Un réel conflit opposa les écrivains et les critiques d'avant-garde aux différents représentants de la critique universitaire, en témoigne d'ailleurs la confrontation entre Barthes et Picard… (Voir pour plus de détails : Vincent Joly, *Réception de l'œuvre de Barthes*, mai 2009 https://barthes.wordpress.com/2009/05/02/reception-de-loeuvre-de-barthes/)

[4] 1943 premier texte sur le cinéma « Les Anges du Péché », 1946 premier texte sur la peinture « Prospectus pour une exposition de Dominique Marty », 1953 premier texte sur la photographie « « Visages et Figures ».

[5] Nous pensons notamment au colloque Roland Barthes, en sortant du cinéma, tenu à l'École normale supérieure du 14 au 16 octobre 2015, à Paris et dirigé par Marie Gil, Antoine de Baecque et Éric Marty ainsi que Barthes et la musique dirigé par Claude Coste, Sylvie Douche & Éric Marty, tenu à la Fondation Singer-Polignac à Paris le 3 et 5 juin 2015.

[6] Abderrahim Kamal, *La photographie selon Roland Barthes*, Publications de la Faculté des Lettres de Meknès, Série « Études et Recherches », 1998, 100 pages.

« Textualité/corporéité picturale. La peinture selon Roland Barthes » (2006) [7]. L'influence du premier a été décisive sur nos choix méthodologiques, le second a été pour nous l'occasion de découvrir Barthes en compagnie de la peinture, et c'est encore là limiter notre dette.

Cette passion que nous évoquions donc plus haut pour les différentes rencontres entre texte et image s'est heurtée, en découvrant de nouveaux pans et aspects du corpus barthésien, à une réflexion des plus singulières sur la peinture et le *visible* de façon plus étendue. Mais la passion et le constat de la singularité ne suffisent pas à faire une thèse. Il a fallu tout d'abord décider du corps désiré[8] : de notre *corpus*. Au sein de la production abondante de Barthes, une première élection avait déjà été faite : des textes choisis avaient été publiés sous forme d'un recueil critique, *L'Obvie et l'Obtus,* réunissant les textes sur la peinture, la photographie et la musique. Il nous est vite paru néanmoins que les textes choisis ne suffisaient pas : non seulement la perspective éditoriale dans laquelle la sélection est faite ne coïncide pas avec notre projet, dans la mesure où nous espérons pouvoir restituer un certain tableau de la manière la plus précise et la plus complète possible, mais au moment où des textes touchant directement aux arts plastiques nous semblaient être secondaires, d'autre apparemment plus éloignés devenaient primordiaux. Nous avons donc préféré recourir aux *Œuvres Complètes* pour retrouver l'ensemble des textes ayant trait à l'art plastique. Nous avons également retenu *L'Empire des Signes* ainsi que « Variation sur l'Écriture »[9] comme éléments du corpus, en raison des brillantes réflexions qu'ils contiennent autour du geste scripturaire et son rapport à la peinture.

---

[7] Abderrahim Kamal, « Textualité/corporéité picturale. La peinture selon Roland Barthes », revue *Makanasat* n°16, Année 2006, pp.103-114. Disponible en ligne : https://abhaths.blogspot.com/2013/07/textualitecorporeite-picturale-la.html

[8] Nous empruntons l'expression à Barthes lui-même : « le corpus figure ce qu'on aime, il figure le désir », Notes pour le séminaire à l'EPHE de 1972-1973, « Les problèmes de la thèse et de la recherche », Fonds Barthes, BnF, Fiche 6. Cité par Charles Coustille dans « Que serait une thèse barthésienne ? », *Revue Roland Barthes*, nº 1, juin 2014 [en ligne]. URL : http://www.roland-barthes.org/article_coustille.html Consulté le 15 Octobre 2017.

[9] Il s'agit d'un texte-essai annexé au *Plaisir du Texte.*

Comment Barthes conçoit-il son approche de de la peinture[10] ? Quelle place pour la sémiologie, le structuralisme et les théories de la réception dont il est l'une des figures phares dans son abord de la peinture et des différentes formes plastiques ? Est-il possible de restituer un appareil conceptuel, faute d'une méthode, qui permettrait d'aborder le visible et servirait d'une clé de lecture ou serait-ce au contraire tenter de canoniser une pensée essentiellement fougueuse, fuyante, mouvante ? Quelle est la part du visible dans l'écriture barthésienne-même ? Autrement dit, où finit l'image et où commence le texte chez Barthes ? Peut-on, enfin, retrouver, à partir des textes de Barthes, les éléments d'une esthétique, à prendre cette dernière comme philosophie des perceptions et du beau et comme science du sensible ? Telles ont-été les questions qui présidèrent au présent travail. Ce dernier, motivé par ces questions et porté par elles, est une tentative de restituer, à travers les questionnements inhérents à chacun des textes et les entrelacs qu'ils tissent, ce qui est à la fois *« une réflexion sur »* et *« une écriture de »* l'Art et du pictural. Nous essaierons de montrer que la pensée barthésienne du visible a été aussi le lieu de *l'écriture* et du *romanesque*.

S'il n'a pas été aisé de se choisir/construire un corpus, il a été encore plus délicat d'opter pour ce que les manuels orthodoxes de l'Université appellent « une méthode ». La richesse et la disparité des textes que nous avons choisis ainsi que celle des supports et des œuvres auxquelles Barthes lui-même s'est intéressé, a en effet conditionné l'élaboration d'un appareil méthodologique et en a rendu l'entreprise ardue. Il fallait en premier lieu se situer vis-à-vis du corpus : devait-on envisager notre travail comme relevant du domaine de la critique et aborder Barthes en écrivain et en penseur ou nous mettre du côté de la méta-critique et voir en Barthes un théoricien et un critique ; tout cela impliquant

[10] Barthes emploie indifféremment les mots « peinture » et « peintre » pour rendre compte de pratiques diverses, pour lesquels on emploierait davantage aujourd'hui les mots « arts plastiques » et « plasticiens ». Nous tenons à signaler tôt dans notre thèse l'imprécision taxinomique régnant à ce sujet dans l'ensemble du corpus qui affecte inévitablement notre propos. Barthes peut aussi bien évoquer les « dessins d'Arcimboldo » que les « toiles de Réquichot » sans se soucier outre mesure de ce que les premiers soit des toiles, les seconds des collages ou des reliques.

l'adhésion à l'idée d'une séparation des deux figures, des deux aspects. Nous avons rapidement compris que si l'œuvre barthésienne connaît une telle survivance c'est quelque part en raison de cette hésitation la caractérisant. Autant l'appareil conceptuel que Barthes propose ne peut être négligé, autant sa pensée refuse de se plier à la rigidité des méthodes et des structures. Et si quelque fois la théorie passe, l'écriture, elle, reste toujours.

Pourquoi, dès lors, vouloir imposer une approche préconçue, qu'elle soit thématique, structuraliste, stylistique, sémiologique, sociologique ou autres, à un corpus qui refuse les schématisations et ne s'y prête pas par ailleurs ? Nous avons donc décidé de maintenir cet aspect complexe, quasi-paradoxal de l'écriture barthésienne et d'entreprendre notre travail en conséquence . Et s'il est d'usage de séparer l'écrivain-Barthes du critique-Barthes (séparation sur laquelle nous reviendrons), nous avons pris parti de cette distinction en confrontant le texte et l'écriture barthésiens aux concepts même que ce dernier a forgés, ainsi qu'à ses propres démarches critiques ; travail que nous mènerons comme une herméneutique intra-textuelle. Nous mènerons donc notre travail comme une herméneutique intra-textuelle, reste encore à préciser que la dimension intra-textuelle que nous conférons à notre démarche ne fait pas d'elle une « approche textuelle[11] », dans la mesure où nous n'évacuons pas des textes de notre corpus leur dimension intertextuelle. En un mot : lire Barthes à travers Barthes ne nous empêchera pas et même impliquera de le lire à travers ses lectures.

Notre réponse quant à l'avènement du roman barthésien de la peinture comprendra trois moments, constituant les différentes parties de la présente thèse. Nous aborderons dans un premier temps l'écriture barthésienne du visible comme une quête, une *Recherche*, aussi la première étape de ce travail consistera en un retour aux fondements de la pensée de Barthes et de son écriture du pictural et du visible ; nous tenterons d'y démontrer l'échec des propositions théoriques et conceptuelles forgées au contact de l'« écrit » face au « pictural »,

[11] Nous regroupons sous l'étiquette « approche textuelle » les approches formaliste et structuraliste.

préparant ainsi le devenir *romanesque* de la *critique-barthésienne.* Nous consacrerons la deuxième partie de notre thèse à l'abord des pratiques scripturaires de Barthes et des modalités de son dire ; la restitution du lexique, du phrasé et de la *langue* utilisés par Barthes pour dire et écrire le visible constitueront donc le deuxième moment de notre réflexion. La dernière partie de cette thèse *racontera*, enfin, le roman barthésien de la peinture, nous essayerons d'y restituer des fragments romanesques épars qui se sont tissés en marge du travail « critique », en filigrane, se sont mêlés aux réflexions théoriques et aux considérations esthétiques, si bien qu'ils finirent par transformer ces dernières en *pré-textes*.

Première partie : fondements et postures

Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dîtes pas de rester le même : c'est une morale d'état-civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire ». Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir.*

.

Introduction de la première partie :

Nous revenons dans la présente partie sur l'aventure d'une pensée complexe et mouvante ; nous revenons sur une traversée, celle de différents discours et mouvement théoriques et idéologiques par la présence singulière de Barthes qui s'en est imprégné, mais qui a souvent aussi contribué à les forger. Si nous effectuons un tel pas, c'est qu'il ne nous semble pas possible de comprendre l'évolution que va connaître l'approche barthésienne de la peinture sans en avoir au préalable restitué l'*histoire,* sans avoir aussi remis en contexte les écrits relatifs à la peinture au sein de l'œuvre dans son ensemble. Loin, en effet d'être isolés la peinture comme sujet/objet, et l'art plastique de manière plus étendue, s'inscrivent dans une trame plus large, incluant d'autres objets et d'autres formes qui, une fois mis en réseau, permettent de tisser le rapport de Barthes au Monde, à l'art, et à la littérature. Nous espérons donc que par un retour aux fondements de la pensée et de la praxis de Barthes nous serons plus à même d'apprécier l'écriture barthésienne de la peinture et de la comprendre.

Si nous n'adhérons pas à l'idée d'une répartition de l'œuvre en phases en raison de la permanence des questionnements et des objets, Nous choisissons tout de même d'articuler la première partie de cette thèse en trois volets, reprenant a priori la césure entre un Barthes engagé, un Barthes critique et un Barthes écrivain. Ainsi, le premier chapitre, porte sur les textes produits avant la fin des années 50, correspondant à un moment de l'Histoire des idées et des arts où la question marxiste puis structuraliste sont encore fortement présentes, nous essayerons d'y aborder la responsabilité de la forme comme notion et comme préoccupation tenace dans les premières années de la réflexion et la production barthésiennes. S'il est vrai qu'à ce moment-là du parcours de Barthes, l'écriture de/autour de la peinture n'a pas encore commencé, les traits principaux de sa pensée, ses préoccupations théoriques et esthétiques, sa posture, sa manière d'être au texte et dans le texte, eux, se construisent déjà. Le second chapitre recouvre un corpus s'étendant de la fin des années 50 à celle des années 60 ; période où, à défaut d'une présence quantitative d'écrits portant sur la peinture,

nous rencontrons une présence significative et signifiante, nourrissant une véritable réflexion critique. Nous essaierons dans ce deuxième chapitre de voir comment est-ce que la peinture a pu constituer un contre-modèle littéraire donnant à Barthes non seulement la possibilité de réinterroger la validité de certaines approches et propositions en vogue, mais lui a ouvert également le champ devant un nouveau rapport à la chose plastique d'abord, puis littéraire et enfin à l'écriture elle-même. Le dernier chapitre, enfin, consacre la transformation scripturaire et le déplacement épistémologique comme moteur du *penser* et de *l'écrire* en se tournant principalement vers la notion d' « A-*topie* » chez Barthes. Nous essaierons de voir comment est-ce qu'éprouvant les limites de la « théorie » face à la peinture, Barthes en vient à chercher un nouvel espace (topos), un nouveau rapport à la peinture où il deviendrait possible de la *dire*, de *l'écrire*, de la *faire enfin*.

Chapitre premier : Genèse d'une dissidence : l'engagement de la forme

> « Donc il était une fois un Barthes qui pouvait conjoindre dans une même jubilation élans esthétiques et emportement militants ». Philippe Roger

Que l'écrivain ait ou non à s'exprimer sur les affaires de la cité, est une question vieille comme la rhétorique, comme la littérature. Il est des mots qui cachent, d'autres qui dévoilent, certains qui cautionnent et d'autres qui dénoncent, des paroles responsables et des silences coupables. Du moins, c'est dans cette perspective binaire que la chose a longtemps été considérée et qu'elle l'est encore. Parce qu'il est célèbre, parce qu'il est reconnu, parce que sa plume est aiguisée et que sa voix porte, parce qu'il est, enfin, maître du verbe et que ce dernier est puissant, l'écrivain a toujours été sollicité, guetté, attendu, sommé même de se prononcer. La question se pose avec davantage de *violence* quand l'heure est grave ; or elle l'a été pendant toute la première moitié du XXème siècle et jusqu'au début des années 70.

Comme notion explicitement formulée[12], l'engagement s'impose à partir des années 30 où il apparaît d'abord dans le cadre de la revue *Esprit*[13]. Au

[12] Avant cette date (certes approximative), le mot a principalement un sens juridique ou « physique » dans le cadre de certains métiers ou disciplines, notamment la marine, l'architecture et la médecine. Consulter à ce propos les éditions de dictionnaires antérieures aux années trente.

[13] Nous ouvrons ici une parenthèse pour rappeler certains faits relatifs à la ligne éditoriale d'*Esprit* qui a été le porte-parole d'un point de vue philosophique, mais aussi politique, initié par son fondateur même, Emmanuel Mounier, à savoir le Personnalisme. Ce dernier, face à ce qu'il appelle « le désordre établi », se donne pour objectif principal la recherche d'une voix/voie autre permettant de dépasser la polarisation Capitalisme libéral Vs Marxisme. Le rapport qu'entretien la revue avec le marxisme mériterait qu'on s'y arrête, car non seulement il affecte sa conception de l'engagement mais il permet de comprendre les raisons du refroidissement des élans marxistes de nombreux écrivains, nous pensons notamment à Barthes. De la Libération jusqu'en 1949, la revue entretient de bons rapports avec les intellectuels de gauche et prend part à leurs côtés aux controverses d'après-guerre, guidée par la crainte commune d'une domination américaine. De nombreux rédacteurs, Paul Fraisse entre autre, rejoignent J.-P. Sartre et David Rousset dans la brève aventure du RDR (le parti du Rassemblement démocratique révolutionnaire ne durera pas

lendemain de la Première Guerre mondiale et à la veille d'une Seconde qui s'annonçait de façon certaine, le mot tombe à point pour donner un nom à une urgence dictée par les circonstances, celles de voir les écrivains s'investir, prendre position et intervenir concrètement. Il sera rapidement récupéré par les milieux littéraires et médiatiques de l'époque qui continueront à en user après la Deuxième Guerre. Mais c'est avec Jean-Paul Sartre, et plus précisément la publication de son *Qu'est-ce que la littérature ?* que le débat autour de l'engagement de l'écrivain prendra les propensions et la couleur presque exclusivement politique que nous lui connaissons aujourd'hui.

En effet avec Sartre, l'engagement, défendu par Landsberg dans le cadre d'*Esprit*, qui relevait davantage du cri de conscience et du sens de l'éthique, dépassera le simple concept pour s'ériger en doctrine. Or, de même que les parnassiens ont défendu le « beau contre l'utile » et ont revendiqué leur droit à « l'art pour l'art » face aux romantiques, que les bohémiens ont repris la même devise face aux défenseurs d'un réalisme socialistes, les positions de plus en plus

---

plus d'un an). Cependant, la publication de « L'Affaire Rajk est une affaire Dreyfus internationale », article de François Fejtö dénonçant les procès staliniens, marquera la rupture avec le PCF dont le soutien pour les politiques de l'URSS reste longtemps inébranlable. La rupture coïncide avec la mort de Mounier en 1950 ; la revue passe alors sous la direction de Jean-Marie Domenach pour sept ans, période durant laquelle le combat pour la laïcité ainsi que la décolonisation constitueront des occupations privilégiées. La Guerre d'Algérie accentuera la distance entre la revue et beaucoup de militants de gauche car, tout en affirmant sa position en faveur de l'indépendance de l'Algérie, *Esprit* reste plus proche du Mouvement National Algérien et exprime ses réserves quant au Front de Libération National : aucun de ses collaborateurs (dont Roland Barthes soulignons-le) ne signe le Manifeste des 121. Les années 60 marquent, sinon la fin des rapports mitigés de la revue au marxisme, du moins leur relégation au second plan au profit d'un dialogue attentif avec la pensée structuraliste s'affirmant de plus en plus dans la scène culturelle. Lévi-Strauss et Althusser deviennent des collaborateurs réguliers, mais aussi Barthes présent dès 1951. Par son maintien de la distance avec le marxisme (distance et non écart ou rejet), par la liberté qu'elle s'est préservée aussi bien dans ses adhérences que dans ses oppositions, par son souci de ne pas franchir le seuil entre engagement et propagande (qu'elle ait ou non réussi à s'en préserver est d'une importance secondaire), par le glissement qu'elle opère enfin du marxisme vers le structuralisme, Esprit reste, à bien des égards, représentative de ce que peut être un *parcours barthésien.*
Pour l'historique de la revue voir *Esprit : Une revue dans l'Histoire 1932-2012,* Esprit, Paris, 2012, consultable en ligne : http://www.esprit.presse.fr/historique (consulté le 15/12/2017)
Pour consulter la liste des articles de Barthes publié dans *Esprit :* http://www.esprit.presse.fr/recherche-avancee?advanced=1&author=Barthes+Roland.

radicales défendues par Sartre et encouragées par la critique marxiste et la sphère littéraire et politique de gauche amèneront des réactions allant de la prise de distance à la franche opposition et se paieront d'un retour vers une séparation du littéraire et de l'artistique d'avec le politique. Avec le politique et non avec la portée sociale et même *historique* de la littérature : la précision est importante dans la mesure où ce qui est rejeté c'est en premier lieu la menace de l'idéologie et le sacrifice de l'art sur l'autel du militantisme.

Nous essaierons dans ce qui suit d'interroger le rôle qu'a joué Barthes dans cette inflexion complexe que va connaître la notion d'engagement. Au moment, en effet, où ce dernier commence à penser la « morale de la littérature », des voix ce sont déjà élevées contre *l'engagement* de la littérature par Sartre (dans le sens de mettre en gage), les dangers et les limites de la conception existentialiste sartrienne ne passent pas inaperçues en dépit de l'adulation dont l'intellectuel parisien fait l'objet mais, à l'exception peut-être de Georges Bataille[14], ces voix qui s'élèvent ne sont que l'écho d'un purisme esthétique né du siècle précédent. Ce que Barthes apportera avec *Le Degré zéro de l'écriture* c'est, outre la nouveauté, la *Nuance*. Il pensera *après* Sartre, *autrement,* mais non pas *contre* lui[15].

[14] Voir à ce propos Jean-Michel Besnier, « Georges Bataille et la modernité : « la politique de l'impossible » », dans *Revue du MAUSS* 2005/1 (n° 25), pages 190 à 206, En ligne : https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2005-1-page-190.htm consulté le 04/08/2016.

[15] Tiphaine Samoyault résumera ce rapport particulier dans son introduction au chapitre « Barthes et Sartre » : « À l'engagement actif de Sartre s'oppose l'oscillation aussi régulière chez Barthes que le battement d'une horloge entre engagement et dégagement », *Roland Barthes,* Seuil, Paris, 2015, p. 266.

1- Responsabilité de la forme, dogmatisme des contenus

Il nous faut souligner tout d'abord que la réflexion de Barthes autour de la question de l'engagement est antérieure à la publication de son premier livre[16] ; en 1952 un article paru dans *L'Observateur,* intitulé « Écrivains de Gauche ou littérature de Gauche », lui permet déjà de re-poser le problème de l'engagement. Si Sartre n'est pas nommé, l'allusion aux propositions développées dans *Qu'est-ce que la littérature ?* est aisément percevable, la remise en question aussi :

> « La littérature de gauche, écrit-il, détient donc une puissance antérieure, ou supérieure, ou extérieure, comme on veut, à son contenu ; elle possède, comme tous les mots efficaces, une sorte de pouvoir d'intimidation. Quelle que soit sa réalité, elle est un mythe bienfaisant dans la mesure où elle aide à rassembler, aligne, unifie et donne un nom au combat. Mais ce mot rassurant, il y a tout de même un moment où il faut le définir dans sa profondeur et non plus dans son étendue, où il faut dépasser son pouvoir d'intimidation pour atteindre son pouvoir de définition. C'est donc ici que notre enquête doit commencer, dans ce moment où les écrivains de gauche, définis et rassemblés par les opinions qu'ils professent, les mots d'ordre qu'ils défendent, les manifestes qu'ils signent, les congrès auxquels ils assistent et les revues dans lesquelles ils écrivent, s'effacent pourtant devant leur œuvre, imposent silence à leur personne et laissent apparaître derrière eux la littérature dans sa solitude et son énigme, debout sous le regard véritable de l'Histoire .»[17]

Nous retenons, à ce niveau déjà, trois éléments clés qui seront développés ultérieurement que ce soit dans *Le Degré zéro* ou dans d'autres textes : la littérature de gauche perçue comme un Mythe et nous savons que pour Barthes mythifier[18] c'est penser le culturel comme relevant du naturel ; le pouvoir

---

[16] Une partie non négligeable des idées que Barthes développe au sein du *Degré Zéro de l'Écriture* figure déjà dans « Réflexion sur le style de *l'Étranger » (1944), «* Responsabilité de la grammaire *» (1947),* et *«* Jean Cayrol et ses romans » (1952).

[17] Roland Barthes, « Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? », *Œuvres complètes Tome I*, Seuil, Paris, 2002, p. 164.

[18] Roland Barthes définit les mythes comme n'étant « rien d'autres que cette sollicitation incessante, infatigable, cette exigence insidieuse et inflexible, qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle et pourtant datée qu'on a construit d'eux un jour comme

d'intimidation (de la littérature de gauche) que nous mettons en rapport avec l'idée de fascisme de la langue même si celle-ci n'est exprimée de manière aussi explicite que tardivement[19] et enfin la nécessité d'effacer l'Auteur et de laisser l'œuvre seule faire face à l'Histoire. Nous verrons comment que ces trois éléments résument pour l'essentiel les réserves de Barthes quant à la doctrine sartrienne et préparent également le glissement de la notion d'engagement de la sphère du politique vers celle de l'esthétique.

Nous commencerons d'abord par le problème que pose la figure de l'Auteur. Sartre parle de la nécessité d' « inaugurer la littérature de la praxis »[20], il en appelle alors à une coïncidence entre le dire des écrivains et leur faire et son projet exige en premier lieu de *l'action*. Dans son manifeste « Présentation » des *Temps Modernes*, qui précède la publication de son essai susmentionné, c'est un véritable procès de la littérature qu'il dresse. Aujourd'hui encore, son commentaire sur la réaction des écrivains du XIXème siècle face aux événements de la Commune continue à faire date :

> « L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'occupation nous a appris la nôtre »[21]

Sans plaider ni attaquer de manière directe, Barthes souligne subtilement les failles des assertions sartriennes en se servant du même argument, *le contexte*

---

si ce dût être pour tous les temps », « Le Mythe, aujourd'hui », *Mythologies, Œuvres complètes Tome I*, *Op.cit.,* p. 865.

[19] Cf. « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire ». Roland Barthes, « Leçon 1978 », *Œuvres complètes Tome V,* Seuil*,* Paris, 2002, p.432.

[20] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* ?, Gallimard, Coll. « Folio Essais », Paris, 1964, p. 237.

[21] Sartre cité par Sylvie Triaire, Montpellier III et C.R.I.S.E.S, « « Pas une ligne pour l'empêcher ». La Commune et l'impossible communauté des écrivains », Fabula / Les colloques, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs, URL : http://www.fabula.org/colloques/document2440.php, page consultée le 18 décembre 2017.

historique, mais en déplaçant l'accent sur la *temporalité* de l'œuvre dite engagée. En effet l'engagement (au sens sartrien du terme) accentue la séparation et même la tension entre le temps de l'œuvre et celui de l'action qui ne sont pas les mêmes puisque un texte *survit* à celui qui en est l'auteur. Barthes rappelle en guise d'exemples deux choses, la première est que Balzac, monarchiste et catholique, est considéré par l'URSS comme un auteur progressiste, la seconde est que l'œuvre de Zola longtemps été considérée comme réactionnaire par la presse de gauche de son époque et que ce n'est qu'avec le *J'accuse* et son intervention lors de l'Affaire Dreyfus qu'il a été *réhabilité*.

L'auteur « effacé », l'étiquetage d'une œuvre comme étant de droite ou de gauche dépend désormais de la réception. Ce qui s'avère alors être engagé par les écrivains de gauche, et par extension par toute entité exigeant que la littérature soit « utile » à la société, n'est pas l'œuvre mais l'écrivain. Barthes finit par conclure que l'œuvre n'est plus «qu'une sorte d'opacité préalable, complémentaire à l'engagement éclatant de la personne : l'œuvre prépare l'engagement elle ne le contient pas »[22]. Il va donc tenter de substituer, à l'engagement *de* la littérature, un engagement *dans* la littérature, sonder les mécanismes qui font qu'une œuvre et non un écrivain, un texte et non un auteur, deviennent porteurs d'une éthique qui dépasse le moment historique de la littérature pour rejoindre la grande Histoire. C'est ainsi que la question *« Qu'est-ce que l'écriture ?* » remplacera « *Qu'est-ce que la littérature ?* ».

L'écriture chez Barthes apparaît alors, comme *le troisième terme* permettant de dépasser l'opposition entre la langue et le style : la langue représente ce qui est à la fois de l'ordre de l'Histoire et de l'idéologie, ce qui est commun à tous les écrivains d'une même époque, une sorte de frontière séparant l'espace de la *norme,* celui du commun, de l'autre espace, celui de l'écrivain, de la littérature ; la transgression étant le prix à payer pour un glissement de l'un à l'autre. La langue est pour lui un « objet social par définition, non par élection. Nul ne peut sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue,

[22] Roland Barthes, « Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? », Op.cit., p165.

parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature »[23]. Il est déjà possible de relever, ici, la tension entre littérature et Histoire chez Barthes : du fait qu'elle participe de cette dernière, ou plus précisément de son institution en Nature, la langue reste « en deçà de la littérature ».

Le style au contraire est défini comme étant ce qui appartient à l'individu en propre, fruit à la fois de son corps et de son passé :

> « Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. 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 dimension verticale et solitaire de la pensée. »[24]

L'opposition entre ce qui appartient au groupe et ce qui relève de l'individualité, même de l'intimité, ce qui appartient à l'Histoire et ce qui s'inscrit dans une temporalité personnelle semble être indépassable, or c'est là qu'intervient la notion d'écriture :

> « Toute Forme est aussi Valeur ; c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du temps et de la personne biologique ; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la

[23] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes Tome I*, Op.cit., p.177.
[24] Roland Barthes, Ibid., p.178.

> fois morale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui.»[25]

Tandis que langue et style, parce que régis par des normes, des constances et limités par des canons demeurent de simples « objets », matériaux au service de l'écrivain mais extérieurs à lui et ne lui appartenant pas exclusivement, l'écriture, elle, apparaît comme le réel lieu où s'exprime sa volonté, se manifeste son engagement et où, enfin, s'expriment à la fois sa pensée et son être. Au-delà donc de la langue et du style, l'écriture pour Barthes constitue la singularité d'une œuvre et l'identité d'un écrivain. Elle est le fruit d'un certain rapport au langage, à la langue et aux pouvoirs. Vue ainsi, l'écriture ne peut être appréciée en dehors des conjectures historiques qui l'ont vue naître.

L'influence du matérialisme historique, ou pour être plus précis de la méthode dialectique que Marx et Engels développent à partir des réflexions hégéliennes, est tangible, d'abord dans l'approche de l'écriture comme moyen de dépassement de la tension style/langue, puis dans l'explication de l'évolution de l'histoire de l'écriture comme procédant d'un *déchirement* de plus en plus criard entre la littérature et la société débouchant sur une impasse commune. Cependant, des détails glissant tout au long du texte dressent le portrait d'un rapport de Barthes au marxisme, et partant à la question de l'engagement, mitigé, hésitant, résistant même. Il écrit par exemple :

> « …l'écriture, libre à ses débuts, est finalement le lien qui enchaîne l'écrivain à une Histoire elle-même enchaînée : la société le marque des signes bien clairs de l'art afin de l'entraîner plus sûrement dans sa propre aliénation. »[26]

Ailleurs, il regrette que l'écriture attache « non sans un tragique supplémentaire, l'écrivain à sa société »[27] et va même jusqu'à affirmer que « c'est là où l'Histoire est refusée qu'elle agit le plus clairement »[28]. Barthes affiche en somme une peur de l'Histoire guère compatible avec la doctrine

---

[25] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture,* Op.cit., p.179.

[26] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture,* Op.cit., p.195.

[27] Roland Barthes, Ibid. p. 173.

[28] Roland Barthes, Ibid. p. 171.

sartrienne ou marxiste, et met l'engagement là où Sartre voit des silences coupables, ou tout au plus des préoccupations esthétiques de second ordre. En effet, ce qui était jusque-là pensé en termes de message dont le devoir de l'écrivain serait la communication, va être pensé en termes formels : « la responsabilité de la Forme » remplacera celle de l'Auteur. *Le Degré zéro de l'écriture* couve quelque part le désir de pouvoir *expliquer pourquoi un texte serait de gauche autrement qu'en étant voulu tel par son auteur*, mais il permet surtout d'appréhender autrement la résistance face à l'idéologie bourgeoise.

Pour Barthes, combattre la Doxa c'est d'abord déconstruire et démythifier ce qui lui permet d'appréhender le monde et de le représenter, à savoir son/ses langage(s). Or qu'est-ce que la Doxa, ou l'idéologie si ce n'est l'idée en ce qu'elle intimide et domine ? Comme Sartre, Barthes s'érige contre ce qu'il appelle la conception bourgeoise de la réalité, avec cette différence qu'il dénonce aussi le « dogmatisme moscovite »[29] et se tient à l'écart de ses avatars. Une telle attitude lui a valu bien des reproches et des *dénonciations ;* d'autant plus que l'ambiguïté de ses positions textuelles n'est pas atténuée par un engagement factuel[30] : dans la vie comme dans l'œuvre, il se montre allergique au jargon militant et à l'engagement enfiévré. Là où d'autres parlent de « conflits » ou de

[29] Sartre ne quittera le PCF qu'en 1956 suite à la répression violente de l'Insurrection de Budapest. Barthes lui n'y adhérera jamais.

[30] L'idée d'une absence d'engagement de « la personne-Barthes » est une idée qui revient souvent dans les biographies et texte critiques le concernant. Le propos gagnerait à être nuancé. Considérons l'exemple du manifeste en faveur d'une indépendance de l'Algérie, célèbre sous le nom de « *Manifeste des 121 »* : On mentionne souvent que la signature de Barthe n'y a pas été apposée, mais on oublie apparemment de dire qu'un *autre* manifeste celui « Pour une paix négocié en Algérie » nettement plus imposant avait été rédigé est signé en parallèle, et sur celui-là Barthes faisait acte de présence auprès de Georges Canguilhem, Vladimir Jankélévitch, Edgar Morin ou encore Paul Ricœur. Barthes ne refusait pas l'engagement, il refusait de s'engager auprès de certaines idées, certaines figures, certaines postures et la nuance est capitale, ici. Voir également : Rémy Rieffel, « L'empreinte de la guerre d'Algérie sur quelques figures intellectuelles « de gauche » », dans Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Éditions Complexes, Bruxelles, 1991, p. 206. Consulter également Jean-François Sirinelli « Guerre d'Algérie, guerre des pétitions », dans le même ouvrage, pp. 365-305.

« lutte » des classes, lui évoque un « déchirement » dont le devoir de l'écriture, telle qu'il la conçoit, serait le dépassement[31].

La « littérature engagée » contient, au départ déjà, une intention, et parce qu'elle se déclare au service d'une idée, d'un concept, d'un parti ou d'une cause elle ne peut échapper à l'aliénation de l'Histoire et ne peut être le lieu d'une quelconque liberté, encore moins celui d'une conciliation ou réconciliation. Une œuvre engagée, au sens sartrien du terme, est une œuvre pour Barthes où la réponse précède la question ; seulement, ne plus s'interroger c'est substituer au Naturel-bourgeois, un Naturel-marxiste, c'est inverser les pôles sans pour autant échapper à la dialectique. En cherchant à engager la forme, Barthes ne se défile pas d'un quelconque devoir de conscience, il essaye plutôt de démontrer que le discours bourgeois ne peut être miné sinon de l'intérieur et que sa composante la plus dangereuse reste le langage. Ce qu'il reproche en somme à la littérature dite engagée c'est d'afficher la même « consistance », la même « emprise » sur le réel, le même caractère assertif et le même *fascisme*.

Désengagé, alors ? Non, plutôt dégagé[32]. Dans un article intitulé « Le marxisme un scandale ? », Barthes écrit :

> « …le dogmatisme moscovite n'est pas un scandale : il est une tragédie, au milieu de laquelle ils [les marxistes dissidents] essayent pourtant de garder, comme le chœur antique, la conscience du malheur, le goût de l'espoir et la volonté de comprendre. »[33]

Dissident, Barthes l'a été avant même que d'être *marxiste,* car son initiation à la pensée de Marx et sa connaissance de la *gauche* se sont faites sous un jour particulier et par la voie peu orthodoxe du trotskysme[34]. Séduit donc par

---

[31] Cf. « l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire : comme Nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes : comme Liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. ». Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture,* Op.cit., p.224.

[32] Nous empruntons à Samoyault l'idée d'un dégagement qui, sans être un désengagement, permettrait de se ménager un retrait dans l'engagement même.

[33] Roland Barthes, « « Scandale » du marxisme ? », *Œuvres complètes TomeI,* Op.cit., p.125.

[34] Sur l'avènement de Barthes au Trotskysme nous nous référons à la biographie de Tiphaine Samoyault, « Sorties : Loin du Sanatorium », Op.cit., pp.215-216.

la pensée marxiste mais pas par le dogme stalinien, la marginalité du mouvement[35] le situait par défaut en contre-faux de tout discours dominant et lui assurait cette position unique qui lui permettra, un peu plus tard, de vivre en communauté tout en préservant son individualité, de s'attacher tout en restant libre, d'adhérer, enfin, tout en restant critique. Cette divergence politique, le séparant de Sartre beaucoup plus orthodoxe dans son approche de la pensée de Marx mais aussi plus rigoureux et lui permettant d'en apprécier les idées sans en être pour autant le chantre aveugle, le rapprochera aussi d'autres trotskystes ou « marxistes-critiques » et le rendra méfiant à l'égard des organisations, françaises comme moscovites, communistes, aussi bien dans leur versant politique qu'intellectuel.

2- Politique et esthétique : histoire d'un malentendu

Nous avons pris soin de montrer que le rapport de Barthes à la question marxiste de manière générale et communiste plus précisément a pu sembler, à tort ou à raison, hésitant, ambigu, mais il nous faut encore rappeler qu'il eut un moment dans le parcours barthésien où l'écrivain a choisi de se *compromettre*, de quitter de façon *spectaculaire* son retrait si soigneusement assuré. C'est pourquoi nous souhaitons nous arrêter, à la suite de Samoyault et de Philippe Roger sur trois incidents qui ont jalonnés l'année 1955, faisant de celle-ci l'acmé de l'engagement barthésien : d'abord la critique assez sévère de *La Peste* et qui marquera la fin de l'engouement de Barthes pour Camus, ensuite la discorde avec Paulhan et enfin la franche prise de partie en faveur du *Nekrassov* de Sartre. Nous essaierons de montrer qu'en matière d'affinités électives, les penchants esthétiques de Barthes ont été le réel critère d'élection et que sous couvert de conflits politico-idéologiques, ses préoccupations scripturaires ont été

[35]Rappelons qu'en 1903, le *Parti ouvrier social-démocrate de Russie* connaît une scission à l'issue de laquelle va apparaître la faction Menchevique (de *menchinstvo,* littéralement minoritaire) regroupée d'abord autour de la figure de Julius Martov. Nettement plus modérée, plus favorable à une évolution progressive qu'à une révolution, ils souhaitent composer, un temps du moins, avec la bourgeoisie libérale. Trotski se rapproche dès 1904 des mencheviques.

déterminantes dans la construction de sa posture « critique » et partant, de sa pratique d'écrivain.

De 1944, date de publication de son premier article consacré à *L'Étranger* jusqu'à la publication du *Degré Zéro*, l'admiration de Barthes pour Camus est tangible. Sur le plan idéologique déjà, l'en rapproche cela même qui en éloigne Sartre et ses acolytes : l'attitude hostile de Camus vis-à-vis du régime soviétique et sa condamnation catégorique des goulags. Sur le plan littéraire, *L'Étranger* lui apparaît, à ce moment-là, comme l'œuvre la plus représentative de ce « degré zéro » qu'il prône et cherche à la fois : le roman représente la possibilité d'un engagement formel, d'une écriture qui utiliserait la langue –les langages, sans s'y asservir, d'une littérature enfin qui dirait le monde, le réel tout en le dénonçant. Dans le roman camusien, Barthes retrouve un peu de sa pensée, mais aussi un peu de lui-même, de ce silence et de ce retrait qui lui aura été tant reproché. En 1954, apparaît un nouvel article de Barthes à propos de *L'Étranger*, intitulé « *L'Étranger*, Roman Solaire ». Alors que deux ans plutôt la rupture consommée de Sartre et Camus a attiré sur ce dernier les foudres d'une large frange de la critique de gauche et que les attaques fusent, Barthes, lui, continue à le défendre. Ce n'est plus « le Neutre », « le degré zéro » ou encore « le silence » qui y sont perçus mais une certaine *symbolique solaire*. Cette fois-ci, la démarche qu'il adopte est proche de celle via laquelle il approche le texte micheletiste : ce ne sont plus les enjeux formels qui l'arrêtent, mais ceux plus thématiques, humoraux même.

Le revirement que constitue la publication en 1955 de « *La Peste :* annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? »[36] n'en est que plus marquant : ce qui hissait *L'Étranger* au rang de classique constitue le principal reproche adressé à *La Peste*, à savoir son symbolisme. Une fois encore la prise de position barthésienne est *délicate*, non pas qu'il cherche à ménager Camus, mais c'est qu'à l'image du roman dont il propose la critique, *il est déchiré*. Le style dans lequel est rédigé l'article reflète le tiraillement de son auteur : dans de menus

[36] Roland Barthes, « *La Peste :* Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *Œuvres complètes Tome I,* Op.cit., p.540.

détails, en l'occurrence les modalisateurs, la ponctuation, le plus que parfait, se glisse toute la réticence à l'égard de la morale de *La Peste* et à la solution de solitude qu'adopte son auteur. Tandis que l'admiration est à peine exprimée au détour d'une incise, ou enrobée de deux reproches, les connecteurs permettant d'exprimer l'opposition, la restriction, les modalisateurs ainsi que le conditionnel, passé, eux, foisonnent. C'est toute une poétique de la réticence qui se déploie, rendant le reproche du symbolisme secondaire et peu convaincant. Ce qui est donc en jeu c'est davantage une posture.

La réponse de Camus publiée en février 1955, en même temps que l'article, apporte un éclairage singulier et permet de mesurer l'étendue de ce qui les rapproche Barthes et lui mais surtout de ce qui les sépare. Les deux écrivains sont, ainsi, d'accord sur un point au moins : leur considération du régime soviétique comme étant autoritaire et tyrannique ainsi que leur rejet d'une quelconque adhésion à des organismes se proclamant communistes[37]. L'attitude de Camus à l' égard de la peste comme tragédie ressemble à celle dont il fait montre face à la tyrannie du communisme ; il choisit de résoudre dans/par le refus, refus de « la peste », refus du communisme et enfin refus de la Tragédie. Or la tragédie pour Barthes ne se refuse pas par définition. Conscient de la propension au fascisme qui sous-tend les régimes et les organismes communistes, il reste néanmoins convaincu de la nécessité de *composer avec* au lieu de les refuser nettement. Et alors que Camus se résigne à la solitude auquel le condamnent ses choix, Barthes, lui, tente d'y échapper. Nous disons tente car ce sentiment de solitude il l'éprouvera lui aussi et de plus en plus à mesure qu'il s'affirmera d'abord dans l'usage peu orthodoxe qu'il fait du marxisme puis dans celui encore plus hétérodoxe qu'il fera du structuralisme[38].

---

[37] Avec cette différence que Camus ayant adhérer un temps au PCF fait preuve de cette radicalité, agressivité propre à celui qui a été dupé, et subit en retour les assauts réservés aux renégats.

[38] La solitude, puis la crainte qu'elle lui inspire, la souffrance qu'elle cause mais aussi l'apaisement dont elle peut être la source, le vivre ensemble aussi qu'il pointe dans la peste et sur lequel lui et Camus reviennent dans leur échange sont des thématiques qu'on retrouve souvent sous la plume de Barthes, particulièrement dans ses cours au Collège de France (il consacrera tout un séminaire à *Comment Vivre ensemble* de 1967 à 1977*)* et dans ses écrits à caractère plus ou moins personnels (*Roland Barthes par lui-même*, *Fragments d'un discours amoureux*, *Journal de Deuil*…). Aussi serait-

La véritable rupture entre les deux écrivains s'installe sur un autre niveau, celui des stratégies esthétiques et des pratiques d'écritures. Alors qu'il s'était montré hésitant, lacunaire dans son premier article, la réponse à la réponse de Camus, publiée en avril dans la revue *Club* (datée de février) est plus hardie, claire :

> « Il [le droit de l'auteur d'aliéner les faits de l'Histoire] se confond justement à vos yeux avec le rejet du réalisme en art, auquel précisez-vous, vous ne croyez pas. Or, pour moi j'y crois ; ou du moins (…] je crois en un art littéral où les pestes ne sont rien que des pestes, et ou la Résistance, c'est toute la résistance. Je vois pour ma part, dans cet art littéral, le seul recours possible contre une morale formelle, le seul respect possible d'une Histoire (…]. Vous me demandez de dire au nom de quoi je trouve la morale de La Peste insuffisante. Je n'en fais aucun secret, c'est au nom du matérialisme historique : j'estime *une morale de l'explication* plus complète qu'une *morale de l'expression*. Je l'aurais dit plus tôt si je ne craignais toujours d'être bien prétentieux en me réclamant d'une méthode qui exige beaucoup de ses partisans».[39]

Encore plus claire et incisive sera sa réponse à l'article de Jean Guérin[40] paru dans la *NRF* à propos de certaines « Mythologies ». Guérin a l'indélicatesse d'écrire : « … Mais après tout, peut-être, M. Barthes est-il simplement marxiste. Que ne le dit-il pas ? »[41]. Se sentant *sommé* de répondre, Barthes reprendra pour l'essentiel l'idée déjà exprimée dans la réponse à Camus, à savoir que le marxisme (ou le matérialisme historique, les deux termes peuvent être employés, ici, indifféremment) est d'abord « une méthode d'explication et d'action » et non une doctrine ou une religion dont on se revendiquerait. Le ton est cependant nettement plus agressif. Barthes démontre encore une fois qu'il n'est nulle besoin

---

il bon de signaler que dans le dialogue avec Camus, il y a, outre la prise de position politique et esthétique un profond débat avec soi-même, un questionnement du rôle qui est (devrait être) le sien dans la scène intellectuelle française ; un débat dans lequel Camus joue tout au plus le rôle de catalyseur.

[39] Roland Barthes, « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus », *Œuvres complètes Tome I*, Op.cit., pp. 573-574. (Nous soulignons)

[40] Nom de plume de Jean Paulhan.

[41] Cité par Philippe Roger, « Barthes dans les années Marx », dans *Communications*, 63, 1996. Parcours de Barthes. pp. 39-65, consulté en ligne le 26 décembre 2017. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1955

de se dire de gauche ou de droite pour l'être car « il [lui] suffit de lire la *NRF* pour reconnaître son caractère parfaitement réactionnaire ; [il n'a] besoin d'aucune déclaration à ce sujet »[42]. Derrière la prise de position esthético-politique, il y a aussi la revendication du droit à l'ambigüité et toute l'aversion des assignations et des adjectifs. À gauche comme à droite, l'injonction de se prononcer pour les uns ou contre les autres l'exaspère.

Le tollé engendré par la publication du *Nekrassov* lui donnera l'occasion de se démarquer des deux bords à la fois. Dans sa biographie, Samoyault inscrit le rapport à Sartre dans le cadre d'une stratégie intellectuelle et d'une configuration psychologique très singulières selon lesquelles Barthes prendrait ses distances vis-à-vis de l'auteur de la *Nausée* quand il est au summum de sa notoriété, qu'il rencontre un franc succès afin d'échapper à la monstrueuse ombre sartrienne, de pouvoir s'affirmer et se frayer une place dans le champ littéraire et intellectuel mais viendrait à son « secours » et reconnaîtrait sa dette symbolique envers lui lorsqu'il se trouve attaqué, comme c'est le cas lors de la publication du *Nekrassov.* Sans aller jusqu'à écarter la thèse de Samoyault (cela est d'ailleurs impossible car trop d'éléments l'appuient) il est possible de proposer, en marge, une autre un peu plus littéraire et esthétique. Le texte de Sartre reste plus proche d'une dénonciation de l'anticommunisme que d'une dissidence telle que s'en revendiquait Barthes quelques années plutôt[43]. Pourquoi Barthes le défend-il

[42] Roland Barthes, « Suis-je marxiste ? », *Œuvres complètes Tome I*, Op.cit., p.596.

[43] En 1947, paraît la traduction de *I chose freedom*, traduit par Jean de Kerdéland, *J'ai Choisi la Liberté : La Vie Publique et Privée d'un Haut Fonctionnaire Soviétiqu*e, rencontrant dès sa parution un franc succès. Le 13 Novembre 1947, André Ullman, sous le nom de Sim Thomas, publie dans *Les Lettres Françaises* un article accusant Kravtechenko d'être un désinformateur et un agent travaillant au profit de la CIA. Kravtechenko porte plainte contre le journal, s'ensuit un procès de plus de deux mois très médiatisé durant lequel s'engage un véritable bras de fer entre la gauche communiste et la droite française ; polémique où les intellectuels marxistes, trotskystes, mencheviks… bref, la gauche non-communiste est, précisons-le, absente. La pièce de Sartre transpose, pour l'essentiel, l'affaire Kravtchenko. Tout en mettant en scène un escroc déguisé en faux transfuge, ce qui est déjà assez révélateur de la position de Sartre quant au débat, Nekrassov s'attaque à la gauche française à travers Demidoff, personnage digne de Molière, incarnant un réfugié politique qui dirige son propre parti « Bolchevik-Bolchevik » dont il est d'ailleurs le seul membre. Si nous retrouvons nombre de détails relatifs à l'affaire qui avait éclaté quelques années plutôt, silence est fait sur les témoignages frappants des anciens déportés du Goulag qui avaient

alors ? Qu'est ce qui, dans une pièce jugée caricaturale par la gauche et propagandiste par la droite, le pousse à prendre fait et cause pour Sartre, contre tous ? Autant l'explication psychologisante de Samoyault nous paraît s'aventurer, par moment, un peu au-delà du texte, autant l'explication politique nous paraît en être en-deçà. L'éloge de la pièce comme étant un texte résolument politique est certes là, mais des enjeux plus importants transparaissent. Afin d'éclairer notre propos, voici quelques moments sur lesquels nous nous sommes arrêtés et qui résument pour nous l'essentiel du plaidoyer barthésien en faveur de Sartre :

> «… et l'on s'est mis à discuter d'une façon fort byzantine pour savoir si Nekrassov est une farce, une comédie de mœurs, une satire, une revue ou un guignol. Nekrassov n'étant rien de tout cela ou tout cela à la fois, on a décrété pour finir que Nekrassov n'avait pas le droit de cité dans la société policée et hiérarchisée des œuvres respectables, des œuvres qui ont un nom, et que l'on peut sans dégoût fréquenter. »
>
> « Autre mauvaise façon, qui a beaucoup choqué nos salles de rédaction, où s'élabore, on le sait, le goût français le plus exquis : Nekrassov est plein de fautes de goût, c'est une pièce sans portée littéraire. (…) Ainsi voit-on resurgir ce mythe rétrograde des Belles-Lettres, qui empoisonne encore tout le répertoire-de notre Comédie-Française. »
>
> « Personnellement, ce n'est pas de la condamnation que je m'indigne : c'est de ses faux motifs ; j'éprouve un peu de nausée devant la tartuferie dont s'est accompagné un procès perdu d'avance, devant l'appareil mythologique et « culturel » dont on a hypocritement déguisé un refus profondément politique. Je me console en pensant que Nekrassov va libérer chaque soir pendant un temps que je souhaite le plus long possible , des Français comme moi, qui souffrent d'étouffer sous le mal bourgeois. »[44]

Nekrassov devrait donc être défendue parce que sur le plan intellectuel et idéologique elle réussit à s'inscrire dans le politique tout en échappant au moral et que sur le plan de la littérature et de l'écriture elle réussit à passer outre les

joué un rôle décisifs dans le déroulement du procès, notamment le témoignage de Margaret Buberneumann.

[44] Roland Barthes, « « *Nekrassov* » juge de sa critique », *Œuvres complètes Tome I,* Op.cit., p.599 ; pp.599-600 ; p.604.

répartitions et les canons génériques. *Nekrassov* est défendable aussi, parce qu'elle s'inscrit dans la même perspective que le projet barthésien mis en place, au moment de la publication de l'article, depuis quelques années déjà, à savoir *Les Mythologies*. La pièce de Sartre bas en brèche le « mythe des Belles Lettres » et assène un coup à la bien-pensance littéraire de la bourgeoisie et cela suffit pour que Barthes embarque du côté de Sartre.

L'année 1955, perçue généralement par la critique comme une parenthèse au sein de l'œuvre, une sorte d'écart de conduite pendant lequel Barthes aurait abandonné son indécidabilité politique et critique, nous paraît être au contraire l'année où son faire se précise, où les grandes lignes de sa pensée et son œuvre commencent réellement à prendre forme dévoilant un rapport complexe à la chose littéraire, sociale, cinématographique, bref au monde, où le différend politique non seulement ne se sépare pas de celui esthétique mais n'en est souvent que le prétexte.

3- Le théâtre, une passion tumultueuse

Se sentant, donc, abandonné par Camus qui, avec l'*Étranger,* avait ouvert le champ des possibles à d'autres formes d'écriture, et partant d'engagements, que celles proposées (imposées) par l'intelligentsia de gauche, Barthes va essayer de trouver et de construire des réponses ailleurs ; d'une part en soutenant le Nouveau Roman qu'il considère comme étant l'héritier en ligne directe de l'écriture blanche camusienne, d'autre part en se penchant sur le théâtre pour lequel il développe un intérêt grandissant de 1953 à 1960 environ. De cette aventure théâtrale, un seul nom sera retenu et reviendra souvent, aussi bien dans les ouvrages critiques qui lui seront consacrés que dans les interviews et les conférences qu'il donnera lui-même vers la fin de sa carrière : Bertrolt Brecht. S'il est indéniable que la rencontre ait été décisive, il est aussi réducteur de résumer le rapport de Barthes et de la scène à la figure brechtienne. Nous verrons dans ce qui suit comment est-ce que les textes consacrés à Brecht s'inscrivent

dans le cadre d'un projet plus vaste, à savoir la promotion et même la contribution à la naissance d'un nouveau théâtre français, « le Théâtre Populaire »[45].

Soulignons-le d'emblée, ce pour quoi Barthes œuvre, ce qu'il (d)écrit, c'est un théâtre en devenir ou qu'il voudrait tel, un lieu, aussi fragile que nécessaire, où, de la dynamique esthétique et littéraire, découlerait une autre, politique et sociale celle-là ; un lieu n'existant *nulle part* ou presque. Aussi est-il, pendant plus de sept ans, constamment à l'affût de signes, ici de réussite, là d'échec, ici d'une victoire sur les avatars politico-littéraires de la bourgeoisie, là d'une capitulation devant la machine mythologique de la Doxa. Un rien le rassure ou l'inquiète, selon s'il y voit un pas le rapprochant de ce théâtre populaire prêché ou l'en éloignant ; maquillage, costumes, jeu d'acteurs, mise en scène, réaction du public et des critiques à telle ou telle pièce, rien n'échappe à son œil sévèrement vigilant. Il y a quelque chose d'à la fois passionné et violent dans ses premiers écrits sur le théâtre témoignant d'un réel investissement et d'une volonté d'intervenir directement dans « les affaires de la cité » qui constitue un moment rare dans le parcours à la fois de l'homme et de l'œuvre.

L'éditorial du numéro de janvier-février de la revue *Théâtre populaire (1954)* apporte un éclairage singulier sur les motivations d'une telle attitude, ainsi que sur ce qu'il entend par « théâtre populaire » et ce qu'il attend de lui :

> « Il est vrai, écrit-il, le déchirement de notre société, les servitudes de notre économie, la tyrannie des mythes, toute notre aliénation présente nous fait impuissants à concevoir d'avance les formes concrètes d'un théâtre populaire authentique. Mais ces mêmes malheurs, puisqu'ils sont nôtres, nous donnent au moins la connaissance du faux théâtre, et ce que, du fond de notre imperfection sociale, nous pouvons définir avec force et constance, c'est le théâtre dont nous ne voulons pas. Or, le théâtre que nous vomissons, c'est le théâtre de l'Argent (…). Ce théâtre de l'argent a un nom, c'est le théâtre bourgeois. (…) Les complaisances générales dont jouit actuellement le théâtre bourgeois sont telles

[45] Ce nom sera donné également à la revue fondée par Barthes en compagnie de Bernard Dort ainsi que d'autres figures.

> que notre tâche ne peut être d'abord que destructrice. Nous ne pouvons prétendre définir le théâtre populaire que comme un théâtre purifié des structures bourgeoises, désaliéné de l'argent et de ses masques. C'est donc de notre opposition qu'il faut d'abord prendre conscience. Cette opposition vise gros, elle ne s'embarrasse pas de nuances. Mais est-ce notre faute à nous, si l'époque est peu glorieuse, abandonnée à des forces multiples de récession ? Au triomphe des mythes, ne peut répondre qu'un effort de démystification »[46]

Nous retiendrons à ce niveau trois éléments : d'abord, l'insistance sur les *formes* théâtrales, qui laisse déjà percevoir le tournant « structuraliste » (preuve s'il en faut encore une fois, de la fragilité d'une répartition de l'œuvre barthésienne en phase). Dire la forme, c'est poser comme toujours le problème politique du côté de l'esthétique, de l'écriture et bientôt « des systèmes » et non du côté des « contenus » ou encore des « sujets ». Ensuite, l'importance de « l'opposition »[47] comme moteur du projet critique qu'il défend en compagnie de B. Dort, car avant de définir les composantes du théâtre qu'il veut, Barthes va essayer de livrer une guerre sans merci à celui dont il ne veut pas, et c'est en s'attaquant aux différentes composantes des œuvres encensées par le public et la critique bourgeoise que les contours de son projet vont se dessiner. Et enfin, la cohérence entre le projet littéraire du « théâtre populaire » et celui plus sociologique que représentent les *Mythologies*, les deux portés par une volonté de démythification et de démystification l'amenant à interroger tous les objets qu'il rencontre et à traquer les masques du *Naturel* derrière lequel se cache *l'Historique.*

---

[46] Roland Barthes, « Théâtre populaire », *Œuvres Complètes Tome I,* Op.cit., p.460.

[47] Nous ouvrons, ici, une parenthèse, pour souligner certains éléments que nous retrouvons en d'autres lieux et d'autres circonstances au sein de l'œuvre barthésienne et qui, au-delà du contexte nous intéressant (celui d'esquisser la silhouette du théâtre rêvé, désiré par Barthes), permettent de mieux appréhender l'écriture et la démarche barthésiennes. En effet, lorsqu'il invite son lectorat à être conscient de son opposition, la consigne est loin d'être circonstancielle. Il s'agit d'un réflexe quasi-systématique chez lui, consistant à définir ses postures, les notions et les concepts qu'il forge ou manie, en fonction de ce qu'ils ne sont pas/ ne doivent pas être et non en fonction de ce qu'ils sont. Ses postures et ses lectures sont ainsi toujours relatives à l'objet par rapport auquel il se situe ou auquel il se réfère. Une telle attitude contribue à l'élaboration d'un appareillage critique dont la seule constance est le mouvement et montre que le Barthes marxiste, structuraliste ou encore sémiologue n'est pas plus rigoureux, carré… que le Barthes écrivain

Ces trois éléments combinés se traduiront par, d'une part, une sensibilité croissante à la question de *la responsabilité de la forme*, qui, petit à petit, deviendra *responsabilité des structures*, c'est ainsi qu'il écrit à propos de *Théâtre et collectivité*, ouvrage collectif dirigé par André Villiers :

> « Il nous faut, d'une part poser les problèmes de structure de l'espace scénique, lier telle forme de théâtralité à telle mentalité historique, préciser les rapports d'une esthétique et d'une idéologie (…) Or ce qui manque à ce livre, c'est à la fois la science et le système. C'est-à-dire qu'il laisse intacte en nous la plus impérieuse des faims, celle du savoir »[48]

Le projet de Barthes se veut *total* : rien n'y est laissé au hasard et le théâtre y est pensé dans ses composantes les plus ténues, du maquillage aux costumes, passant par le texte, le jeu d'acteur, le décor et la salle, jusqu'aux rangées du public, *tout* engage sa pensée et mobilise son appareil critique car *tout* peut être le lieu d'un engagement, d'une liberté ou encore d'une aliénation. Chaque texte critique qu'il consacre au théâtre est le lieu d'un combat, d'un plaidoyer encensant les uns, enfonçant les autres. En sept ans d'activité critique intense, des modèles et des contre-modèles se dessinent, la césure est nette, l'écriture tranchée ; bien souvent le reproche est proportionnel à l'entrain, les déceptions aux espoirs. Cela explique par exemple la sévérité avec laquelle il juge (le mot n'est pas excessif) les pièces présentées par le TNP[49] dont il attend beaucoup, même trop. Alors qu'il avait salué le jeu de Gérard Philipe en qui il voyait « une sorte de synthèse entre les figures cardinales du jeune français »[50], la juste conjugaison du « populaire » et du « cultivé », il n'hésitera pas à en sévèrement critiquer le jeu dans « Fin de Richard II », article qu'il ouvre en ces termes :

> « Comme tous les vaisseaux célèbres de l'Histoire, porteurs fragiles et obstinés de races et de continents futurs, l'arche du TNP tient en soi seule l'avenir du théâtre populaire (c'est-à-dire débarrassé de ses structures bourgeoises). C'est pourquoi je ne me

[48] Roland Barthes, « Théâtre et collectivité », *Œuvres Complètes Tome I,* Op.cit., p.466.

[49] Abréviation pour Théâtre National Populaire.

[50] Roland Barthes, « Fin de « Richard II » », *Œuvres Complètes Tome I,* Op.cit., p.467.

> sens nullement disposé à prendre à la légère l'échec de Gérard Philipe dans le rôle de Richard II »51

Que lui reproche-t-il au juste ? En un mot, sa complaisance à l'égard du public petit-bourgeois, sa concession à lui en donner, littéralement, pour son argent ; cet Argent qui, aux yeux de Barthes, menace la portée civique du théâtre populaire. Au tragique, Gérard Philipe substitue le psychologique, détruisant ainsi tout effet de *distanciation*[52]. Le public assiste donc passivement à la pièce, là où Barthes espère une attitude participative. Pis encore, le jeu excessivement pointilleux, vraisemblable, enlisé dans le détail de l'acteur entraîne dans son sillage toute la mise en scène de Vilar ; cette dernière faite pour « l'austère et tendre tragédie » s'épuise dans le baroque philipien, déviant donc de sa mission première qui est de faire revivre la dimension morale de la tragédie antique, mais aussi, et même surtout l'ouverture de son espace scénique. Ceci nous amène à aborder un dernier élément capital pour Barthes, peut-être même le plus crucial : le public.

À un moment où l'on en est encore, du moins en France, à penser le texte en termes d'immanence, à essayer de libérer la littérature de l'emprise d'une critique la reléguant au rang de prétexte, Barthes en est déjà à penser la Réception, le Lecteur, comme *actants* du processus littéraire et non comme simples consommateurs. Souvent, c'est son texte « La Mort de l'auteur » (1967) qui est cité comme référence quand il s'agit d'aborder la question. Il est courant que des termes tels que « rupture », « tournant », « revirement »… soient associés à ce dernier ; pourtant la manière avec laquelle le public est envisagé, dans l'ensemble des articles consacrés au théâtre, montre bien que s'il fallait d'abord libérer le texte, s'il y avait des combats plus urgents pour qui voulait gagner la guerre, le principe, lui, a toujours été là. En effet, quand il pense son

---

[51] Roland Barthes, Ibid.

[52] Le terme, ici, n'est pas de Barthes ; l'usage que nous en faisons est, dans l'économie générale de l'œuvre barthésienne, anachronique. Lui, parle plutôt de distance dans son article : il n'a pas encore rencontré Brecht.

théâtre, Barthes n'oublie pas d'en penser le public[53] dans ses dimensions sociologique, économique, et même littéraire, dans la mesure où le public n'est nullement extérieur à la scène : il la forge autant qu'il est forgé par elle, aussi contradictoire que cela puisse paraître. A-t-on encore besoin de le souligner ? Barthes se soucie peu des contradictions de surface. Il n'est pas seulement question d'œuvrer pour un nouveau théâtre mais aussi pour un public nouveau ; le théâtre barthésien exige un public barthésien, « intelligent », digne de lui, et au lieu de l'attendre, il le créé, le fait advenir. Mais alors que ce qui est espéré est un engagement total du théâtre, force est de constater que ce que Barthes rencontre n'est que des engagements partiels, ici dans des formes subversives, là dans des décors minimalistes ou un maquillage sobre, ailleurs dans un public averti ou un acteur critique, mais cette œuvre qu'il tente d'esquisser, celle attendue, peine à prendre forme, pas plus sous sa plume que sur la scène.

Au fil des textes, cette idée de théâtre, silhouette vague d'un désir, finit par prendre forme, corps. Ce qui s'annonçait comme un combat déterminé mais peu structuré, livré au théâtre bourgeois et à ses parangons, finit par devenir un véritable projet politico-littéraire. Barthes, ne prend pas le temps de définir *son*

---

[53] Sociologiquement et historiquement parlant, le public du théâtre populaire barthésien s'oppose au public du théâtre « bourgeois », de par son origine sociale même ; fait d'un mélange de pauvreté, d'intelligence et de conscience historique, nous ne sommes pas avec le théâtre de Barthes loin des idées d'ouvriers, d'étudiants, de peuples. En pensant le prix des places, l'austérité des décors, la simplicité des costumes, Barthes (en marxiste, en marxisant) fait de la pauvreté une qualité à l'honneur de sa paroisse. Cela explique qu'il continue à défendre le TNP, envers et contre tous, car ce dernier « n'est pas un théâtre de l'Argent » et a réussi un pari de taille, celui de mobiliser, de façon conséquente, un nouveau public en réduisant le prix des tickets. Or, il est important pour Barthes que le public s'élargisse, car la portée sociale, la mission civique, la démystification… toute la force qu'il attribue au théâtre et qu'il attend de lui, n'est pertinente, signifiante qu'à *grande* échelle, d'où d'ailleurs le peu de cas qu'il fait des spectacles d'avant-garde. Il écrit dans « Le Grand Robert » : « Certains spectacles d'avant-garde sont injugeables en raison même de la maigreur de son public », beaucoup plus tard, il écrira à propos de l'avant-garde romanesque : « Mais Artaud, ce n'est pas seulement de l' «avant-garde », c'est *aussi* de l'écriture ; Cage a aussi du charme… -Ce sont Là des attributs qui, précisément, ne sont pas reconnus par la théorie, parfois même sont vomis par elle ».
Vr.« Le Grand Robert », *Œuvres Complètes Tome I,* Op.Cit., p.521.
Vr. Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres Complètes *Tome IV*, p.634.

Théâtre Populaire à la manière d'un *Manifeste du surréalisme* ou d'un *Pour un Nouveau Roman*, certes, mais il est toujours possible d'en reconstruire l'image, à la manière d'un puzzle. Le projet barthésien apparaît alors comme la conjugaison d'abord *d'un texte* portant l'Histoire et inscrit en elle, ensuite *d'une sobriété du décor et des costumes* assurant un moindre coût (donc l'élargissement du public et son ouverture sur de nouvelles sphères sociales), enfin *d'une distance-double*, entre l'acteur et le personnage, d'une part, entre ce dernier et le public, d'autre part, garantissant une vigilance critique ; le tout éclairé, guidé, surveillé par le regard exigeant et démythificateur d'une critique engagée, ayant foi en la portée civique du théâtre.

Et c'est là qu'apparaît Bertolt Brecht, ou, cela serait plus juste, *le Bertolt-Brecht-de-Barthes*. La nuance est importante, dans la mesure où l'adhésion au brechtisme est *antérieure* à sa connaissance même. Tel un Messie que l'on aura longtemps attendu, Brecht se dévoile au critique qui assiste pour la première fois à *Mutter Courage*, et c'est immédiatement une re-connaissance[54]. Le fantasme cependant ne survit pas à sa réalisation : sur plus de quatre-vingts textes consacrés au théâtre, dix-sept seulement ont porté sur le dramaturge allemand ; Barthes aura, tout compte fait, mis plus de temps à chercher son théâtre qu'à en jouir. La figure brechtienne ne quittera jamais Barthes jusque dans ses cours au Collège de France mais l'activité critique liée au théâtre, elle, prendra fin en 1960.

Souvent présentée comme la fin d'une idylle, le caprice d'un éternel ennuyé, son caractère « brusque », « intriguant », « paradoxal » exagérément mis en avant par les critiques de Barthes, cette « rupture » nous paraît, à nous, fort justifiée (n'eut-été la méfiance de ce dernier pour le terme, nous aurions même écrit *naturelle*) : ce qui avait été désiré pour son caractère subversif, marginal, dissident a été délaissé quand il a perdu ses attributs. L'article « Tragédie et Hauteur », dernier de la série « petites mythologies », témoigne d'une amertume,

[54] Soulignons au passage que Barthes a été plus fasciné par l'aspect essaystique du travail de Brecht que par son aspect dramaturgique.

celle de voir « le Théâtre populaire » récupéré par ceux-là même qu'il était censé combattre. Barthes n'a pas quitté le théâtre ; le théâtre a changé de camp.

Qu'il s'agisse de sa critique de *La Peste*, de son soutien à Sartre , de sa réponse à Paulhan ou de son admiration pour Brecht, ce que Barthes affirme sans détour, là où il est le plus clair, ce sont ses positions esthétiques et non idéologiques. Il serait donc fondé de considérer que c'est l'art et la littérature qui ont toujours primé à ses yeux, qu'eux seuls ont constitué une force subversive permettant de lutter contre la Doxa en maniant ses langages et qu'il y a eu de la part de Barthes, en tous cas jusqu'au milieu des années soixante tout au plus, un désir de concilier l'idée d'une responsabilité de la forme à celle d'une accointance impossible mais nécessaire entre littérature et matérialisme historique ou encore marxisme. Nous pensons, en effet, qu'il est possible de faire une lecture à rebours de ce rapport, par ailleurs inéluctable, entre les penchants politiques et la démarche critique : ce n'est pas la marginalité relative des positions politiques qui a amené cette conception barthésienne de l'engagement portant davantage sur les formes que sur les contenus mais l'inverse. Nous ne nions pas l'incidence du politique sur l'œuvre mais nous considérons que dans son versant marxisant il n'a été qu'un matériau au service d'une quête esthétique où le sens, le corps et l'écriture ont constitué les enjeux majeurs. C'est pourquoi cette posture à la fois complexe et délicate, construite au contact du marxisme lui survivra : des *années Marx,* Barthes gardera sa capacité à composer avec les systèmes qu'il traverse, les disciplines et les méthodes qu'il côtoie, sans jamais s'y confondre ou se laisser happer par leur emprise. La dissidence marxiste cédera la place à une dissidence structuraliste, sémiologique et enfin scripturaire.

Chapitre deuxième : approches et résistances, la théorie à l'épreuve du Texte

> « Je me considère comme un outsider tout à fait libre par rapport à la méthodologie ». Roland Barthes, Œuvres Complètes *Tome V*.

Comparé à l'intérêt qu'il voue aux textes littéraires (Gide, Michelet, Camus, Racine…), au théâtre, au cinéma[55], mais aussi à des disciplines telles que la linguistique ou la sociologie, celui que Barthes porte à la peinture est tardif[56]. Ses méthodes, ses démarches, son appareil conceptuel ont donc d'abord été forgés, comme nous avons pu le voir, au contact de la littérature et du langage. Par ailleurs, l'auteur du *Degré zéro de l'écriture* n'a pas, contrairement à un Diderot, un Baudelaire ou un Zola[57], une grande pratique des musées, ce qui dans un sens n'a d'ailleurs rien d'étonnant car quel lieu plus «mythologique », plus hiérarchisé, étiqueté, à la frontière du scolastique, qu'un musée ? Ce n'est pas,

[55] Le cinéma occupe une place complexe dans l'œuvre barthésienne. Barthes s'y intéresse très tôt. À nous en tenir à la présentation chronologique de son œuvre faite par Éric Marty dans les *Œuvres Complètes*, après un premier texte publié sur le théâtre et un second sur M (1942), vient en 1943 un article sur *Les Anges du Péché,* film de Robert Bresson. Cependant, nous ne pouvons prétendre que le cinéma ait été traité comme une forme d'expression à part entière. Ou Barthes s'intéresse à des photogrammes isolés du flux d'images (constituant la scène, la séquence, le film), la mobilité comme caractéristique fondamentale du cinéma est alors négligée, ce dernier se trouvant soumis aux mêmes approches, aux mêmes questionnements que la photographie ; ou Barthes prend en considération la mobilité, donne sa critique du film dans son ensemble, le cinéma est alors lu à la manière, sinon d'un roman, du moins d'un discours littéraire et nous retrouvons les mêmes éloges ou les mêmes reproches adressés ailleurs à un roman de Camus, à une représentation de Villar.

[56] D'un point de vue strictement statistique, sur les près de 180 pages que Barthes a réservé à la peinture (nous ne prenons en compte que les textes portants strictement sur la question), seulement 18 pages datent d'avant 1969.

[57]Les *Salons* de Diderot constituent un moment décisif dans l'histoire des rapports entre peinture et littérature dans la mesure où ils fondent une nouvelle tradition et mettent les jalons de ce qui deviendra un genre à part entière : la critique d'art. Baudelaire et

, chacun à sa manière perpétuent la tradition avec leur *Salons* respectifs quoique leurs entreprises présentent des disparités sensibles, la critique très poétique du premier tranchant avec l'aspect presque militant du regard du second. Nous mentionnons ces trois auteurs en raison du rôle qu'ils ont joué, du moins à notre sens, et de la notoriété dont leur critique jouit.

vraisemblablement, à titre de « spécialiste » que Barthes a été amené[58] à écrire ou à réfléchir sur la peinture mais plutôt à titre *d'amateur*[59]. Aussi, face à ce nouvel objet que représente la peinture, s'est posé la question de la validité des outils et des approches via lesquelles Barthes appréhende le *texte pictural* et par conséquent du (méta)-texte qu'il produit à partir de ce dernier. Nous essaierons de montrer qu'il y a dans l'écriture et la pensée barthésienne de la peinture un double mouvement autour duquel nous articulerons le présent chapitre : un premier mouvement autoréflexif où, tout en se référant à l'appareil conceptuel et méthodologique de la sémiologie et du structuralisme, Barthes s'en démarque et en éprouve les possibles et les limites, et un second mouvement où il tente de penser un mode « utopique » du faire et de l'écrire capable de le libérer des limites et des contraintes de ses affinités premières.

[58] À quelques exceptions près, les textes de Barthes sur la peinture lui ont été commandés dans le cadre d'exposition ou de publications de catalogues.

[59] Nous reviendrons sur cette notion d'Amateur. Voir pages 34 et suivantes.

1- Infinitude et mobilité : la peinture objet pluriel

De 1941, date de publication de son premier article, au milieu des années 60, Barthes, rappelons-le, a eu le temps de développer et d'expérimenter au moins deux pans[60] majeurs de sa pensée : un premier, portant sur le discours littéraires, ses formes et ses modalités, c'est celui du *Degré zéro de l'écriture*, du *Michelet,* de *Critique et Vérité…,* un second, s'intéressant de façon plus directe à la chose sociale et à ses manifestations, c'est celui des *Mythologies*. Si ces deux pans ne s'excluent nullement, Barthes va trouver, avec la sémiologie, le moyen de les mettre davantage en accointance, la possibilité d'allier l'étude des *contenus* des différents phénomènes sociaux (le cinéma, le théâtre, le Catch, le Vêtement…) ayant déjà été repérés par son regard démythificateur à celle des *formes* vers laquelle son intérêt pour la linguistique, celle de Saussure, mais aussi de BrØndal, de Hjelmslev et, dans un registre différent de Peirce, le portent. Pour cela, un point d'articulation : le langage.

Barthes, tout structuraliste qu'il soit, ira à l'encontre du projet saussurien. Alors que ce dernier annonçait la nécessité de penser une science plus générale qui aurait pour objet le signe et dont la linguistique ferait partie, Barthes va considérer que tout système de signe ne prend sens, ne s'exprime, ne se réalise que dans le langage et que, par conséquent, ce serait sur le modèle linguistique et

[60] Quand nous évoquons « deux pans de la pensée de Barthes », cela n'est pas à prendre dans une logique diachronique. Nous concevons la pensée barthésienne à la manière d'un sédiment dans le sens paléontologique du terme, mais jamais en tant que chaîne : les mouvements qu'elle opère se superposent se rejoignent mais ne s'inscrivent pas dans une logique successive. S'il est possible de dater l'intérêt, à tire d'exemple, pour le marxisme, le structuralisme, le langage, le mythe social …il est difficile d'en dater le terme et par conséquent impossible de parler d'une rupture, d'où d'ailleurs notre peu d'enthousiasme pour l'idée d'un découpage de l'œuvre en phases. Il y a certes des dominances, un engouement plus ou moins délimité dans le temps pour tel ou tel approche, objet … à la manière d'un *coup de foudre* (nous reviendrons bientôt sur le rapport *amoureux* à l'objet de savoir) mais la présence des échos de ses tous premiers textes dans son dernier cours au Collège de France (nous pensons particulièrement aux figures de Gide et Michelet), celle du corps dans les textes des années dites structuralistes, le retour sur les mythologies dans les textes des années 70, et nombres de détails encore, montrent que les objets ont été les mêmes, seuls l'écriture est *advenue*.

à partir de lui que cette nouvelle discipline, la sémiologie, devrait être pensée. Nous nous intéressons dans le présent sous-chapitre à ce doute épistémique que Barthes a fini par exprimer de manière claire dans un article publié en 1969 intitulé : « La Peinture est-elle un langage ? ». Nous tenterons, en restituant les deux facettes de ce regard posé sur le pictural, d'un côté le Sémiologue, de l'autre l'Amateur, de retracer l'histoire d'un échec, celui des approches textuelles face à l'infinitude de la peinture.

Il y eut un premier moment, que nous situons entre 1957, date de publication du « Mythe aujourd'hui »[61] où il tente de penser les assises d'une mythologie conjointement à celle d'une sémiologie générale, et 1964, celle de la publication *d'Éléments de Sémiologie,* où s'intéressant de manière quasi-avant-gardiste à un champ encore peu investi, mué par un désir de scientificité, de méthode, il s'évertuera à poser les assises de la sémiologie, à en justifier à la fois la nécessité et les méthodes et à en démontrer l'efficacité et la portée. Il sera d'ailleurs accompagné par d'autres *aventuriers*, tels que Friedmann ou le couple Edgar et Violette Morin avec qui il fondera, en 1961, la revue *Communications*. Contrairement à ses intentions exprimées au départ, son projet d'une science générale aura du mal à ne pas basculer vers une sémiologie de l'image, plus précisément de la photographie. Cela trouve une double explication : personnelle, dans son intérêt pour le « mythe » et contextuelle, dans l'orientation

[61] Ne nous intéressant à la sémiologie qu'en tant qu'elle a montré, chez Barthes, ses limites quant à l'analyse de l'objet pictural, et notre propos n'étant pas principalement l'analyse du parcours sémiologique de l'auteur, ou comme cela lui plaît de l'appeler : son « aventure », nous ne pouvons consacrer au « Mythe aujourd'hui » toute l'attention qu'il mérite. Il n'est cependant pas possible de passer sous silence la lucidité critique quant aux limites et excès potentiels de la sémiologie, dont l'auteur fait montre. C'est ainsi qu'il écrit : « La sémiologie est une science des formes, puisqu'elle étudie des significations indépendamment de leur contenu. Je voudrais dire un mot de la nécessité et des limites d'une telle science formelle. La nécessité, c'est celle-là même de tout langage exact. (…) Moins terrorisée par le spectre du « formalisme », la critique historique eût été peut être moins stérile ; elle eût compris que l'étude spécifique des formes ne contredit en rien aux principes nécessaires de la totalité et de l'Histoire. Bien au contraire : plus un système est spécifiquement défini dans ses formes, et plus il est docile à la critique historique. Parodiant un mot connu, je dirai qu'un peu de formalisme éloigne de l'Histoire, mais que beaucoup y ramène. La sémiologie, posée dans ses limites, n'est pas un piège métaphysique : elle est une science parmi d'autres, nécessaire mais non suffisante». Roland Barthes, « Le Mythe comme système sémiologique », *Œuvres complètes Tome I,* Op.cit., p.825.

sociologique, même anthropologique[62] du champ critique dans lequel il opère ; les deux le poussant *naturellement* vers les objets de masses que sont le cinéma, la télévision et la photo[63]. Seulement, ces pas restent hésitants, tiraillé qu'il est entre légitimation et systématisation, entre lisible et visible. D'abord parce que les images sur lesquels il travaille sont toujours doublées de langage[64], la substance hétérogène de l'objet, à la fois iconique et verbale, complexifiant l'élaboration d'un appareil conceptuel permettant d'en saisir la forme, la structure. Ensuite, parce que partant d'un renversement de la posture saussurienne, il se retrouve face à un paradoxe : l'unicité supposée de la forme, l'évidence pour lui qu'« il n'y a de sens que nommé, et [que] le monde des signifiés n'est autre que celui du langage », ne débouche pas, au niveau de la pratique, sur une unicité des outils, encore moins des résultats.

Les textes publiés durant cette période (57-64) sont le lieu d'une mise en scène qui en dit long sur son personnage principal : une pensée capable de se montrer très assertive, à la limite même du péremptoire, mais qui n'hésite pas à se retourner sur/contre elle-même, à déconstruire, l'espace d'un texte, une proposition, pour le reste, très bien argumentée au départ, pour la reprendre un peu plus loin, *falsifiée*, *modifiée*, *déplacée*. Barthes se montre également très démonstratif, il y a d'ailleurs un aspect dialogique dans son écriture qui facilite le jeu argumentatif : les protestations éventuelles, les limites, les paradoxes sont, non seulement relevés, soulignés, mais acceptés comme composantes d'un

[62] Barthes nourrit une grande admiration à cette époque pour les travaux structuralistes de Lévi-Strauss. Voir à ce propos Samoyault, « Structures », Op.cit., pp. 345-399.

[63] Il est à préciser que les photos faisant l'objet d'analyses, dans les années 50-70, sont principalement des photos de presse (publicité, actualité, people…), son intérêt pour la photographie d'art (nous renvoyons notre lecteur, en guise d'exemple au texte consacré à Wilhelm von Gloeden 1978) ainsi que pour la photographie personnelle est plus tardif. Les lectures faites de ces dernières s'inscrivent dans un registre différent. L'approche formaliste s'éclipse au profit d'une critique plus poétique et plus impressive (nous n'y mettons pas de connotation négative).

[64] Voir sur la question du « logo-iconique » ou l'image doublée d'un langage verbale (cinéma, photo de presse, photo publicitaire), Roland Barthes, « La Civilisation de l'image », *Œuvres complètes 2,* Seuil*,* Paris, 2002, p.565.

système qui se veut méthodique, scientifique, et surtout évolutif, mouvant. Ici[65], être conscient que « le film ne peut être défini comme un champ sémiologique pur, [qu'on] ne peut le réduire à une grammaire de signes », ne l'empêche pas d'essayer d'esquisser les cadres de cette « grammaire » aussi insuffisante que nécessaire. Ailleurs, l'étude des « unités traumatiques » [66] au cinéma, la présentation d'une hypothèse de travail, l'élaboration d'un outil d'analyse sur la base des travaux de Saussure et de Propp, la proposition d'un jargon conceptuel, etc. … ne l'empêchent nullement de conclure :

> « Il restera bien entendu, ensuite, à voir ce que le signe devient lorsqu'il est « lu » ; car ce signe visuel rencontre fatalement un signe verbal (intérieur) : il y a un « droit de reprise » du langage sur le signe filmique. (…) Comment le code verbal assimile-t-il le code visuel ? Telle est la question fondamentale à laquelle la recherche dont on vient d'esquisser ici le plan doit pouvoir un jour répondre. »[67]

Barthes, et avec lui la sémiologie française, tâtonne, hésite donc mais ne s'en gêne pas outre mesure : c'est là le prix dont se paye tout *savoir* en cours de construction. À mesure cependant que l'intérêt pour ses travaux (ainsi que pour ceux du cercle de linguistes, critiques, penseurs, sociologues réuni autour de *Communications*[68]) augmente, se fait sentir le besoin de pousser la systématisation théorique plus loin, celui de proposer un modèle, une sorte de *modus operandi* général et applicable à d'autre objets que l'image. C'est ce qu'il va essayer de mettre en place dans les quarante-cinq pages d' « Éléments de

---

[65] Roland Barthes, « Le problème de la signification au cinéma », 1960 (pour la première publication), *Œuvres complètes Tome I*, Op.cit., p. 1039.

[66] Cf. Roland Barthes, « Les « Unités Traumatiques » au Cinéma, Principes de Recherche », 1960 (pour la première publication), *Œuvres complètes Tome I*, Op.cit., p-p. 1047- 1056.

[67] Ibid. p. 1056.

[68] Barthes créera en 1961 la revue *Communications* aux côtés de Georges Friedmann et Edgar Morin, hébergée par les éditions du Seuil, elle sera l'organe de publication du Centre d'Études des Communications de Masses, (projet on ne peut plus en phase avec les ambitions mythologiques de Barthes) faisant partie de l'École Pratique des Hautes Études. Très rapidement, la revue deviendra le point de ralliement de linguistes, critiques, penseurs soutenant le projet sémiologique barthésien et contribuant à sa construction. Barthes quittera la revue en 1979.

Sémiologie »[69]. L'article-ouvrage tranche nettement, du moins de par sa construction, avec les textes qui avaient jusque-là été publiés. La démarche est claire, méthodique, le plan très détaillé, placé en tête de l'article et en annonçant les quatre grandes lignes (1- Langue et Parole, 2-Siginifiant et Signifié, 3-Synatgme et Système, 4- Dénotation et Connotation) ainsi que *l'index rerum* placé à la fin renforcent la scientificité (au moins formelle)[70] du texte. Comment expliquer alors que ce texte soit le dernier d'une longue liste de travaux théorisant pour cette nouvelle discipline, et qu'il marque, quelque part, le début de la fin de l'idylle sémiologique structuraliste[71] ?

Tout nous porte à croire qu'il a fallu que Barthes pousse le système jusqu'au bout pour pouvoir en éprouver à la foi la force et les limites. Pour être en mesure de les réfuter, il a été nécessaire de penser les mécanismes de la sémiologie, les faire exister, les nommer pour pouvoir mieux les dépasser par la suite. Sans aller plus avant sur des considérations théoriques, nous aimerions nous arrêter sur quelques points soulevés dans « Éléments de Sémiologie ». Jusque-là, rappelons-le encore une fois, Barthes ne s'est intéressé qu'à des supports verbaux ou « logo-iconiques » c'est-à-dire à des images doublées de langage (dialogue au cinéma[72], légende ou texte accompagnant les photos de presse…), sa sémiologie ne s'est donc toujours pas confrontée à de l'iconique « pur ». Aussi, quand il soulève le problème de repérage des unités signifiantes dans « le texte sans fin » qu'est la parole[73], il y propose comme solution « l'épreuve de la commutation » qu'il emprunte à Troubetzkoy et à Hjelmslev :

---

[69] Consultable en ligne : Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », In: C*ommunications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 91-135; doi : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029

[70] Nous faisons ici allusion à ce que les éditeurs appellent « l'apparat savant » d'un texte incluant notes de pas de pages, index, référence, citations…

[71] Il est à signaler que *Système de la Mode,* texte autrement méthodique, quoique publié trois ans plus tard, a été achevé en même temps qu' « Éléments de Sémiologie » et que le travail de dépouillement des revues de mode le sous-tendant, réalisé dans le cadre d'un projet de thèse, est bien plus antérieur. On ne peut donc considérer que le penchant structuraliste se soit prolongé jusqu'en 1967.

[72] Dans le cas du cinéma muet, on peut considérer que « la trame » supplée à la parole.

[73] Cf., Roland Barthes*,* « Éléments de sémiologie », *Œuvres complètes Tome II,* Op.cit., p.677.

> « L'épreuve de commutation consiste à introduire artificiellement un changement dans le plan de l'expression (signifiants) et à observer si ce changement entraîne une modification corrélative du plan du contenu (signifiés) ; il s'agit en somme de créer une homologie arbitraire, c'est-à-dire un double paradigme, sur un point du « texte sans fin » pour constater si la substitution réciproque de deux signifiants entraîne ipso facto la substitution réciproque de deux signifiés ; si la commutation des deux signifiants produit une commutation des signifiés, on est assuré de tenir dans le fragment de syntagme soumis à l'épreuve une unité syntagmatique : le premier signe a été découpé. »[74]

Si la commutation donne des résultats intéressants dans le domaine de la phonologie, il est difficile de concevoir une application dans le cadre de la peinture. Qu'il s'agisse d'une toile figurative passe encore, il sera toujours possible de *découper* des formes *identifiables* et donc *signifiantes* (des motifs : un visage, un arbre, un monstre, un corps…) mais l'entreprise devient impossible quand « l'épreuve de la commutation » est *mise à l'épreuve* du non-figuratif ou de l'abstrait. On pourra relever des lignes, des couleurs, des formes… il n'en sera pas plus aisé de les *faire* signifier en dehors de l'ensemble et en dehors surtout d'un rapport autre que *textuel* à l'objet. Or, quand il est difficile de faire *dire*, il est aussi difficile de faire *taire.* La peinture, « texte sans fin » au même titre que la parole, et même davantage, déroute(ra)[75] le sémiologue. Une remarque glissée à propos de l'usage de la métaphore a particulièrement retenu notre attention :

> « On retiendra, en suivant une remarque de Jakobson, que l'analyste (en l'occurrence le sémiologue) est mieux armé pour parler de la métaphore que de la métonymie, car le métalangage dans lequel il doit mener son analyse est lui-même métaphorique et par conséquent homogène à la métaphore-objet »[76]

La métaphore dont il est question n'est, certes, pas un simple trope. Dans un texte faisant date, intitulé « Deux aspects du langage et deux types

---

[74] Ibid., p. 679.

[75] Nous pensons, en effet, que Barthes se doutait déjà de la difficulté que pose la peinture à la sémiologie bien avant qu'il ne formule clairement le problème dans « La Peinture est-elle un langage ? » en 1969, *Œuvres Complètes Tome III,* pp. 97-99.

[76] Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Œuvres complètes Tome II,* Op.cit., p.674.

d'aphasies », Jakobson explique l'aphasie par une défaillance touchant l'un des deux aspects du langage[77] : la métaphore ou la métonymie, le premier correspondant aux facultés de sélection ou de substitution, le second, à celles de combinaison et de contexture ; l'absence de la métaphore entraînant un trouble de similarité, celle de la métonymie, un trouble de contiguïté. Jakobson souligne que les deux procédés ne s'excluent nullement mais qu'il y a cependant prévalence de l'un sur l'autre, c'est d'ailleurs de cette préférence que découle, du point de vue de l'art et de la littérature, le Style. Il parle par exemple de « l'orientation métonymique du cubisme » et de l'aspect « métaphorique du surréalisme ». En stipulant donc la nécessité, pour le sémiologue, d'user d'un langage métaphorique pour contourner l'hétérogénéité du métalangage (critique, sémiotique) et de l'objet ; Barthes préfère la substitution à la combinatoire, le paradigme au syntagme[78].

Voilà ce qu'est la posture du sémiologue Barthes au moment où il commence à s'intéresser sensiblement à la peinture ; ce qu'elle deviendra par la suite, n'intéresse pas tant notre propos. Nous prenons tout de même le temps de souligner la sensible prise de distance avec le structuralisme (saussurien), s'effectuant à partir de la deuxième moitié des années 60. L'intérêt de plus en plus accru pour les travaux de Lacan sur le signe (qu'il ne fait qu'évoquer dans *Éléments de sémiologie*), la découverte de la notion de « Structuration » grâce à Kristeva (notion plus en phase, nous aurons l'occasion de le voir, avec les modes opératoires barthésiens), l'ampleur que prend la figure du Lecteur et donc la question de la Réception dans son parcours, le regain d'intérêt pour la phénoménologie merleau-pontienne, tout cela va faire que Barthes va *basculer ailleurs.* Pour ces espaces et ses postures *autres,* il faudra également un rapport différend, décalé ; ce à quoi répond la figure de l'Amateur.

---

[77] Cf. Ivan Darraut-Harris, « Tropes et Instances Énonçantes : Éléments pour un nouveau parcours génératif du discours », *Sémiotiques,* n°10, Juin 1996, consulté le 03/10/2018 : http://www.revue-texto.net/Parutions/Semiotiques/SEM_n10_10.pdf

[78] Cf. Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», dans *Écrits,* Seuil, Coll. « Le champ freudien », Paris, 1966.

Comme cela est souvent le cas chez Barthes, la majuscule, distinction graphique, est également le signe d'une distinction sémantique, l'expression d'une élévation de l'adjectif, du nom, parfois même du verbe, au rang de concept. De son texte « Au Cinémascope », jusqu'à son cours sur *La Préparation du Roman,* la notion d'Amateur traversera l'œuvre, se peaufinera au grès des lectures, des écrits et des pratiques esthétiques, sans jamais cesser d'être présente. Le terme apparaît d'abord dans le sens étymologique de « celui qui aime » ; il est alors invoqué pour dire le rapport sensible à l'objet, par opposition à un rapport « positif », « savant ». Il écrit, par exemple, à propos de son expérience au cinémascope :

> « Si je ne peux, *faute de science*, définir le procédé Henri Chrétien, du moins puis-je en juger les effets. L'élargissement de l'image aux dimensions de la vision binoculaire, doit fatalement transformer la sensibilité interne de l'amateur du cinéma »[79]

L'incise (faute de science) ne constitue pas tant un aveu que l'annonce d'un projet, l'explication d'une démarche, que nous retrouverons d'ailleurs, quelques années plus tard, dans un autre texte portant sur la sémiologie des villes[80]. Ainsi, la figure de l'amateur réussit, à un moment où, il est important de le rappeler, le structuralisme est à son plus fort, à déplacer le problème « critique » du côté de la réception, à poser la question de l'« effet », de « la sensibilité », là où est attendue celle du « sens » et du « signe ». Au-delà du cinéma ou de l'urbanisme ce qui est important c'est ce *glissement* opéré, faisant que ce n'est plus l'incompétence de l'amateur qui est mise en avant mais son désir, sa passion.

Néanmoins, l'abord de l'amateur comme figure-concept reste timide, discret, dans les textes datant d'avant 1970. Si Barthes y recourt, ce n'est souvent que pour dire une attitude personnelle face à une partition musicale, un film ou

---

[79] Roland Barthes, « Au cinémascope », *Œuvres complètes Tome I,* Op.cit., p.456. (Nous soulignons.)

[80] Cf. « les réflexions que je vais vous présenter sont des réflexions d'amateur au sens étymologique de ce mot : amateur de signes, celui qui aime les signes, amateur de villes, celui qui aime la ville". Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », *Œuvres complètes Tome II,* Op.cit., p. 1277.

encore une toile. Deux *événements* marqueront de manière décisive le devenir esthétique et critique de l' « amateur » au sein de l'œuvre barthésienne : le Japon, non comme espace géographique mais comme utopie esthétique, et le Plaisir[81] comme moyen d'appréhender le texte en tant que production. Dès lors, et c'est là chose inhabituelle chez Barthes, les tentatives de caractérisation[82] vont se multiplier[83], les réflexions aussi, et tout un projet éthique et esthétique va se construire autour de ladite figure.

À mesure que se transformera la pensée et l'écriture barthésiennes, la notion d'amateur, à la fois portée par ces dernières et les portants, se trouvera également transformée. C'est ainsi que sur ce premier sens, *amator* : « qui aime et aime encore », vient se greffer une nuance dans « Musica Pratica » : « L'œuvre beethovenienne, écrit Barthes, abandonne l'amateur et semble, dans un premier moment, appeler la nouvelle déité romantique, l'interprète …»[84]. L'opposition Amateur/Interprète pourrait passer inaperçue n'eut été l'importance que prend l'idée d'une suspension du sens au sein de l'œuvre barthésienne et le tournant que constitue le voyage de Barthes au Japon, un an après la publication de ce texte. Derrière ces deux figures, ce sont deux attitudes qui s'affrontent : d'une part celui qui regarde, qui écrit mais n'explique pas, d'une autre celui qui traduit, trahit, celui qui cherche non à faire voir, mais à faire signifier. Se tient, en somme, le silence du signifiant face à l'éclatement du signifié.

---

[81] L'indexation du corpus barthésien (comprenant les tomes des *Œuvres Complètes* ainsi que l'ensemble des cours au Collège de France) mise à la disposition des chercheurs par les éditions du Seuil révèle 1006 occurrences du mot « plaisir », seulement 89 datent d'avant 1970, année de publication de *L'Empire des Signes.* Ajoutons également qu'il n'en est pas fait un usage autre que celui commun. « Le Plaisir » n'acquiert l'importance et le sens associés aujourd'hui au nom de Barthes qu'à partir de cette date et c'est dans cette mesure que nous nous autorisons à en parler comme événement.

[82] Il s'agit, précisons-le de caractérisation, non de définition : comme cela est toujours le cas chez Barthes, il incombe au lecteur de dresser les portraits, d'établir les concepts ou encore restituer le lexique. Fuyantes, mouvantes, sa pensée ne s'offre que par bribes.

[83] Pour ne citer que les textes les plus importants, le lecteur désireux de se pencher de plus près sur la question trouvera des fragments intitulés « l'Amateur » dans « Variations sur l'écriture » (*Œuvres Complètes Tome IV,* p. 396), *Roland Barthes par Roland Barthes (Œuvres Complètes Tome IV,* p. 632) et « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (*Œuvres Complètes Tome IV*, pp. 860-861).

[84] Roland Barthes, « Musica Practica », *Œuvres Complètes Tome III,* Seuil, Paris, 2002, p449.

Cela nous mène à un troisième trait caractérisant l'amateur barthésien, à savoir ce que l'on pourrait appeler la *gratuité* de son faire, celle-ci s'exprimant principalement par une réticence, voire parfois un refus, de montrer son travail, sa production à un public. Il ne produit plus dans l'espoir d'une reconnaissance quelconque, seule compte sa jouissance, le plaisir qu'il obtient en produisant/ recevant son texte, sa toile. Cette gratuité elle-même brise le rapport narcissique de l'artiste à l'objet, et exclut « l'imago » (quelque part la Doxa) de l'ensemble du circuit productif. L'Amateur devient alors « celui qui ne montre pas» :

> « Défigurant le mot, on voudrait pouvoir dire que Réquichot était un amateur. L'amateur n'est pas forcément défini par un savoir moindre, une technique imparfaite (…) mais plutôt par ceci : il est celui qui ne montre pas, celui qui ne se fait pas entendre. Le sens de cette occultation est le suivant : l'amateur ne cherche à produire que sa propre jouissance » [85]

Appliquée à Réquichot, la figure de l'amateur prend une autre envergure. Ne se contentant plus d'y superposer de nouvelles nuances, Barthes va en faire l'exact opposé de ce qu'elle représente communément : d'artiste raté, à amoureux manquant d'adresse et n'ayant que sa passion, son plaisir, comme visée, l'amateur finit par devenir le parangon-même du *produisant,* une sorte d'idéal vers lequel l'artiste tend (devrait tendre). Barthes, dans *La Chambre Claire,* parle même « d'assomption du professionnel ». Cela entraînera un autre changement dans l'abord qu'il lui réserve. Après avoir acquis une majuscule, l'amateur acquiert également un s du pluriel. Autrement dit, l'amateur n'est plus pensé comme expérience personnelle (celle de Barthes) ou même individuelle mais comme la pierre angulaire d'une « utopie de civilisation » qu'il esquisse dans une interview qu'il donne à Jean-Louis Ezine et sous l'égide de laquelle il pose son cours au Collège de France sur *La Préparation du Roman* :

> « Non, le signifié menace toujours, notamment dans les régions scientistes de la littérature – et même au nom du signifiant. La sémiologie elle-même est en train d'engendrer ici et là un petit

[85] Roland Barthes, « L'amateur », *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p 396.

> scientisme. Ce qui sauve du risque de récupération théologique – par un signifié-, c'est justement d'accentuer le plaisir de la production c'est de se faire soi-même un producteur, c'est-à-dire un amateur. La grande figure d'une civilisation qui se libérerait serait celle de l'amateur. L'amateur actuellement n'a pas de statut, il n'est pas viable ; mais on peut imaginer une société où les sujets qui en auraient envie pourraient produire. Ce serait beau »[86]

L'amatorat[87], pour récapituler, est, en tant qu'attitude du critique essayiste ou du praticien, l'expression d'un rapport amoureux à l'objet, d'une démarche où l'affect et le percept l'emportent sur le concept[88], sans pour autant que celui-ci ne soit exclu. En tant qu'élément utopique, il est la promesse d'une civilisation où l'élan producteur (écriture, peinture, musique…) n'est plus bridé au nom de la norme, de la structure, de l'Histoire ou de la doxa, où l'art et le langage déjouent les circuits économiques et idéologiques et triomphent au nom du plaisir, du jeu, où, enfin, l'artiste s'improvisant amateur réhabilite un signifiant longtemps écrasé par la primauté du signifié.

Lorsque Barthes publie « La Peinture est-elle un langage ? » en 1969, réflexion sur/ à partir de l'ouvrage de Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un Tableau,* c'est quelque part, le sémiologue d'hier appelant à la rescousse l'Amateur de demain. La question est d'entrée de jeu posée sous le double signe de la sémiologie et de la linguistique structuraliste, mais elle est, et c'est dans le détail que la nuance, la subtilité barthésienne s'installent, formulée au passé :

> « Depuis que la linguistique, écrit-il, a pris l'extension que l'on sait, en tout cas depuis que l'auteur de ces lignes a dit son intérêt pour la sémiologie (voici maintenant une douzaine d'années), combien de fois lui a-t-on fait cette question : la peinture est-elle un langage ? Cependant, jusqu'à présent, nulle réponse : on n'arrivait pas à établir ni le lexique ni la grammaire générale de la peinture, à mettre d'un côté les signifiants du tableau, de l'autre ses signifiés, et à systématiser leurs règles de substitution et de combinaison. La

[86] Roland Barthes*,* « Le Jeu du kaléidoscope »*, Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p 849.

[87] Nous préférons « amatorat », même s'il n'est admis dans aucun dictionnaire (nous devrions écrire « parce qu'il n'est… »), au terme « amateurisme » en raison de la connotation péjorative de ce dernier.

[88] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 2005.

> sémiologie comme science des signes, ne parvenait pas à mordre sur l'art »[89]

Il est clair que le temps de sonder le problème a déjà été pris, le constat établi, reste à expliquer le pourquoi de la chose, autrement dit remplacer la question de départ par une autre, car il ne s'agit plus de savoir si la sémiologie *peut* mordre sur l'art mais si elle le *devrait.* De même qu'il avait développé son réquisitoire en faveur des possibles de la sémiologie, de manière diffuse, il s'ingéniera à en montrer les limites, à démontrer l'inadéquation entre la sémiologie, de par sa volonté systématisante, ses mécanismes et son lexique, à rendre compte d'un discours l'excédent parce qu'inarticulable, mouvant et infini.

L'« articulation » est donc le premier « élément sémiologique » à échouer face à la peinture[90]. À la double articulation du langage humain, procédant d'un premier découpage qui permet d'isoler des unités signifiantes (les mots) et d'un second qui, lui, permet de dégager des unités *significatives* (les phonèmes) ne signifiant rien en elles-mêmes, s'oppose l'articulation unique de la peinture, ou pour être plus exact, sa non-segmentabilité, sa non-articulabilité. S'il est possible de dégager des unités (lignes, coloris, points… etc.), elles ne sont ni interchangeables, ni signifiantes en dehors de l'ensemble. Barthes trouve dans l'œuvre d'Arcimboldo une dérogation à « la norme »[91] picturale, dans la mesure où ses toiles peuvent être doublement articulées : le premier découpage permettrait de reconnaître les différents végétaux composant les visages phytomorphes des portraits, équivalents des mots dans une phrase, le second, de retrouver les mêmes éléments composant une peinture « canonique », c'est-à-dire les lignes, les couleurs, la lumière etc. Mais loin d'y voir la possibilité de concilier discours sémiotique et pictural, il y verra surtout le point de départ

[89] Roland Barthes, « La Peinture est-elle un langage ? », *Œuvres complètes Tome III,* Op.cit., p.98.

[90] Cf. Commutation plus haut.

[91] Cf*,* Roland Barthes, « Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien », *Œuvres complètes Tome V,* Seuil, Paris, 2002, p.497.

d'une récusation des frontières entre lisible et visible et la possibilité d'une intersémioticité.[92]

Mais encore plus que l'inarticulabilité, c'est *l'infinitude* et la *mobilité* de la peinture qui constituent le véritable enjeu rendant les rapports entre cette dernière et la sémiologie sinon impossibles, du moins complexes, difficiles.

Barthes en 1967, soit deux ans avant la publication de son article à propos de l'ouvrage de Schefer, publie un autre texte, aujourd'hui incontournable : *La Mort de l'auteur*, ce texte intéresse, ici, notre propos pour deux raisons : la première est qu'il *réhabilite* le Lecteur, figure longtemps reléguée à l'ombre tantôt de l'Auteur, tantôt du Texte, la seconde est qu'il institue une reconsidération de la réception ; celle-ci, autrefois opposée à la production, en devient l'actualisation, à la fois le corrélat et le continuum. Or ce qui s'applique au texte littéraire, s'applique au texte pictural et peut-être même davantage à celui-ci en raison de sa réticence à toute forme de découpage, d'articulation. Le tableau, la toile ou le dessin raisonnent d'une nouvelle vie à chaque regard qui se pose, à chaque lecture/commentaire[93] qui se fait, ressuscitant encore et toujours dans les *corpus* qu'on leur consacre, devenant dépositaires de cette *infinité de langages* auxquels il est nécessaire de recourir pour pouvoir les aborder. Infinie, la peinture refuse donc qu'on en fige le sens, qu'on prétende pouvoir en établir la grammaire, la ramener à un Modèle.

---

[92] Cette intersémioticité complexifie davantage le rapport de la sémiologie et du structuralisme à la peinture, dans la mesure où ils se retrouvent face à un discours hétérogène. Barthes écrit à propos de ces portraits : « On dirait que, tel un poète baroque, Arcimboldo exploite les « curiosités » de la langue, joue de la synonymie et de l'homonymie. Sa peinture a un fond langagier, son imagination est proprement poétique : elle ne créé pas les signes, elle les combine, les permute, les dévoie». , « Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien », Op.cit., p. 495.

[93]Nous employons le terme commentaire car l'usage du terme écriture constituerait un anachronisme. Barthes en-est encore à évaluer la validité des outils forgés sous le signe de la linguistique et des travaux de Saussure face à la peinture. Si c'est déjà l'amateur qui regarde, c'est encore le sémiologue qui s'exprime.

2- La différence irréductible : la structuration

Devant le refus de la peinture de s'ouvrir au sémiologue, Barthes décide d'aller vers elle, de se plier à la fois à son unité et à son infinitude, de penser un système qui n'en serait pas vraiment un pour pouvoir égaler un langage qui n'en a jamais été. Derrière une telle démarche il y a certes les considérations techniques et esthétiques que nous avons soulignées précédemment et d'autres encore sur lesquelles nous aurons l'occasion de nous arrêter, mais il en est d'autres aussi plus politiques pour ne pas dire idéologiques. Ce qui est revendiqué c'est le droit à la variation et à la variété, c'est l'unicité du Texte, lui-même fruit d'une écriture et d'un corps unique, face à la Norme vers laquelle le structuralisme essaye de ramener tableaux, contes, mythes et récits.

En somme, la démarche barthésienne s'inscrit dans une épistémè[94] qui l'excède et à laquelle elle participe : Nietzsche proposait la mort de Dieu, le

[94] Nous utilisons le terme « épistémè » dans une perspective foucaldienne (perspective et non sens). Apparu d'abord dans *L'Archéologie du savoir* puis dans *Les Mots et les choses*, ne cessant d'apparaître depuis, repris, déplacé, précisé, augmenté et souvent galvaudé, le concept d'épistémè relève de « l'inconscient du savoir » et c'est cet aspect quasi-indicible qui en rend la définition ardue, l'avenir heureux. Elle est, à priori, l'ensemble d'éléments qui, mis en réseau, tissant des liens, se structurant, rendent les savoirs d'une époque possibles et préparent les conditions de leurs construction. L'épistémè n'obéit ni aux découpes consacrées par l'Histoire des idées, des sciences, des savoirs, ni à celles des courants et mouvements ; elle n'est pas la description des influences ou des continuités intra et inter-disciplinaires mais celles des déterminismes qui président à l'existence des discours savants et à leur articulation à une époque donnée. Ce n'est pas à nous de dire tout l'apport que le concept a constitué, pas seulement pour l'archéologie foucaldienne et le mouvement structuraliste mais pour l'épistémologie en tant que discipline de manière générale ; mais si nous adhérons à l'idée d'une cohérence subtile qui permettrait d'aller au-delà des divergences de façade, nous éprouvons quelques réserves quant aux conclusions foucaldiennes que nous essayerons de résumer comme suit :

a- Telle que caractérisée par Foucault, inconsciente, subtile, « jeu simultané de rémanences spécifiques », une épistémè ne peut s'auto-décrire, encore moins s'auto-penser sans courir le risque, et ce serait déjà lui accorder le bénéfice du doute, de relever elle-même d'un imaginaire et partant d'une idéologie ou d'une mythologie au sens barthésien du terme.

b- La notion d'épistémè est autant héritière des travaux de Georges Canguilhem que ceux de Gaston Bachelard et de Louis Althusser à sa suite, reposant tous sur l'idée d'une

structuralisme celle de l'Auteur, restait à déconstruire la Structure, nouvelle divinité du XXème siècle, ultime parangon de la mono-cratie. Notre propos est de montrer comment est-ce que Barthes, après avoir (é)prouvé les limites de la sémiologie face à la peinture, va tenter de proposer, sous l'impulsion des récents travaux de Kristeva, une nouvelle issue permettant de respecter le caractère unique de chaque Texte[95] sans verser dans l'impressionnisme ou la digression.

---

rupture épistémologique. Aussi, Foucault insiste dans sa répartition de l'Histoire des savoirs occidentale en trois grandes épistémès sur le caractère « radical » des ruptures entre les trois épistémès, ainsi que leur autonomie. Rien n'explique, cependant, le passage de l'une à l'autre.

Sans entrer dans le détail de ce que ces deux composantes impliquent quant à la fiabilité, non pas du concept, mais de la répartition foucaldienne (et la critique peut être davantage affinée), ni aborder le prix auquel elle se fait, nous pouvons déjà souligner, ce qui nous semble être un problème de logique, au sens mathématique du terme. Si les épistémès sont identifiables elles ne sont pour autant imperméables les unes aux autres, et ne peuvent l'être, car de même que l'exception confirme la règle, la rupture confirme le lien et le suppose. Ceci d'une part, d'autre part, et parce que l'épistémè telle que pensée par Foucault n'obéit pas aux découpes de l'Histoire, il nous semble que rien ne l'oblige à obéir à celle de la chronologie ou de la géographie (pour la géographie, Foucault le souligne lui-même), il est donc possible, théoriquement du moins, que tous ces discours exclus de la *Structure épistémique propre* à une configuration spatio-temporelle donnée se retrouvent ailleurs dans une autre épistémè. Nous sommes en effet convaincus, sinon d'un éclatement des épistémès, du moins d'une concomitance. Si nous inscrivons donc Barthes dans une épistémè, c'est celle caractérisée par le primat de l'énonciation sur l'énoncé, des questions sur les réponses, du fragment sur le tout, du discontinu sur le continu, une épistémè, enfin, ayant déplacé, éclaté, démultiplié le « Centre » et qui est profondément marquée par la réflexivité.

[95] Avec Barthes, et la nouvelle critique à sa suite, le concept de Texte déborde l'écrit pour s'étendre à l'ensemble des pratiques signifiantes ; le tableau, la partition musicale ou le film ne sont pas moins des « textes » que le roman, le théâtre ou la poésie. Barthes fonde cette extension de sens sur des motifs à la fois étymologiques et idéologiques. Étymologiquement parlant, texte étant issu de tissu, rien ne le condamne à s'astreindre à l'écrit, le sens commun qui est « suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre » s'inscrit *déjà* dans le cadre de la métaphore. Ainsi toute « texture », tout «entrelacs » signifiants peuvent également être considérés comme Texte. D'un point de vue idéologique, l'usage conceptuel de « texte » vient, chez Barthes, résumer un ensemble de positions épistémologiques, que l'on résumerait comme suit : a- « La langue est le seul système sémiotique qui ait le pouvoir d'interpréter les autres systèmes signifiants » (Cf. « La théorie du Texte »), toutes les pratiques signifiantes finissent donc par être appréhendée par et dans les mots, la langue, l'écrit. b- L'objet-tissu, qu'il soit littéraire, pictural, filmique, photographique, musical ou autre, s'oppose à l'objet-voile : le sens ne relève plus de la vérité « cachée » mais des vérités se faisant et se défaisant. c- « Le tissu » permet d'« [accentuer] l'idée 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

Dire le structuralisme, la sémiologie ou encore le signe est une affaire des plus délicates. D'abord parce que comme dans toutes les Églises apostasie, conversion, excommunication et désertion ne manquent pas, nous pouvons même pousser la métaphore plus loin et transposer à la question structuraliste (c'est elle qui nous intéresse présentement) les problèmes de schisme, d'orthodoxie et de réforme propres à toutes les doctrines. Ensuite parce qu'il est difficile, à supposer que cela fasse partie de nos desseins, de décoller ou même déplacer des étiquettes longtemps apposées. Nous ne pouvons qu'adhérer au titre choisi par Jean-Claude Milner pour son ouvrage, *Le Périple Structura*l, car la mission peut s'avérer pour un chercheur débutant et peu averti (et débutante et peu avertie nous le sommes), des plus périlleuses.

Il y a, à notre sens, presque eu autant de structuralismes que de structuralistes, et s'il a été possible de parler d'école, de mouvement ou encore de pensée c'est qu'il y a eu au départ une figure maîtresse, celle de Saussure (qu'importe si au Saussure du *Cours de Linguistique Générale* d'autres ont préféré celui du *Mémoire*) et une Idée maîtresse celle de chercher au-delà des ressemblances ou dissemblances intrinsèques, les structures permettant de conclure à l'homologie des systèmes, autour desquels se sont articulées et les différences et les divergences. Dans ce sens Barthes a été structuraliste. Mais que resterait-il d'une telle affirmation si l'on devait confronter Barthes à d'autres figures du structuralisme ? Il nous sera toujours possible de dire qu'il a été plus structuraliste qu'un Dumézil et moins structuraliste qu'un Claude Lévi-Strauss, nous gagnerions peut-être en caricature ce que nous aurons perdu en clarté.

Lorsque nous écrivons « Ce qui est revendiqué c'est le droit à la variation et à la variété, c'est l'unicité du Texte […], face à la Norme vers laquelle le

---

sa toile. » (Le plaisir du texte). La naissance du Texte comme concept se paie alors de la mort de l'Œuvre, comme celle du Lecteur se paierait de celle de l'Auteur. Nous utilisons dans le présent travail le mot Texte avec une majuscule pour désigner, dans une perspective barthésienne, indifféremment toutes les pratiques signifiantes, conséquemment, « texte » avec une minuscule renverra à l'acception usuelle et désignera « l'écrit ».
Cf. « Théorie du Texte », *Encyclopedia Universalis*, 1973 (première publication), *Œuvres complètes Tome IV*, p-p. 443-459.

structuralisme essaye de ramener tableaux, contes, mythes et récits »[96] nous situons Barthes en dehors d'un certain structuralisme et la nuance est de mise ici. Dans ce structuralisme-là nous regroupons les *autres* structuralistes, les autres structuralismes ; non que nous les considérions comme identiques (entre eux) mais c'est qu'il existe un point commun qui à la fois les regroupe et les oppose à lui, à savoir la taille et la nature des objets auxquels ils se sont intéressés. Entre la « Citroën Ds », « les photos d'Harcourt », « les détergents » ou encore « le catch » de Barthes d'un côté, *L'Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss, *L'histoire de la folie*, *L'histoire de la sexualité* ou *L'Archéologie du savoir* de Foucault, « les fonctions du langage » de Jakobson, *la Morphologie du conte de Propp* etc., d'un autre, s'installe toute la distance séparant les macrostructures des microstructures.[97] Barthes a assurément cru en le projet scientifique (parfois institutionnel) qu'a constitué le structuralisme, il l'a soutenu, au temps où ce dernier était fragile, marginal, et s'est même prêté au jeu quelque fois[98], mais s'il a toujours eu le génie de la formule et la fascination du détail, il lui a souvent manqué la patience des systèmes. En cela, il n'a jamais été structuraliste. Barthes a été à la critique (structuraliste en l'occurrence) ce que Nietzsche ou Kierkegaard ont été à la philosophie : un anti-système préférant au concept la métaphore, au continu le fragment. Ce qui a réellement séduit Barthes dans l'idée de « structure» c'est la possibilité d'être au plus près de la pensée des formes ; saisir les mécanismes de production, les composantes des Textes et leurs articulations n'a jamais été un dessein en soi mais une étape nécessaire dans la compréhension des processus signifiants et un outil efficace dans le démasquement des avatars de la Doxa. En s'éloignant de la Structure, Barthes a réhabilité le Signe, le Texte, l'Art, la Littérature.

---

[96] Voir page précédente.

[97] (Nous entendons déjà cette voix nous rappelant *Système de la Mode* à cette voix nous répondrons d'emblée que ce livre, en dépit de son titre, ne s'intéresse pas tant à la structure de la mode qu'à sa signification, ou pour être plus précis aux significations et à la significativité du discours de la presse sur le vêtement et qu'il ne peut ni par son objet ni par ses méthodes être apparenté aux travaux que nous venons de mentionner.)

[98] Nous pensons particulièrement au célèbre article « Introduction à l'analyse structurale du récit » paru dans le n°8 de la revue *Communication*. In. *Œuvres complètes Tome II,* Op.cit., p-p.828- 865

Il est important de souligner qu'au moment où Barthes commence à prendre du recul par rapport au structuralisme, et partant, à son aventure sémiologique[99], d'autres critiques, linguistes, philosophes ou sociologues, tels que Foucault, Lévi-Strauss, Benveniste, Greimas, Kristeva, ou encore Jakobson, engagés à des degrés divers sur ce même chemin qui fut le sien, pour un temps peut-être, tentent à leur tour d'interroger leur positionnement par rapport à la linguistique saussurienne et aux travaux qui s'en réclament toutes disciplines confondues. Les travaux de Benveniste, posant les assises de la grammaire générative, constituent dans ce sens un tournant majeur pour la linguistique qui ne manquera pas de bouleverser la sémiologie. Partant de la distinction qu'il établit entre les deux modes de signification de la langue, le premier lié à cette dernière en tant que système de communication et le second lié au discours comme énonciation, il œuvrera, notamment dans le cadre de la revue *Sémiotica,*[100] pour une sémiologie de l'énonciation. Revient dès lors sur le devant de la scène le *Sujet*, non plus comme voix effacée du procès quasi-réduite à sa fonction grammaticale mais comme pilier du processus signifiant, comme agent d'une pratique signifiante.

Ce renouveau de la grammaire, Kristeva, proche de Benveniste, et davantage de Barthes, va le réinvestir au niveau de l'analyse des textes et en fera le point de départ de ce qu'elle va appeler *Sémanalyse.* Cette dernière, à la fois théorisation du *sens-en-mouvement* et théorisation en mouvement, offrira à Barthes un appareil conceptuel et terminologique lui permettant de contourner les problèmes posés par ce que, paraphrasant un titre célèbre d'Umberto Eco, nous appellerons *Les limites de la Structure*. Barthes va donc lui emprunter trois paires

---

[99] Pour une synthèse des rapports entre Barthes et la sémiotique et des transformations de la pensée du signe barthésienne nous renvoyons notre lecteur à la Leçon inaugurale de Barthes au Collège de France *; « Leçon », Œuvres complètes Tome V,* Op.cit., p-p. 429-446. Voir également « L'Aventure sémiologique »*, Œuvres complètes Tome IV,* Op.cit., p-p. 521- 526.

[100] Benveniste fonde en janvier 1969 l'Association internationale de sémiotique. L'association sera à l'origine de la revue *Sémiotica*. Cf. Lejeune Michel, Bader Françoise, Lazard Gilbert. « Émile Benveniste (1902-1976) » dans : *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1977-1978*. 1978. pp. 50-77. Disponible en ligne : www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1977_num_1_1_6371

de notions-concepts qu'il réinvestira, le moment venu, dans son approche du pictural et du textuel dans le sens large du terme : *Génotexte/Phénotexte, Signification/Signifiance, et Structure/Structuration.*

a- Signification et Signifiance :

Il s'agit là d'un de ces termes à l'avenir heureux que Barthes rencontre, reconnaît[101], aime et s'approprie. Considérée d'abord comme *« propriété »*[102] constituant le propre même du signe, la signifiance finit par désigner *un mouvement*, celui de l'émergence du sens chez le récepteur, *un processus*, celui « par lequel des signes se chargent ou changent de signification » et une *praxis*, *«* celle de la transformation du sens chez le lecteur ». C'est, cependant, pensé, retouché, éraflé par la plume de Kristeva que le mot séduit Barthes. Cette dernière écrit dans *Sémanalyse* :

> « Nous désignerons par signifiance ce travail de différenciation, stratification et confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée. (…) La signifiance, écrit encore Kristeva, sera donc cet engendrement qu'on peut saisir doublement : 1) engendrement du tissu de la langue ; 2) engendrement de ce « je » qui se met en position de présenter la signifiance »[103]

Barthes retiendra, donc, des définitions que propose Kristeva mais aussi de celles suggérées par les travaux de Benveniste, les idées de travail, de mouvement, de différenciation, de stratification ainsi que l'inscription du sujet au cœur même du concept de signifiance. Refusant à la fois la monosémie du texte et l'idée d'un sens caché attendant d'être dévoilé, idée ancrée par une longue et vieille tradition exégétique, la signification reste, à ses yeux du moins, en deçà du texte. Entre la signification et la signifiance ce n'est pas qu'une nuance qui

---

[101] Nous revenons sur la question de la « re-connaissance » dans le sous chapitre suivant, à propos de « l'énamoration ». Vr. page 60.

[102] Nous employons le terme propriété dans son sens mathématique : attribut ou caractère définissant un *objet* et en permettant la distinction.

[103] Johanne Prud'homme et Lyne Légaré, « La sémanalyse. L'engendrement de la formule », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, Québec, 2006, consulté le 19/01/2019, sur : http://www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp

s'installe mais une distance : d'abord, distance parcourue par le texte qui, de produit fini, clos, considéré comme énoncé, devient production, énonciation ; ensuite, par le sens qui, jusque-là donné et enfermé par l'Auteur, devient le fruit d'une rencontre entre un *Texte*, lui-même résonnant des échos d'autres textes, d'autres voix, une *main* qui trace (des phrases, des lignes, des couleurs…), trahissant constamment le corps et l'être auxquels elle reste attachée, et *un regard* qui se pose, mais c'est surtout la distance parcourue par le lecteur[104]qui, de spectateur de la signification, devient acteur de la signifiance.

b- Géno-texte/Phénotexte :

Kristeva emprunte à Šaumjan et Soboleva[105] la distinction Phéno-texte/ Géno-texte. Construit à partir de la racine grecque ***φαίνω*** [phaino] qui signifie « ce qui apparaît », le phéno-texte renvoie à l'objet texte dans sa matérialité. Il est à la fois structure concrète de l'énoncé et lieu clos, momentanément du moins, où le sens se manifeste, s'inscrit. Parce qu'il relève d'un paraître, le phéno-texte se prête facilement au regard, non pas analytique, mais descriptif que le sémiologue porte. Il a donc pour corrélat les notions de signification et de Structure. Il correspond à l'infinité des possibilités langagières, des combinatoires que la littérature, au-delà de la langue, offre. Si le phéno-texte est un lieu, celui de la signification, le géno-texte, lui, est un espace, celui de la signifiance. Nous empruntons ici à Certeau l'opposition qu'il établit entre *lieu* et *espace* qu'il définit comme suit :

> « Est lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence […] Un lieu est une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. […]Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le

[104] Nous entendons ici le lecteur *spécialiste*, qu'il s'agisse du critique littéraire ou du critique d'art.

[105] Voir à ce propos : René L'Hermitte, « La linguistique soviétique », dans *Langages, 4ᵉ année*, n°15, 1969. Numéro thématique : *La linguistique en URSS*, pp. 3-13. www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_15_2513

> circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles.»[106]

Là aussi, s'oppose le phéno-texte en tant que *configurations instantanées d'énoncés* au géno-texte comme *croisement des signes et des pulsions* et comme *déploiement de la signifiance*. Barthes dans « La Théorie du roman » considère que « c'est par le concept de géno-texte que la sémanalyse excède la sémiologie classique, qui cherche seulement à structurer des énoncés, mais ne cherche pas à savoir comment le sujet se déplace, se dévie et se perd lorsqu'il énonce ».[107] Si Barthes, face à la peinture, n'entreprendra pas une sémanalyse, à proprement dit, il ira tout de même sur la trace de ce sujet en mouvement et s'intéressera à la toile comme espace d'une production-énonciation, chantant le triomphe du mouvement sur le statisme.

c- De la Structure à la Structuration :

On en arrive alors à la question épineuse, celle nous intéressant le plus, à savoir « comment approcher le Texte ? ». Le structuralisme, et de façon plus générale, les approches dites textuelles, ne jurent depuis une dizaine d'années[108] déjà que par le Texte, et dans une moindre mesure, le Signe ; aussi est-il inévitable que, ce Texte et ce Signe *repensés*, *déplacés*, *déconstruits*, il devienne nécessaire de repenser, déplacer également le moule dans lequel on tente tant bien que mal de les contenir. C'est ainsi que la signification débordée par la signifiance, le phéno-texte transcendé par le géno-texte, les énoncés devenant des énonciations et les produits des productions, la *Structure* cède la place à la *Structuration*. Celle-ci est, pour Kristeva, une structure en mouvement n'isolant jamais le phéno-texte de son géno-texte, prenant en considération une double dynamique, d'abord interne résultant de la jonction entre le texte-objet,

---

[106] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. L'Arts de faire,* « Récits d'espace », Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1990, pp. 172-173.

[107] Roland Barthes, « Théorie du Texte », *Œuvres complètes Tome IV, Op.cit.,* p.451.

[108] Nous ne prenons en considération, ici, que le contexte Français. Le « New Criticisme » américain et le formalisme russe, entre autre approches dites textuelles ou immanentistes, ont au moins deux décennies d'avance sur la mouvance française.

l'intertexte et l'auteur, ensuite externe relevant de l'actualisation du texte par l'activité lisante.

Impressionné par le travail de Kristeva qui lui offre un certain balisage théorique[109], Barthes adoptera principalement les notions de signifiance et de structuration pour pouvoir rendre compte de la peinture (et du visible dans une plus large mesure) mais, nous nous en serions douté, de nouvelles significations, des réajustements, des nuances ne tarderont pas à venir se greffer sur ceux de départ. Et c'est là que *Scénographie d'un Tableau* de Jean-Louis Schefer intervient. Nous pensons, en effet, que si Barthes s'intéresse autant à la « critique » que Schefer fait de *Parties d'échecs*, c'est qu'il *voit* chez lui les mêmes préoccupations et élans kristéviens[110] et qu'il lui offre la possibilité de vérifier, au contact de la peinture, la validité de ces concepts, mais surtout de sa posture voulant que le structuralisme, même dans l'hypothèse où il serait utile à l'analyse littéraire, ne puisse rendre compte du pictural, du visible. Comme cela est souvent le cas chez Barthes, Schefer est un *prétexte :* lui ci-soucieux d'affirmer sa légitimité[111], ne peut que se saisir d'une occasion quand elle se présente, celle de penser « *avec » un spécialiste.* Il écrit donc :

> « Certes, l'identité de ce qui est « représenté » est sans cesse renvoyée, le signifié toujours déplacé (car il n'est qu'une suite de nominations, comme dans un dictionnaire), l'analyse est sans fin ; mais cette fuite, cet infini du langage est précisément le système du tableau : l'image n'est pas l'expression d'un code, elle est la

[109] Nous ne nous sommes intéressés au travail de Kristeva et à son ouvrage *Sémiotikè : Recherches pour une sémanalyse* qu'autant qu'il nous permettait de comprendre les fondements du travail de Barthes sur la peinture, nous souhaitons, cependant, souligner que l'apport de la linguiste, critique et écrivaine bulgare à l'œuvre barthésienne ne peut être réduit à des emprunts terminologiques et que le dialogue et l'échange entre ces deux pensées a été nettement plus riche, et surtout plus complexe. Barthes ne cessera jamais de dire, dans ses textes comme dans ses cours, son admiration pour le travail de celle qui fut à la fois son amie et son étudiante, mais le témoignage le plus *poignant* reste à nos yeux l'article paru dans *La Quinzaine littéraire* (du 1er au 15 mai 1970) intitulé « L'Étrangère », aujourd'hui consultable dans le *Tome III* des *Œuvres complètes*, p. 477 ou sur le site officiel de l'écrivaine : http://www.kristeva.fr/barthes-l-etrangere.html

[110] Barthes souligne : « Avec Schefer, qui prolonge sur ce point fondamental le travail de Julia Kristeva, la sémiologie sort encore un peu plus de l'ère du Modèle, de la Norme, du Code de la Loi – ou si l'on préfère : de la théologie.

[111] Cf. Tiphaine Samoyault, « Légitimité », Op.cit., p. 606.

> variation d'un travail de codification : elle n'est pas dépôt d'un système, mais génération de systèmes. Paraphrasant un titre célèbre, Schefer aurait pu intituler son livre : l'Unique et sa structure ; et cette structure, c'est la structuration même.[112] […] Schefer ne pouvait énoncer le déplacement de la structure à la structuration, du Modèle lointain, figé, extatique, au travail (du système) qu'en analysant un seul tableau, il n'y a plus de critique, ni même d'écrivain parlant peinture ; il y a le grammatographe, celui qui écrit l'écriture du tableau. » [113]

Schefer *aurait pu…,* certes, mais Schefer *n'a pas…* Penser la structuration comme « unique de la structure » (et donc *mathesis Singularis*)[114], comme « travail du système », revendiquer « l'écriture du tableau » là où d'autres en appellent à la critique ou à la description, cela, c'est l'œuvre de Barthes. Bien plus qu'un compte-rendu ou une méta-critique d'art, « La Peinture est-elle un langage ? » est un texte-programme, un projet balisant ce que devrait être tout discours *sur* la peinture ou construit *à partir d'elle*, et au –delà de cela, ce que devraient être les rapports entre littérature et peinture. Barthes conclut son texte :

> «Le discours de Schefer met au jour, non point le secret, la vérité de cette Partie d'échecs, mais seulement (et nécessairement) l'activité par laquelle elle se structure : le travail de la lecture (qui définit le tableau) s'identifie radicalement (jusqu'à la racine) avec le travail de l'écriture : il n'y a plus de critique, ni même d'écrivain parlant peinture ; il y a le grammatographe, celui qui écrit l'écriture du tableau. […]Ce ne sont pas les disciplines qui doivent s'échanger, ce sont les objets : il ne s'agit pas d'"appliquer" la linguistique au tableau, d'injecter un peu de sémiologie dans l'histoire de l'art ; il s'agit d'annuler la distance (la censure) qui sépare institutionnellement le tableau et le texte. Quelque chose est en train de naître, qui périmera aussi bien "la littérature" que la "peinture" (et leurs corrélats méta-linguistiques, la critique et l'esthétique), substituant à ces vieilles divinités culturelles une

[112] Nous soulignons.

[113] Roland Barthes, « La peinture est-elle un langage ? », Op.cit. p.98.

[114] Voir à ce propos la thèse de Sachi Nantois-Kobayashi, *"Mathesis singularis" : lecture et subjectivité dans l'œuvre de Roland Barthes*, soutenue à Paris IV le 12 Janvier 2007, sous la direction d'Antoine Compagnon, consultée en ligne sur http://www.paris-sorbonne.fr/article/mathesis-singularis-lecture-et

> "ergographie" généralisée, le texte comme travail, le travail comme texte. »[115]

Pour qu'il y ait vision –en l'occurrence, de ce que devrait être le rapport de la plume au pinceau, du langage au visible, pour qu'il y ait projet –*esthétique* et *critique*, pour qu'enfin il y ait ruptures et déplacements épistémologiques, il ne suffit pas de dire les échecs et les limites de ce qui avait été jusque-là produits comme savoirs et comme appareils théoriques, encore faut-il proposer autre chose. Cette « autre chose », Barthes l'appelle l'*ergographie,* ce critique autre, le *grammatographe.* Prend-il le temps de les définir ? Non, car ce serait encore et toujours cadrer, délimiter, consigner un regard et une approche qui se veulent libres, mouvants, « trans » ; ce serait en somme guetter la *structure* là où lui propose *l'écriture.* Il reste toutefois possible pour nous, ici comme ailleurs, d'en (re)-construire le sens en empruntant le détour étymologique (et lexicologique de manière plus générale) d'une part, et en traquant les termes dans l'ensemble de l'œuvre[116] d'autre part.

Qu'est-ce alors que l'ergographie[117] ? Lui attribuer une affiliation latine reviendrait à prendre « ergo » comme conjonction équivalente de « donc » en français, l'ergographie serait dans ce cas-là « l'écriture de la conséquence » ; lui assigner une origine grecque (hypothèse non seulement plus probable mais aussi nettement plus signifiante) reviendrait à prendre « ergo » au sens de « travail », radical donnant lieu, en français, à des termes comme ergonomie, ergométrie, elle signifierait alors « l'écriture du travail » ou encore « travail de l'écriture ». L'ergographie telle que pensée et conçue par Barthes est héritière des deux étymologies, mais aussi des deux lectures possibles : *elle est le travail de*

---

[115] Roland Barthes, « La Peinture est-elle un langage ? », Op.cit. pp. 98-99.

[116] Par « ensemble de l'œuvre » nous entendons l'ensemble des textes publiés, à savoir : les cinq tomes des *Œuvres Complètes*, l'ensemble des cours et séminaires publiés, ainsi que *Journal de Deuil*, *Incidents* et *Cahier de Voyage en Chine*.

[117] Nous souhaitons ouvrir, ici, une parenthèse : « Graphie » ne laissant pas de doute quant au rattachement des deux notions à l'écriture nous ne nous arrêtons pas sur le radical grec « *grapheîn* » ci-dessus, mais il est important pour nous de souligner qu'au-delà du contexte, *graphein* constitue un des radicaux les plus fertiles dès qu'il s'agit pour Barthes de construire des néologismes relatifs à la peinture. Voir le sous-chapitre « Du lexique au glossaire : des mots pour dire la peinture ».

l'écriture comme conséquence et prolongement du tableau, elle est également écriture du travail dont le tableau est la conséquence, la production. Dans l'un comme l'autre cas, elle demeure une *utopie*, un non-lieu, un espace où les distances entre le discours critique et la toile, entre le peindre et l'écrire, entre le voir et le lire s'annulent. Intervient alors, le *grammatographe,* littéralement « l'écrivain du signe écrit »[118]. Si une telle expression peut laisser penser à un pléonasme, c'est que le « *signe écrit* » est souvent réduit à l'alphabet qu'il soit idéogrammatique ou phonogrammatique et que l'écriture dans le même ordre d'idée, n'est elle-même envisagée que dans sa dimension signifiante, lisible, fonctionnelle. Or, Barthes, et c'est en cela aussi que l'article consacré à Schefer relève du texte-programme, confond geste pictural et geste graphique, signe peint et signe écrit. Plus alors qu'un *vulgaire* critique d'art, le grammatographe va au-delà de la description du tableau ; derrière la couleur, la lumière ou encore la ligne il devine une pensée, un geste et un corps à la rencontre desquels vont sa *pensée*, son *geste*, son *corps,* en un mot son *écriture*.

En substituant à la structure du tableau sa structuration, en préférant à la quête du sens le tracé de la signifiance, en abandonnant la critique pour l'écriture, Barthes œuvre pour une pratique et une figure où le voir, le lire et l'écrire se brasseraient, où les frontières entre les différents codes scripturaux et picturaux s'annuleraient, où enfin l'écrire-peindre s'accomplirait et si une telle proposition n'est que suggérée, nous dirions même devinée dans un premier temps, elle sera creusée davantage au contact des écritures idéogrammatiques, de la calligraphie et de cette altérité à la fois radicale et fantasmatique qu'est le Japon.

3- Utopie, atopie, les lieux autres

[118] « gramma » en grec signifiant « signe écrit » et grapheîne, écriture.

Apparaissant très tôt dans l'œuvre de Barthes, le mot « utopie[119]» constitue un élément clef dans la construction de sa pensée ainsi que dans l'évolution et le déplacement des notions et des approches qu'il use et utilise. On ne peut pas dire qu'il s'y soit intéressé comme philosophe, encore moins comme historien ou sociologue[120], c'est dire qu'un abord théorique, rigoureux ne l'a jamais intéressé pas plus quand il était question d'approcher des utopies comme le « Phalanstère » de Fourier ou le « Château » de Sade que quand il s'agissait d'élaborer les siennes propres. Il y a pourtant, et ce de manière constante, une réflexion et un recours à *l'utopique* qui, non seulement traverse l'œuvre, mais l'organise. Si nous avons abordé les moments marxiste, structural puis sémiologique comme des moments d'interrogation et de questionnements à la fois critique et épistémologique où ce n'est pas seulement la peinture qui est en jeu mais également la validité des outils par lesquels la critique tente de l'approcher, nous essaierons à présent de montrer que face aux limites et aux contraintes posées par toutes les « approches » que nous venons de mentionner, approches rappelons-le conçues en dehors de la peinture et non à son contact, Barthes va essayer de se construire un espace utopique où se conjuguent et se réalisent les traits utopiques qu'il avait jusque-là fantasmés.

Nous nous sommes arrêtés dans le chapitre précédent sur le rapport subversif que Barthes a pu avoir avec le marxisme et le structuralisme et nous somme arrivés à esquisser les traits d'une façon d'écrire et d'une manière d'être consistant à se ménager un *espace tiers* à l'intérieur même des grands systèmes qu'il a traversé et auquel il s'est (ou a été) associé. Or, si nous avons jusqu'à présent évité, par un souci de cohérence et de structuration que la thèse nous impose, d'utiliser le mot « utopie », nous pouvons à présent que nous nous y

[119] Nous ne nous intéressons, tout au long de la présente thèse, qu'à l'usage conceptuel (ou métaphorique) que fait Barthes du terme. Il existe au sein de l'œuvre un deuxième usage que nous appellerons par commodité « hyperbolique », le mot utopie devenant synonyme de rêve, chimère, idéal… cet usage ne nous intéresse pas.

[120]La seule référence « sérieuse » qu'il cite est l'incontournable ouvrage de Karl Mannheim *Idéologie et utopie* et l'usage qu'il en fait nous laisse penser qu'il ne l'a jamais lu et que son usage est presque ornementaire. Notre lecteur pourra en juger. Vr. « Sur Racine »*, Œuvres complètes Tome II,* Op.cit., p.190, et « Essais Critiques »*, Œuvres complètes Tome II, Ibid.,* p.497.

consacrons, revenir sur ces expériences (marxiste, structuraliste et sémiologique) pour dire qu'elles ont représenté, un temps du moins, *des espaces tiers* et que cette tiercité des espaces relèvent de l'utopique chez Barthes.

Évoquant son activité critique il dira : « très souvent lorsque j'écris, même si je ne fais pas référence à une utopie, si, par exemple, j'exerce une activité critique sur certaines notions, c'est toujours à travers l'image intérieure d'une utopie »[121]. L'Utopie barthésienne est une image, une métaphore-concept particulièrement féconde dont l'objectif reste de proposer une médiation avec un « système » pré-existant d'une part et d'en démontrer le caractère contingent, « culturel », « historique » d'autre part. À l'Utopie Mannheim oppose l'Idéologie, Barthes, lui, la met en contre-faux du Mythe. La nuance, cela ne devrait plus étonner notre lecteur, est capitale : l'utopie chez Mannheim, et Ricœur à sa suite, est *réactive*, elle est un projet qui, du moins par ses intentions, se veut réalisable, une alternative politico-sociale à une réalité jugée décevante ; chez Barthes, en revanche, elle est *descriptive*, présentée davantage comme une altérité que comme une alternative[122]. Non seulement *elle ne peut se réaliser* mais, pour pouvoir garder son pouvoir de subversion, *ne le doit pas.*[123]

Si la conception barthésienne répond à certaines caractéristiques soulignées par Mannheim, notamment en ce qui concerne la non-congruence avec la réalité et la « rupture radicale avec un système existant », elle relève aussi par certains aspects de la « fabulation » et de la « stratégie d'écriture » telles que présentées par Miguel Abensour[124]. Ce dernier, dans les travaux qu'il consacre à

---

[121] Roland Barthes, « Sur l'astrologie », *Astrologiques*, *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p. 1011.

[122] Cet aspect-là s'affirme de plus en plus à mesure que Barthes *assume* sa posture d'écrivain au dépend de celle du critique (au sens classique du terme).

[123] « Bien sûr comme système entier, aucune utopie n'a la moindre chance d'application : le phalanstère fouriériste, le château sadien sont, à la lettre, impossibles ; mais ce sont les éléments, les inflexions, les détours, les recoins du système utopique qui reviennent dans notre monde comme des éclairs de désir, des possibles exaltants : si nous les captions mieux, ils empêcheraient le Politique de se figer en système totalitaire, bureaucratique, moralisateur ». Roland Barthes, « L'Utopie », *Œuvres complètes Tome IV,* Op.cit., p-p. 531-532.

[124] Voir à ce propos : Federico Tarragoni, « Topiques du possible : l'utopie chez Miguel Abensour », *Écrire l'histoire* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 08 octobre 2018, consulté le 01 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/elh/635

L'Utopie de Thomas More défend l'idée selon laquelle la véritable force de ce texte ne serait pas dans le projet social qu'il défend mais dans l'utopie elle-même comme « *forme* » et comme « *pensée de la différence* ». C'est d'ailleurs cette primauté du formel sur le contenu « doctrinaire »[125] de l'utopie qui permet à Abensour de défendre l'importance stratégique des utopies dans la construction des pensées et de sociétés modernes : il n'est plus question de défendre ou imaginer des projets politiques et esthétiques nouveaux dans une logique de rupture mais seulement d'« ouvrir des brèches ».

Barthes aussi « fabule » par moment sa critique, brouille subtilement la frontière entre le théâtre, le roman, l'essai qu'il espère advenir et ceux qu'il aborde, et pour lui aussi ses stratégies scripturaires priment car le comment du dire est plus important que le dire lui-même. Au risque, donc, de nous montrer quelque peu réducteurs, nous pourrions résumer les fondements de cette « utopie » barthésienne » qui sous-tend une part importante de son travail et de sa pensée au raisonnement suivant : Prémisses : a- Tout système de signes, pour pouvoir signifier, se réaliser, s'actualiser, finit par se traduire dans et par la langue. b- La langue est un système culturel et non naturel, elle condamne donc à dire selon des modalités et des schémas canonisés, limités, à la fois antérieurs au Sujet et indépendants de lui. Conclusion : Toute volonté de déconstruction, de démythification, de rupture, de changement, bref, toute conception utopique, pour pouvoir dé-faire un système doit dé-faire ses langages. L'Utopie majeure serait donc de changer la langue[126].

Dans la réalité des textes et des déplacements épistémologiques et théoriques y opérant, cette « utopie majeure » va prendre à chaque fois une forme différente et subira d'importantes inflexions sur le plan des contenus. Nous pouvons relever au moins quatre grandes utopies barthésiennes : « l'écriture

---

[125] À propos de la pensée d'Abensour, voir également : Nicolas Poirier, « Miguel Abensour, l'émancipation par l'utopie », *La Vie des idées*, 6 octobre 2017. ISSN : 2105-3030. URL : https://laviedesidees.fr/Miguel-Abensour-l-emancipation-par-l-utopie.html

[126] « D'où l'utopie majeure : changer la langue (comment changer le monde sans changer la langue ?). (Discours amoureux, cours) » : Roland Barthes, *Le Discours amoureux, Séminaire à l'école pratique des hautes études (1974-1967),* Seuil, Paris, 2007, p. 288.

blanche ou le degré zéro de l'écriture », « le théâtre populaire », « le Scriptible » et enfin « l'exemption du sens »[127], que nous regroupons en deux phases : une première datant d'avant 1968[128], correspondant à un moment du parcours de Barthes où les enjeux structuralistes et marxistes sont à leur plus fort, et où la théorie le dispute encore à l'écriture, elle regroupe les deux premières ; et une seconde datant, d'après 1968, plus en phase avec le tournant poétique et même romanesque que prend le penser et l'écrire barthésiens, celle-ci comprend le Scriptible[129] et l'Exemption du sens. Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes,* le critique revient sur ce changement qui s'opère :

> « (…) Dans Le Degré zéro, écrit-il, l'utopie (politique) a la forme (naïve ?) d'une universalité sociale, comme si l'utopie ne pouvait être que le contraire strict du mal présent, comme si, à la division, ne pouvait répondre, plus tard, que l'indivision ; mais depuis, quoique floue et pleine de difficultés, une philosophie pluraliste se fait jour : hostile à la massification, tendue vers la différence, fouriériste en somme ; l'utopie (toujours maintenue) consiste alors à imaginer une société infiniment parcellée, dont la division ne serait plus sociale, et partant, ne serait plus conflictuelle. »[130]

---

[127] Les utopies barthésiennes sont diffuses ; il est possible néanmoins de faire correspondre à chacune d'elles un texte-programme « principal » : *Le Degré zéro de l'écriture* pour l'écriture blanche, « Pour une définition du théâtre populaire » pour ce qui est du théâtre, *S/Z* et « La Mort de l'Auteur » pour le Scriptible et enfin *L'Empire des Signes* pour l'exemption du sens. Nous reste encore à insister sur les rapports de continuité et de correspondance entre ces quatre modèles.

[128] Publication de « La Mort de l'Auteur » et « Voyage au Japon ». Il s'agit d'un repère chronologique et non d'une assignation chronologique, la transformation s'est étalée sur des textes, des années.

[129] Interrogé à propos du Scriptible, il répond : « Oui, c'est une utopie ; on ne trouve guère en effet de texte scriptible en librairie. L'intérêt du scriptible est qu'il constitue une notion théorique qui permet de prendre ses distances à l'égard de ce que j'appelle le texte lisible, c'est-à-dire la masse de la littérature dans la mesure où nous sommes tellement habitués à elle qu'elle nous semble naturelle. Le scriptible est un objet utopique qui secoue notre usage de la lecture. (…)C'est à des textes lisibles (ou classiques) que nous avons sans cesse affaire. Il faudra donc parmi eux ceux qui n'ouvrent qu'un seul champ de signification et qui forme de ce fait un tout fermé sur lui-même et réductible en un système (textes « singuliers ») ; et ceux qui permettent une multiplication des codes » les différents registres de ce sens) et ne peuvent être résumés par un seul type de signification (textes « pluriels »). Roland Barthes, « Un univers articulé de signes vides », Entretien avec Dominique James, 1970, *Œuvres complètes Tome III,* Op.cit., p. 650.

[130] Roland Barthes, « À quoi sert l'Utopie ? », Roland Barthes par Roland Barthes, *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p-p 653-655.

Nous ne n'aborderons pas cette utopie « naïvement politique », nous en avons déjà montré le contexte, les intentions, les figures mais aussi les limites. Ce qui nous intéresse à présent c'est cette *autre* utopie résolument placée du côté de l'écriture à laquelle Barthes donnera un nom : l'Atopie[131].

> « Fiché : je suis fiché, assigné à un lieu (intellectuel), à une résidence de caste (sinon de classe). Contre quoi une seule doctrine intérieure : celle de l'atopie (de l'habitacle en dérive). L'atopie est supérieure à l'utopie (l'utopie est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher). »[132]

L'Atopie est impossible, mouvante, horizon et non destination, toujours à venir, non-habitat, non-lieu, nomade par essence…elle est le refus du centre, la fin des frontières. Dans les écrits de Barthes, elle tient un rôle stratégique : celui de « dire ce qui est en le faisant apparaître comme pouvant ne pas être, ou pouvant ne pas être comme il est »[133], celui en un mot de (dé)montrer la contingence de siècles de nécessité. Elle occupe une fonction archéologique qui la rapproche sensiblement de l'Hétérotopie foucaldienne telle que définie dans *Les Mots et les choses :*

> « Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite « une certaine encyclopédie chinoise » où il est écrit que « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, 1) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». Dans l'émerveillement de cette

---

[131] L'usage du terme « atopie » ne fait pas pour autant disparaître celui d'utopie dans l'œuvre de Barthes, ce ne sera pas le cas dans la présente thèse. Nous utiliserons, par simplification, exclusivement le mot atopie dans ce qui suit, pour distinguer « l'utopie de Roland Barthes » de « l'utopie » commune.

[132] Roland Barthes, « Atopie », Roland Barthes par Roland Barthes, *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p.624.

[133] L'expression est de Foucault, à propos du rôle de l'intellectuel, *Dits et Ecrits (1976-1979), Tome IV,* Gallimard, Paris, 1994, p.449.

> taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela. (…) Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas ; *ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite* ; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont « couchées », « posées », « disposées » dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun. Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula ; *les hétérotopies* (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) *dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire* ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases. »[134]

Le mot « Hétérotopie » va connaître par la suite une transformation importante, pour ne pas dire radicale. En marge du texte écrit, Foucault dans deux importantes conférences radiophoniques qu'il donnera en 1966, *L'Utopie du corps* et *Les Hétérotopies*[135], reprendra son néologisme pour en faire la

---

[134] Michel Foucault, Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966, pp.7-10. (Nous soulignons).

[135] *L'Utopie du corps :* https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGlUNY, *Les Hétérotopies :* https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8&t=106s Consulté le 20/03/2019.
Voir également : *Les Utopies réelles ou lieux et autres lieux,* Archives de INA-Radio France, première diffusion le 07/12/1966, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/heure-de-culture-francaise-les-utopies-reelles-ou-lieux-et-autres-lieux-par-michel-foucault-1ere

désignation de « lieux effectivement localisables », réels, mais en marge de l'espace socio-culturel normé, répondant à des lois et à des représentations particulières. Il y inclut salles de cinéma, cimetières, maisons closes… et en fait une sorte d'utopies réalisées qui à la fois reprennent l'ordre social et l'ébranlent. Cet aspect concret, matériel, incarné du concept foucaldien n'intéresse pas tant notre propos, même si c'est lui qui domine aujourd'hui la réflexion critique autour de la notion. Dire l'Hétérotopie chez Foucault, dans un premier temps du moins ou dire l'Atopie chez Barthes revenait à penser un espace où le langage aurait la force et la possibilité de briser, retourner, contester l'ordre et l'articulation consacrés des mots et des choses, un espace qui, par son existence rien que fantasmée, remettrait en cause l'existence concrète des systèmes et des savoirs.

Plus encore qu'aux similitudes sémantiques entre les deux notions, et à celles étymologiques les reliant –car soulignant-le, bien avant le devenir conceptuel qu'elles connaissent, l'hétérotopie tout comme l'atopie appartiennent au jargon médical-, nous avons été sensible à la ressemblance des contextes et des stratégies discursives dans lesquels Barthes et Foucault inscrivent respectivement atopie et hétérotopie (ou pour être plus précis, les éléments atopiques et hétérotopiques). En effet, cette double fonction d'opposition et de démonstration attribuée à l'Encyclopédie chinoise de Borges dans *Les Mots et les choses,* nombreuses sont les figures à l'occuper chez Barthes. Nous citerons, à titre d'exemple, le cas du Nô japonais dans « Le Comédien sans paradoxe » :

> « Nous [occidentaux] préférons toujours, écrit Barthes, donner à l'acteur ses lettres de noblesse psychologiques plutôt que ses lettres de noblesse sociales. Nous devrions avoir sur ce sujet au moins le sens de la relativité : on se rappelle peut-être que dans le Nô japonais (théâtre noble et non bourgeois), l'expression des sentiments est sévèrement codifiée, ramenée à une trentaine de positions : ici la norme c'est que l'acteur tue le mouvement naturel pour se soumettre entièrement à l'intelligence collective de son public. Bien sûr, l'expérience japonaise n'est pas pour nous un modèle absolu (chaque chose ne vaut que dans son histoire) ; elle

> est simplement une invitation à mettre en doute cette ontologie de l'acteur dans laquelle nous sommes si vaniteusement installés »[136]

L'acteur a été pour Barthes, de tous les éléments d'une mise en scène, le plus crucial[137] ; en confrontant le penser occidental de l'acteur et du jeu de rôle à celui japonais, c'est tout le « théâtre » qu'il interroge, c'est, encore une fois, les *formes* d'essentialisme bourgeois et leur pouvoir naturalisant qu'il combat. Ici aussi, comme avec le curieux classement zoologique de Borgès, ce qui paraissait comme allant de soi se trouve remis en question par la possibilité d'un être-Autre : le Nô japonais n'est cité que pour sa valeur de contre-argument. Ce dernier permet à Barthes de démontrer, preuve à l'appui, que, sur la question au moins du jeu d'acteur, d'autres façons de faire, d'autres expériences théâtrales (et donc sociales), d'autres constructions, sont envisageables, possibles. Le mimétisme psychologique occidental, faisant de l'incarnation un idéal à atteindre par tout acteur qui se respecterait, se heurte à un autre idéal qui est le stylisme. Le visage « mimétique» de l'acteur occidental fonctionne comme un miroir : miroir du texte, miroir du public, il est la destruction ultime de la distance entre le public et la scène, la réception et le texte, et une étape de plus vers l'identification, donc la catharsis[138]. Le visage « stylisé » de l'acteur japonais, lui, est opaque, il ne reflète rien, n'exprime rien, ne cache rien, il ne pense pas et n'invite pas à penser non plus. *Mettre en doute une ontologie,* voilà tout ce que Barthes attend du Nô, voilà aussi les limites de son adhésion car pour le reste, même s'il y a plus de distance entre le public du Nô et le spectacle qu'il y en a entre ce dernier et le public bourgeois, toute distance n'est pas forcément

---

[136] Roland Barthes, « Le Comédien sans paradoxe », *France-Observateur* (22Juillet 1954), *Œuvres complètes Tome I, Op.cit.,* pp.512-513.

[137] Crucial dans la mesure où il est possible de concevoir un théâtre sans décor ou avec un décor minimaliste, sans musique, sans scène même (nous pensons à la scène ouverte de certains spectacles d'avant-garde), mais l'acteur reste le propre même du théâtre ; lieu où se conjugue le texte, le costume, la connaissance et l'émotion.

[138] Nous employons ici le mot Catharsis dans le sens courant de purge émotive, reposant sur une identification du sujet-spectateur à l'acteur et dont le moteur principal est l'effacement de toute forme de distance ou de différence. Barthes théorise une autre forme de catharsis, qu'il appelle « catharsis critique » dans « Pouvoir de la tragédie antique », et dans sa « Préface à Brecht : Mère courage et ses enfants ».

critique. Barthes va chercher un compromis, *une troisième voie* entre l'incarnation et la codification comme mode de jeu, entre l'identification et la contemplation comme rapport à la scène et il va finir par la trouver en Maria Casarès.

Tout d'abord Casarès ne cherche pas à « donner vie » au texte, elle ne se contente pas de rendre son personnage vivant, crédible, vraisemblable ; aucun des adjectifs conventionnels, faisant le bonheur de la critique et des acteurs, n'est de mise. La Casarès de Barthes « trouble tout cela : elle jette sur la scène un excès et une distance, qui ne peuvent que lasser les paresseux et déconcerter les amateurs de salut facile ». Autre particularité de l'actrice, elle expose son visage :

> « Maria Casarès ne se protège jamais quand son visage se transforme il se déforme, il rejoint sans réserve les plis du masque ancestral par lequel la douleur, la panique ou la joie sont signifiées, il retrouve spontanément une image de la passion, qui n'est pas d'ordre métaphysique, mais séculaire, mémorial.»[139]

Tout en étant éminemment contemporain, profondément inscrit dans son temps, ne serait-ce que par cette distance qu'il installe entre l'actrice et le texte et partant entre le public et le texte, le jeu de Casarès réussit à atteindre la beauté et la grandeur d'une autre époque, celle des masques tragiques antiques. Par sa force « séculaire » et « mémoriale », le visage de Casarès porte en lui une histoire, celle du théâtre, mais aussi l'Histoire. Une fissure, ou plutôt une indécision *a lieu*, dans le temps d'abord : le visage de l'actrice, tout en restant profondément ancré dans le présent, réalise cette part chiliaste[140] de l'utopie barthésienne qui espérait toujours le retour de l'impossible Tragédie ; dans l'espace ensuite : une position qui n'est ni assimilation, ni distance se crée, un lieu de parole où l'acteur, le public, le critique, peut éprouver son émotion tout en réussissant à la dire, à la constituer en objet d'analyse.

---

[139] Roland Barthes, « Une tragédienne sans public », *Œuvres complètes Tome I,* Op.cit., p 494.

[140] Du grec **χίλιοι** [khilioi], « mille », le chiliasme désigne la foi en un règne du Messie qui durera les milles ans séparant la victoire sur l'Antéchrist du Jugement dernier. Sous l'étendard « d'utopies chiliastes » sont retenues toutes les utopies reposant sur l'envie de retrouver une figure ou un ordre idéal passé.

Le jeu de Maria Casarès, l'œuvre de Brecht et jusqu'à *L'Étranger* de Camus sont autant « d'objets » que Barthes n'a pas rencontrés ou découverts mais cherchés et trouvés ; rencontres *heureuses*, *amoureuses* dont un néologisme, forgé à propos du discours amoureux, permet de rendre compte : « l'Énamoration ».

> « Comme Récit (Roman, Passion), l'amour est une histoire qui s'accomplit, au sens sacré : c'est un programme, qui doit être parcouru. Pour moi, au contraire, cette histoire *a déjà eu lieu*[141] ; car ce qui est événement, c'est le seul ravissement dont j'ai été l'objet et dont je répète (et rate) l'après-coup. L'énamoration est un drame, si l'on veut bien rendre à ce mot le sens archaïque que Nietzsche lui donne : « le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l'action (celle-ci avait lieu avant ou derrière la scène) ». Le rapt amoureux (pur moment hypnotique) a lieu avant le discours et derrière le proscenium de la conscience : l'« évènement » amoureux est d'ordre hiératique : c'est ma propre légende locale, ma petite histoire sainte que je me déclame à moi-même, et cette déclamation d'un fait accompli (figé, embaumé, retiré de tout faire) est le discours amoureux »[142]

Toutes ces rencontrent que nous avons mentionnées, et d'autres encore, relèvent de l'« énamoration » dans la mesure où le ravissement qu'elles suscitent leur est *antérieur*. Toutes ces *histoires*, lorsqu'il en rencontre les personnages pour la première fois, *ont déjà eu lieu*. Si l'Utopie était posée sous le signe du politique, l'Atopie, elle, se placera ouvertement sous celui du romanesque et parce que comme pour son idée d'un engagement de la forme ou d'un théâtre populaire, ses traits sont diffus, il va se trouver une figure qui *incarnera* l'essentiel de ce que Barthes aura mis du temps à mûrir :

> « Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne143, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre

[141] Nous soulignons.

[142] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux,* Op.cit., p.233-234.

[143] Référence à *Voyage en grande Garabagne* d'Henri Michaux, récit de voyage fictif publié, pour la première fois en 1936.

> réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occi-dental), prélever quelque part dans le monde (là-bas) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon. »[144]

L'archipel nippon, le plus décisif de tous les « drames » barthésiens, le plus attendu[145], désiré, n'a pas un ancrage géographique (même s'il en a le référentiel) mais scripturaire et c'est en cela qu'il est espace *à venir*, *impossible*, même *non-lieu*, il existe *d'abord* dans le Texte de Barthes, *ensuite* dans un Atlas. Ce n'est pas *le* Japon mais *Son*[146]Japon. Cela explique pour nous la pérennité de ce pays-atopique qui, contrairement aux autres figures (Camus, Brecht, le Nouveau Roman, le théâtre….), ne cessera jamais d'être « une réserve de traits » en continuant à générer des métaphores-concepts même après que Barthes s'y soit rendu en 1969. L'*esthésis* japonaise, le rapport au sens et enfin la graphie (plus précisément l'écriture idéogrammatique) constituent tout particulièrement des objets intéressants pour notre propos dans la mesure où, comme nous aurons l'occasion de le voir, ils permettent à l'écriture barthésienne de s'ouvrir sur des possibles linguistiques et esthétiques *autres* que ceux de la francité et de l'occidentalisme.

---

[144]Roland Barthes, L'Empire des Signes, *Œuvres complètes Tome III*, Op.cit., p.351.

[145] Si nous avions choisi, parmi les exemples qui s'offraient à nous, celui du Nô japonais (Vr. p.72), c'était aussi pour pouvoir le moment venu, souligner que là encore l'intérêt porté au Japon est antérieur au voyage.

[146] Précéder les termes clés de sa réflexion d'un adjectif possessif est une manie chez Barthes ; nous nous retrouvons alors face à « son Japon », « son Racine », « son Michelet », « son marxisme », « sa sémiologie », « son structuralisme »… Un tel usage n'exprime pas tant la possession qu'il trahit un rapport quasi-paranoïaque au sens, aux mots et à la langue de manière générale. Nous comprenons le recours au possessif comme un rejet des définitions préétablies, des conceptions standardisées et des nomenclatures mais aussi comme un moyen de prendre position en opposant le « mon » à un « leurs » implicite, laissant entendre l'existence d'autres sens possibles. Dire « mon » revient donc à exprimer un rapport *personnel* à l'objet, voire *amoureux*. S'il revêt pour nous une telle importance, c'est qu'il est représentatif d'un écrire dont les avatars se déclinent en d'autres endroits et sous d'autres formes. Il exprime, en effet, deux aspects majeurs de l'œuvre de Barthes : d'abord le questionnement permanent du sens et du langage, ensuite l'association indéfectible entre jouissance et écriture mettant, comme nous aurons l'occasion de le voir, le corps au cœur de la pensée et de l'œuvre.

De l'Écriture blanche, à l'exemption du sens, passant par le Théâtre populaire, puis le Scriptible, le travail de Barthes est finalement une recherche qui s'amuse de ce qu'elle n'atteint pas son objet, de ce qu'elle le retarde, le remet à plus tard mais c'est aussi une recherche qui se précise au fil des épreuves, à mesure que l'écriture-pensée de Barthes rencontre d'autres écritures, d'autres formes, d'autres pensées. Chacun de ces moments utopiques que nous avons passés en revue a laissé, une fois dépassé, une trace sensible et durable dans les écrits ultérieurs. Si nous considérons le Japon comme son Utopie[147] ultime, c'est en raison de son altérité foncière dont l'empreinte est telle qu'il constitue au sein de l'œuvre le point d'articulation d'un avant et un après ; et si la production de Barthes autour de la peinture se fait plus abondante, c'est aussi parce qu'avec *L'Empire des signes* il tranche son hésitation perpétuelle entre les contraintes de la méthode et la liberté de *l'écriture* et assume pleinement son « imposture », sa « dissidence ».

[147] Dans une logique barthésienne, l'Utopie ne constitue qu'un moment ou une manifestation de l'atopique, dans la mesure où toutes les « utopies » de Barthes participent d'un seul et même fantasme-projet à savoir se libérer des contraintes de la langue, la changer puisqu'elle n'est pas qu'un véhicule neutre, un contenant transparent, mais un moule façonnant le dire et *déterminant* la pensée. Le Japon est quelque part la dernière « utopie » pensée et surtout formulée comme telle, l'atopique (ou l'utopique) demeure un trait et un moteur de l'œuvre jusque dans sa *Préparation du roman* et ses derniers textes.

Conclusion de la première partie

Des premiers textes de Barthes consacrés principalement aux peintres de théâtre à son dernier texte strictement « théorique » sur la peinture[148], c'est un long chemin parcouru, une véritable « *Recherche* » qui se donne à lire. En choisissant d'inscrire les textes de Barthes sur la peinture dans une linéarité chronologique et une dynamique thématique, générique et théorique, nous avons essayé de retracer son « aventure picturale ». La première partie de notre thèse retrace donc, comment est-ce que Barthes est arrivé à la peinture et comment est-ce qu'il en est arrivé à se forger sa propre conception de ce que les académiciens appellent généralement la « critique d'art », conception libérant cette dernière de l'étiquette réductrice de « méta-textualité » pour en faire un Texte à proprement parler, une *écriture* au sens plein du terme.

Au-delà des détails *anecdotiques* de ce « parcours » ainsi que de la séparation *provisoire* de l'œuvre en phases, nous espérons avoir réussi à dégager l'image d'un Barthes « uni » (unique va de soi), qui ne s'est pas contenté de dire ce mélange complexe de dégagement et de retrait qui le caractérise et qu'il revendique, mais l'a au contraire mis en pratique dans chacun de ses textes, ses entretiens et ses cours. Si sa réflexion théorique, s'est évertuée à montrer l'insuffisance des outils critiques mis aux services de celui qui s'apprête à « critiquer » une œuvre plastique , ce qui revient à écrire *sur* la toile, le tableau, la composition… et à souligner les limites, les écarts, les incompatibilités entre l'art comme objet et la sémiologie et le structuralisme comme outils, nous avons pu trouver dans sa pratique du tableau à la fois une contre-théorie (comme l'on ferait une contre-histoire) et une théorie ad-hoc. Le discours savant chez Barthes est finalement *aussi* (pour ne pas dire *surtout*) un discours amoureux ; l'Amateur, « celui qui aime et aime encore » finit par l'emporter sur le théoricien de même que l'écrivain, ou encore l' « ergographe » ou le « grammatographe », l'emportent sur le « critique ».

[148] Nous faisons allusions ici à « La Peinture est-elle un langage ?»

Deuxième partie : Grammaire d'un écrire

« Il y a d'une part la langue, comme entité objective, qu'on peut décrire et même formaliser ; il y a d'autre part cette langue où l'être parlant inscrit son désir, son inconscient, sa subjectivité. Elle ressemble à la première ; en fait, du point de vue matériel, elle en est indistinguable, mais elle se déploie tout autrement : dans les jeux de mots, dans la poésie, dans les homophonies. Pour rendre compte à la fois de la ressemblance matérielle et de la différence radicale, Lacan avait forgé en un seul mot : la langue.

Les grammairiens et les linguistes rencontrent la langue en un seul mot, mais ils ne veulent parler que de la langue en deux mots. Quand ils parlent de la langue (en deux mots), la jouissance qui les saisit leur vient de lalangue (en un mot). Bref, ils sont sans cesse renvoyés d'un point à un autre. Dans ce battement, s'installe, tantôt au départ, tantôt à l'arrivée, l'amour de la langue. »

Jean-Claude Milner, L'Amour de la langue.

Introduction de la deuxième partie :

Éternel insatisfait, perpétuel ennuyé, ne s'inscrivant dans un mouvement, une école, n'adoptant une « approche » que sous le signe de la dissidence, tirant sa force –du moins son succès– de cela-même qu'on lui reprochait, à savoir le peu de cas qu'il fait de la rigueur hissée en valeur, Barthes ne s'est pas contenté de dire ce mélange complexe de dégagement et de retrait qui le caractérise et qu'il revendique, il l'a au contraire mis en pratique dans chacun de ses textes, ses entretiens et ses cours. La présente partie se veut donc une analyse de détails. Elle ne porte pas tant sur l'écriture barthésienne de la peinture comme énoncé que comme énonciation.

D'autres avant nous, il nous faut le souligner, ont été sensibles aux spécificités du vocabulaire et du phrasé barthésiens, à l'étrangéité qu'ils constituent par rapport à la langue française, ou du moins au mythe d'une langue pure, canonique, exacte et d'une syntaxe juste ; et ce ne furent pas toujours des lecteurs très « emballés », ni très « emballants ». Si certains comme Butor, Calvet, Kristeva, Sontag…ont vu dans les écrits du « forgeur de mots[149] », du « logothète »[150], les signes d'un génie, d'une affirmation du style, ou encore d'une grandeur indicible, d'autres[151] se sont indignés du pédantisme et du jargonnage dont l'écriture barthésienne faisait preuve à leurs yeux.

Sur l'ensemble des essais et travaux portant sur la question, c'est l'une des voix les plus brillamment méchantes, les plus cruellement drôles qui retient notre attention, celle d'Antoine Burnier et Patrick Rambaud, auteurs du *Roland Barthes sans peine*[152]. Ce dernier ouvrage, bien plus proche du pastiche que de la

---

[149] Michel Butor, « La Fascinatrice », *Les Cahiers de chemin,* n°4 (15 Octobre 1968), p. 36

[150] L'appellation « logothète » est de Jean-Louis Calvet. Cf. « Logophile et logothète », dans *L'Arc,* Janvier, 1974.

[151] Nous ferons à M. René Pommier le plaisir de citer ses ouvrages consacrés à Barthes : *Assez décodé !*, Roblot, Paris, 1978 ; *Roland Barthes : ras le bol !*, Roblot, Vincennes, 1987, *Le « Sur Racine » de Roland Barthes*, SEDES, Paris, 1988 ; *Roland Barthes : grotesque de notre temps, grotesque de tous les temps*, Kimé, Paris, 2017. En presque quarante ans consacrés à un auteur qu'il déteste vraisemblablement, Pommier a pu condenser à lui-seul tous les reproches faits à l'écriture et la pensée de Barthes.

[152] Michelle-Antoine Burnier, Patrick Rambaud, *Le Roland Barthes sans peine*, Balland, Paris, 1978.

parodie dont il se réclame, reste un inventaire incontournable de l'ensemble des traits-Barthes car bien plus qu'un « style » ou une façon d'écrire les œuvres, les choses, les êtres, ce qui est présenté aux lecteurs c'est une langue à part :

> « - 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.
>
> - Si vous lisez un texte en Roland-Barthes sans avoir étudié la langue, vous en comprenez quand même une bonne partie. Le travail est à moitié fait. Il suffit de tirer avantage de cette ressemblance entre le Roland-Barthes et le français. »[153]

L'ironie du propos n'enlève rien, pour nous, à sa justesse ; qu'on l'encense ou qu'on le déclame, qu'on y trouve matière à réflexion ou à dérision le fait demeure : Barthes s'invente, et c'est d'ailleurs là ce qu'il disait être son « Utopie majeure », une langue propre. Cette langue, et plus précisément ce jargon utilisé pour écrire et dire la peinture seront l'objet de la présente partie[154]. Notre travail portera sur deux axes distincts, un premier correspondant aux mots employés par Barthes, il recouvre les deux premiers sous-chapitres, un second concernant l'articulation et le phrasé de cette nouvelle *langue,* correspondant à la ponctuation et permettant d'affirmer, jusque dans les détails les plus ténus, les positions éthiques et esthétiques de Barthes que nous avions pris soin de souligner dans la première partie de notre thèse. Nous espérons pouvoir ainsi pousser l'initiation au *barthes* plus loin que ne l'avaient fait Burnier et Rambaud.

---

[153] Antoine Burnier et Patrick Rambaud, *Ibid.*, respectivement p.7 et p. 15.

[154] Nous utilisons le terme « jargon » sans aucune connotation péjorative pour désigner « une variété de la langue propre à une spécialité ». Pour nous, il y a « le *barthes* », puis il y a le barthes-pictural, le barthes-photographique, le barthes-cinématographique …

Chapitre Premier : Du lexique au glossaire, des mots pour dire la peinture

> « Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
>
> Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
>
> Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
>
> Je fis souffler un vent révolutionnaire.
>
> Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. »
>
> Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Contemplations.*

En s'apprêtant à consacrer un pan de notre travail à la question des mots employés par Barthes pour dire la peinture, nous nous plaçons délibérément sous l'influence du *Roland Barthes par Roland Barthes* ou, pour être plus précis, du séminaire sur *Le Lexique de l'auteur*[155] ayant préparé sa publication. Certes, nous n'avons pas l'habitude de prendre à la lettre ce que Barthes dit de ses projets, de ses intentions, de ses textes… ; nous avons pu montrer qu'il arrivait que ses stratégies d'écrivains et ses postures déclarées diffèrent sensiblement de celles de son écriture, du moins aux yeux d'un lecteur préoccupé d'une coïncidence immédiate et littérale entre le dire et le faire. Nous faisons exception, ici, pour deux raisons : la première est que le séminaire se tenant à un moment tardif du parcours de Barthes, les conclusions qui y sont développées portent sur un pan important[156] de son œuvre du point de vue de la

[155] Si le séminaire revêt à nos yeux une plus grande importance, comparé au *Roland Barthes par Roland Barthes,* c'est que d'une part les mécanismes et les réflexions ayants présidé à l'élaboration de l'abécédaire y sont plus explicites, et que, d'autre part, n'étant pas destiné à la publication, échappant aux contraintes de l'édition, de la mise en écriture et autres directives, il est plus authentique : l'injonction du plaire et du se-mettre-en-scène y sont, effectivement, moins fortes.

[156] En 1973 lorsque le séminaire débute, Barthes a déjà publié plus de 3700 pages, il a déjà tenu un autre séminaire à l'École pratique des hautes études relatif à *Sarrasine,* assuré des cours en dehors de la France, notamment en Roumanie, en Égypte et surtout au Maroc (1969).

représentativité. La seconde est que ce que nous avons résumé sous le titre de « dissidence » y est pleinement assumé et même revendiqué ; les spécificités, les nuances, la complexité ne sont donc pas sacrifiées au nom de la théorie, de la méthode ou du système. Nous pensons par conséquent que le texte peut être tenu pour « objectif » et que l'autoréflexivité du discours qui s'y tient n'enlève rien à sa lucidité ou à sa fiabilité d'un point de vue critique. L'espace donc d'un chapitre, nous nous servirons du cours de Barthes comme d'un manuel et nous n'y verrons, presque exclusivement, qu'une approche, une méthode.

L'idée d'établir « un index rerum de lui-même »[157] ou un « lexique » s'inscrit, au début du projet, dans un cadre plus vaste consistant en une « critique de relevés, au sens cartographique, topographique (…) topologique»[158] qui irait non pas du tissu vers les fils mais des fils, des détails, vers le tissu, le Texte. Barthes suppose quatre types ou niveaux de relevés permettant de retenir ces mots et correspondant chacun à un type particulier de nomenclature[159] : *l'occurentiel*, *l'index*, *le glossaire* et *le réseau*. Conçus comme étant un cheminement vers le texte ou l'essai final, les types sont présentés selon l'ordre chronologique de leur déroulement, chacun constituant un développement ou un réinvestissement du niveau précédent.

L'occurentiel procède du recensement, l'idée étant de relever les mots qui reviennent souvent, de traquer le nombre d'occurrences de ces derniers, de s'investir en somme dans une démarche lexicologique statistique et de répondre à un désir d'exhaustivité. Ceci soulève très rapidement la question de la significativité du quantitatif ou de l'occurentiel. Barthes, en effet, va se rendre compte que l'enjeu que les mots relevés constituent ne tient nullement de leur fréquence mais de leur inscription ou non dans un réseau et des connexions signifiantes qu'ils établiraient avec d'autres mots.

---

[157] Roland Barthes, *Le Lexique de l'auteur : Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974)*, Seuil, Paris, 2010, p.107.

[158] Roland Barthes, Ibid., p. 108.

[159] Le terme n'est pas de Barthes.

L'index, l'étape suivante, quoique traitant toujours *strictu-sensu* d' « occurrence », verse plus dans le « *locatif* » que dans le « quantitatif » ; elle est un travail de repérage. Comme son sens premier l'indique, l'index désigne, montre du doigt l'emplacement d'un mot dans l'ensemble d'un corpus, et « se tait »[160]. Si l'occurentiel risque de mettre la significativité là où elle n'est pas, l'index, lui, l'occulte, la détourne. Il est *aphasique*.

Ceci amène Barthes à penser un format nettement plus *bavard*, à savoir *le glossaire*, dans lequel il voit une sorte de verbalisation de l'index, et qui constitue à la fois un raffinage de ce dernier et un écart par rapport à lui. Raffinage dans la mesure où, sur l'ensemble des occurrences organisées en index, ne sont retenus que les mots qui se prêtent à ce qu'il appelle « une verbalisation ouverte », à partir desquels il peut *glosser, fantasmer, sa pensée et son écriture.* Écart, puisqu'il inclut dans le glossaire des mots-idées[161] qui, jusque-là, ne figuraient nulle-part dans ses textes mais qui condensent des mots-clés épars participant de la même figure ou du même faire. Le glossaire tient, aux yeux de Barthes, une place hybride comparé aux deux autres types de relevés dans la mesure où « il est déjà un Texte, discontinu, véhiculant de la signifiance, du génotexte à travers un phéno-texte »[162] ; et c'est cette hybridité même qui en fait, en dépit de son aspect instrumental, le lieu d'un plaisir. Car si le glossaire par sa visée explicative, son ordonnancement alphabétique, garde quelques liens avec le dictionnaire comme objet de savoir à portée didactique, il tient aussi, par les choix dont il est le fruit, ainsi que par son style et son esprit du Fragment comme mode d'écriture et de réflexion, voire, comme genre : l'autonomie des mots, leur éclat, leur force de résonnance sont préservés. Les entrées y valent donc d'abord pour elles-mêmes, mais de manière quasi-causale, le glossaire, par sa dimension digressive, va amener le lecteur-écrivain à établir des liens, à déceler des échos, à repérer des corrélats.

---

[160] « L'Index est *aphasique*. Il désigne et se tait : instrument déictique », *Le lexique de l'auteur,* Op.cit., p.113.

[161] L'appellation est de Barthes. Il donne comme exemple le mot Abgrund. Cf. *Le Lexique de l'auteur*, Op.cit. p. 114.

[162] Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur,* Op.cit., p. 115.

On en arrive alors au *connexionnel*, étape supposée ultime, la plus problématique pour Barthes. À ce niveau-là, les rapports qui jusque-là s'étaient installés presque à l'insu du critique vont être pensés de manière plus rigoureuse, posant ainsi la question du principe d'articulation. Si le glossaire laissait déjà une marge à la subjectivité, celle-ci devient ici le principe même de l'activité structurante[163]. Très rapidement, en effet, des réseaux se construisent sur la base de discours virtuels et de relations argumentatives établies selon des contextes, des préférences et des stratégies[164]. Chaque réseau devient alors une façon différente de tenir un discours *critique*, de « raconter une histoire », chaque ordre donnant lieu à une façon différente de lire, d'interpréter et d'éprouver le Texte.

C'est ici que nous quittons le cours de Barthes, ses réflexions sur l'existence possible d'un *Réseau Final, Ultime*, qui viendrait inclure et conclure tous les autres réseaux possibles ; ses digressions sur sa capacité, lui à qui on demande d'écrire sur *lui-même*, de retrouver la vérité de son œuvre comme l'on retrouverait ce que nous aurions perdu, ses interrogations rhétoriques sur la possibilité d'une loi d'interprétation, clé unique pour un sens unique... ne retiennent pas, ici du moins, notre attention.

Ce que nous proposons dans ce qui suit, nous l'inscrivons à la fois dans le « *glossarial* » et le « connexionnel ». Si nous avons été fortement inspirée par la démarche lexicale barthésienne, force est d'avouer que nous avons pris avec elle

---

[163] Le chapitre suivant, « Langue Autre, langue inventée », s'inscrit dans l'esprit du « connexionnel barthésien ».

[164] Pour illustrer notre propos, nous donnerons des exemples de « réseaux » à partir des mots que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder précédemment dans ce travail : nous pouvons imaginer un réseau « Kristeva » dans lequel nous inclurons « génotexte », « phéno-texte », « signifiance », « structuration », « dialogisme », … puis un réseau « Mouvement » dans lequel nous inclurons « signifiance », « structuration », « ergographie », « production », « dissidence », « tissu » ou encore un réseau « Doxa » qui contiendrait « phéno-texte », « dissidence », « mythe », « structure », « structuration », « fascisme », « concept »… Si le choix des termes dépend du champ dans lequel nous souhaitons les inscrire, et donc de nos stratégies argumentatives, les mêmes termes peuvent se retrouver dans des réseaux différents, faisant ainsi en sorte que des passerelles reliant un réseau à un autre se tissent, que ses derniers ne soient nullement imperméables ou isolés.

quelque liberté. Au lieu de partir des occurrences vers le réseau[165], nous avons au contraire pris ce dernier comme point de départ, du moins hypothétique : nous avons été à l'affût des mots utilisés pour rendre compte de la peinture, qu'ils aient ou non un rapport direct avec elle, et qui dérogent de quelque façon que ce soit à un usage habituel de la langue française telle que présentée dans les dictionnaires de langue. Les mots que nous présenterons ci-après ne figurent pas dans les nomenclatures canoniques ou y occupent des sens différents que ceux qu'ils revêtent dans le cadre de notre corpus[166]. Nous avons choisi, mais il aurait pu en être autrement, de les organiser selon le trait constitutif de l'écart observé : l'emprunt à d'autres langues a donné « les mots empruntés », l'introduction d'un tiret au sein d'un mot qui n'en contient pas a donné « les mots brisés », l'usage d'un terme en dehors du champ disciplinaire et sémantique auquel il appartient originellement a donné « les mots-déplacés », le retour à un usage archaïque ou à un sens étymologique a donné « les mots-ressuscités » et le recours à des néologismes a donné, enfin, « les mots-forgés ».

a- Les mots forgés :

Asymbolie

---

[165] Nous souhaitons ouvrir une parenthèse : notre propos est valable pour la rédaction du chapitre et non pour son appréhension. L'inversement de l'ordre des étapes vient d'un souci d'argumentation et de démonstration qui est le propre de toute thèse ; néanmoins l'idée d'un relevé où la réinvention de la langue serait le maître mot n'est pas extérieure au Texte (au corpus), encore moins antérieure à sa lecture. Nous avons *d'abord* remarqué que Barthes usait d'un « jargon » et d'un « langage » inhabituels pour parler de la peinture. Cette remarque cependant était à mi-chemin de l'observation et de l'intuition puisqu'il n'y avait pas au préalable un travail non-orienté et rigoureux de relevé occurentiel ; il a donc fallu effectuer une seconde lecture qui, elle, savait ce qu'elle traquait. Nos réserves, en revanche, sur la significativité des démarches statistiques dans le cadre de la critique sont, elles, antérieures au travail que nous présentons.

[166] Nous tenons à préciser que lors de notre contribution auprès de Abderrahim Kamal à *Lire le visible, Roland Barthes. Le réel, la peinture et la photographie*, notre démarche tout comme nos choix étaient différents, l'idée d'une réinvention de la langue *française* par Barthes ne nous occupait pas encore, du moins telle que nous la percevons aujourd'hui. Nous n'avions par conséquent retenu que les mots en rapport direct avec la peinture. Parce que nous avons eu le temps de relire et le texte barthésien et le nôtre d'une part, et que nous préférons par souci éthique éviter la fraude par recyclage et les questions déontologiques liées à l'auto-plagiat, nous avons préféré réécrire les entrées figurant dans l'ouvrage en question.

L’asymbolie n’est pas l’absence de symbole –ce qu’aurait pu laisser comprendre le « a » privatif- mais son refus. Il s’agit d’une attitude critique héritière d’une longue tradition philologique qui voudrait qu’il y ait *un* sens vrai, unique, exact dont l’interprète ou l’exégète serait à la fois le détenteur et le gardien. Nous employons à dessein l’idée de détention car l’asymbolie relève d’une volonté de domination et de figement du sens. Si elle est pour Barthes une attitude dangereuse condamnant l’œuvre à cette mort symbolique qu’est l’oubli, elle est aussi *impossible* car « si l’asymboliste survit, c’est que la dénégation dont il se fait le prêtre est elle aussi une activité symbolique qui n’ose pas dire son nom». Le figement du sens n’est donc que temporaire, contextuel.

Complexe de Clovis

Inutile de chercher chez Freud, Lacan ou Jung : le "complexe de Clovis" est une invention barthésienne. Comme de nombreux concepts psychanalytiques, le Complexe de Clovis repose aussi sur un mythe, celui attaché au roi dont il porte le nom. La légende veut que Saint Rémi, au moment de baptiser Clovis 1er après sa conversion au catholicisme, se soit adressé à lui en ces termes : "Brûle ce que tu as adoré, adore ce que tu as brûlé". Barthes va déplacer l'injonction émise dans un contexte éminemment religieux à la sphère artistique. Ce qui était une invitation à renier les anciennes idoles germaniques vénérées par Clovis Ier, et donc une posture spirituelle et cultuelle, va se transformer en posture épistémologique. Par "Complexe de Clovis", Barthes va essayer d'expliquer le renversement des valeurs artistiques dont relèvent certaines expériences de la modernité, principalement celle du *pop art*. Il va partir du fait que des objets banals du quotidien qui étaient jusqu'à un passé fort proche exclus du champ artistique et n'avaient pas droit à *la toile* alors même que *la page* les acceptait, se retrouvent au centre même des pratiques modernes. Le renversement qu’il souligne ne concerne pas uniquement la constitution de nouveaux objets d’art mais également la réhabilitation d’autres dont le statut artistique était contesté, notamment la photographie placée au cœur de la plupart des œuvres pop. Le concept barthésien de « Complexe de Clovis » ne relève donc pas de la psychiatrie ou de la psychanalyse, dans le sens courant qu'elles recouvrent leur

donnant pour sujets des individus, au mieux des peuples ; car s'il dit une psyché c'est une psyché de l'Histoire. Histoire de l'art d'abord parce que c'est pour en expliquer le fonctionnement et les changements qu'il a été forgé ; Histoire tout court ensuite car ce qui vaut pour la sphère artistique vaut également pour celles littéraire, sociologique, politique… Le complexe de Clovis décrit un fait *esthétique* dans le continuum de l'Histoire.

Énantiosème

Le mot est construit à partir des deux racines grecques ***ἐναντίος*** [enantíos] (en face de, opposé) et ***σῆμα*** [*sẽma*] *(*signe). Il est défini, la première fois qu'il apparaît, comme étant « un signifiant contradictoire ». Le mot est rapidement récupéré par les linguistes pour exprimer l'ambivalence de certains mots, en langue française notamment, comme « hôte », « emprunter » ou encore « louer ». Il nous faut cependant souligner que le néologisme barthésien, une fois adopté, a perdu en nuance et par conséquent en force. Aujourd'hui, en effet, l'énantiosémie est un fait de nomenclature, en dehors des pages d'un dictionnaire, l'énantiosème linguistique perd de son ambivalence : des deux sens opposé un seul est retenu selon le contexte dans lequel le mot est inscrit. L'énantiosémie barthésienne, et c'est là sa force et son intérêt, est un fait *irréductible, persistant*. Elle n'est pas l'attribut d'un *mot* mais plutôt d'un *signe.* L'articulation unique de la peinture (par opposition à la double articulation du langage verbal) rend cette irréductibilité plus envisageable, le sens circulant plus librement dans une toile que dans un texte littéraire. Dans une toile en effet, le contexte, « l'entour matérielle » n'existe pas, ou du moins est-il négligeable : si la suite d'une phrase, oblige le lecteur à choisir entre les deux sens d'un énantiosème linguistique, la contradiction de l'énantiosème pictural, elle, n'est jamais récupérée. L'ambivalence, en effet, dans la peinture est irréductible ; la toile peut toujours, dire la chose et son contraire.

Ergographie[167]

[167] Pour « ergographie »*, « sémiographie »* et « grammatographe »*, voir également le sous-chapitre « La différence irréductible ».

L'ergographie est le travail de l'écriture comme conséquence et prolongement du tableau, elle est également écriture du travail dont le tableau est la conséquence, la production.

Grammatographe

Plaidant en faveur d'une revalorisation du lecteur et de l'acte de lecture comme processus participant à la construction du texte et à son actualisation, ce n'est pas seulement la production critique qui devient Texte, chez Barthes, au lieu de *méta-texte* mais c'est également la figure du critique d'art réduite longtemps à celle d'un *commentateur* qui se trouve réhabilitée. Le grammatographe barthésien est ce lecteur en qui les savoirs, l'œil expert et l'esprit rigoureux du critique (classique) se conjuguent à l'écriture du poète et à la sensibilité de l'artiste. L'écriture devenant elle-même création de la toile, du tableau, de la composition.

Infigurer

Le mot est construit à partir du préfixe « in- » et du verbe « figurer » dans son sens premier, celui de donner une figure. Infigurer c'est faire le choix de l'absence, ce n'est ni « défigurer » qui implique une détérioration, une dénaturation et partant une certaine violence, ni « transfigurer » qui laisse entendre une métamorphose. Les lettres d'Erté prennent corps mais non « visage », il s'agit davantage d'incarnation que de personnification, sans aller donc jusqu'à décapiter les femmes-lettres, Erté relègue la figure au second plan et c'est pour désigner cette présence-absence que Barthes forge le verbe *infigurer*.

Pansémie

La pansémie désigne la faculté d'un Signe, mais aussi d'une forme d'expression comme c'est le cas pour la musique ou la mode dans *Éléments de Sémiologie,* de recouvrir un vaste champ de signification, de *tout* signifier ou presque. La pansémie est à la fois la pluralité du sens et son omniprésence, son expansivité allocutive.

Sémiogramme

Élément ou *figure* présent dans une toile ayant une forte parenté avec le signe scriptible. Le sémiogramme est, en un mot, l'écriture moins la lisibilité[168].

Sémiographie

Barthes forge le mot sémiographie pour décrire toute production picturale (ou *plastique*) ayant le signe alphabétique (qu'il soit idéographique ou phonographique) comme leitmotiv, comme matériau de composition.

b- Les mots brisés :

Arché-forme

On rencontre le terme sous une autre figure tout aussi néologique, à savoir *archiforme*. La brisure cependant rend la filiation grecque plus identifiable et facilite l'inscription du mot dans le même sillage sémantique et conceptuel que cette autre notion aujourd'hui consacrée à savoir l' « archétype jungien ». Du verbe ***ἄρχω***, [*árkhô*] à la fois « commander » et « commencer »[169], le préfixe ***ἀρχή*** [Arkhè] est d'abord un concept philosophique antique signifiant le « Premier principe de toute chose », le « fondement », le « commencement », l' « origine ». Barthes emploie l'archè-forme pour exprimer à la fois *l'originalité* de certaines figures, lettres, traits en peinture et leur *originellité*. Plus qu'une manifestation plastique, l'arché-forme est une « idée » un principe générateur, dans le contexte qui est le nôtre, de pratiques scripto-picturales. Elle n'est ni de l'ordre de la toile en tant qu'objet ni de celui de la production en tant que pratique ni de celui du peintre en tant que *Sujet* mais les transcende parce qu'antérieure est *insituable*. Les arché-formes sont aux arts ce que sont les archétypes jungiens à la psyché humaine : un ensemble de modèles élémentaires de représentation, des structures inconscientes transculturelles.

Dé-former

---

[168] Renvoie sur la question de la lisibilité.

[169] Soulignons au passage que la polysémie en grec et reprise par la paronymie en français permettant la continuité des jeux de métaphores et de nuances.

La brisure opérée paraît, de prime abord, être une affaire de connotation dans la mesure où ce qui est rejeté c'est l'idée de déformation en tant qu'altération ou mutilation mais à s'y pencher davantage l'enjeu excède la nuance pour la chronologie. Pour nous, « dé-former » relève de l'analepse, c'est revenir à un état d'avant la « formation », la « composition », c'est défaire ce qui a été fait. Dé-former, c'est revenir à l'état magmatique, hylétique de l'idée-sensation et du projet plastiques.

Dé-nomination

Contraire de dénomination, action d'ôter le nom à ce qui en avait un.

De-venir, à-venir

Par un simple trait de désunion, des para-synonymes, devenir et avenir, se transforment en antonyme : « d'où elle [la lettre] vient et où il lui reste, infiniment, inlassablement, à aller ». Derrière la scission se cache le calembour ; ici, il n'est pas question d'isolement du préfixe mais de remplacement de ce dernier par les prépositions homonymes.

Extra-vagance

Attaché, le terme est un para-synonyme de bizarrerie, excès, absurdité, excentricité… ; brisé, le mot retrouve son sens étymologique, du latin *extra* (hors), et *vagari,* (vaguer). Extra-vagance est alors l'action de « vaguer à l'extérieur », cela revient, sous la plume de Barthes, à permettre au sens d'aller au-delà du chemin tracé par les règles de la syntaxe et de la sémantique, à rendre à la métaphore sa *circularité.* L'extra-vagance est cheminement impossible dans les champs du possible plastique, sémantique.

Extra-version

Forgé à partir d'extra (hors) et de version, le mot une fois scindé se libère du poids de la psychanalyse. L'extraversion, par opposition à l'introversion, est, depuis Jung, un trait de personnalité caractérisé par une recherche de nouvelles expériences, sensations… ainsi qu'une ouverture sur l'entourage social. En

isolant le préfixe, Barthes ré-invoque les trois sens du mot version : celui lié à l'obstétrique, à savoir « tourner, déplacer » ; celui relevant de la traductologie, « exercice consistant à tourner d'une langue dans une autre, plus spécifiquement celui de traduire à partir d'une langue ancienne » ; et enfin celui relevant de la chimie, aujourd'hui désuet, « rendre manifeste ». L'extra-version est une caractéristique permettant au signe, en l'occurrence la Lettre d'Erté, de déplacer sa littéralité mais aussi de la dépasser, de renouer avec ses sens éloignés, *originels*.

Inter-textualité

Nous aurions pu ne voir là qu'une variante orthographique d' « intertextualité », si Barthes n'avait pris soin d'utiliser les deux écritures dans une seule et même phrase et si nous n'avions perçu la même nuance en d'autres endroits au sein de l'œuvre. La brisure comme procédé relève dans ce cas non pas du néologique mais de l'emphatique. Le terme est utilisé au sens kristévien[170] certes, mais ce qui est signifié c'est en quelque sorte une forme de *supra-intertextualité* ou d'intertextualité à plusieurs échelles. Nous dédoublerons à notre tour le concept afin d'en montrer la stratification[171].

Il y a, en effet, pour Barthes un premier degré « d'intertextualité », dans le cas de la peinture, où les interférences sont de même nature que le support qui les recueillie, que nous appellerons *interpicturalité* et qui à son tour peut être détaillé selon deux modalités :

a- L'allusion ou la citation : il s'agit des références directes ou indirectes, conscientes ou inconscientes à d'autres tableaux, d'autres œuvres picturales.
b- L'archi-picturalité : L'usage de certains gestes, certaines techniques et des traitements spécifiques du matériau permettant de regrouper telle œuvre et telle autre sous une seule et même étiquette.

[170] Kristeva constitue constamment une référence quand il s'agit d'aborder les liens intertextuels.
[171] Nous nous inspirons des catégories genettiennes dans *Palimpsestes.*

Il existe ensuite un second degré d'intertextualité, excédant les objets strictement picturaux pour toucher à d'autres formes d'expression et qui relève de la *trangénéricité*[172]. Là encore, deux modalités peuvent être relevées :

a- Les interactions « thématiques » mettant des éléments historiques, mythologiques, anthropologique, littéraires,… en présence. Des toiles comme *La Reddition de Breda* (Vélasquez), *Atala au Tombeau* (Girodet), ou encore *Salammbô* (Mucha) peuvent être citées à titre d'exemple[173].

b- Les interactions « formelles » faisant que des pratiques appartenant à d'autres sphères artistiques et culturelles se trouvent invitées à participer à la toile. Nous pouvons citer à ce propos l'intrusion de la temporalité et de la narrativité, dans le cadre de la peinture, par le biais du polyptique permettant au peintre de *raconter* grâce aux images et sans le secours des mots.

L'inter-textualité au sens barthésien condense à la fois l'interpicturalité et la transgénéricité. Lorsque Barthes emploie le terme à propos des sémiographies de Masson ou des toiles de Twombly c'est pour signifier la complexité de l'entrelacs qui les sous-tend ; entrelacs fait de la rencontre entre une pratique scripturaire millénaire, à savoir l'idéographie chinoise, où l'image le dispute à l'écriture, portée et portant en elle un art, un être et un faire autres et une pratique picturale occidentale qui dit à chaque instant sa traversée de l'Histoire.

Re-présentation

La représentation, au sens courant de copie, analogon, transposition ou transcription d'un objet, d'un moment, d'une scène, d'une figure…, semble, au risque de reprendre implicitement la séparation stéréotypée entre *arts de l'espace*

[172] Dominique Moncond'Huy et Henri Scepi définissent le concept de transgénéricité par les « relations intergénériques qui favorisent le glissement d'un genre vers un autre, selon une logique de l'attraction, de l'interpolation ou de la contamination, génératrice de phénomènes d'hybridation ou de montage hétérogène ». Cités par Ali Suzette, « Roman ou poésie? Réflexions sur la transgénéricité dans L'invention du monde d'Olivier Rolin », *Postures*, Dossier « L'enfance à l'œuvre », n°21, 2015. Consulté le 15/06/2019 sur http://revuepostures.com/fr/articles/ali-21.

[173] Afin d'illustrer notre propos, nous avons choisi nous-même les exemples.

et arts du temps, relever davantage des questions de *spatialité*.[174] En détachant le préfixe, Barthes déjoue le paradigme spatial, rendant les questions de fidélité et de mimésis caduques au profit de celle de la *temporalité* : « la re-présentation, écrit-il, n'est que le retour de ce qui s'est présenté ; en elle le présent dévoile son paradoxe, qui est d'avoir *déjà* eu lieu »[175]. Si l'idée de *retour* peut sembler évidente dans le cas de la photographie, de la peinture dite réaliste ou encore de *l'écriture de l'évènement,* elle l'est moins lorsque l'on se retrouve face à la peinture non-figurative. Ce qui se présente à nouveau pour Barthes c'est alors le *code* et le *matériau* comme *faits picturaux.* La re-présentation est cette « désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur » ; étroitement liée aux notions d'intertextualité et de palimpseste, elle est le déplacement perpétuel, le retour du même différent, la réinvention du langage par la main, l'œil et l'esprit.

Re-produire

Comme pour re-présenter, l'accent est mis sur le retour mais c'est un retour accompagné de variation. C'est un faire, une pratique qui reviennent et non une image ou un tableau. Encore une fois ce qui est implicitement rejeté, ce dont Barthes se démarque c'est la *mimésis* en ce qu'elle a de passif, d'impersonnel, de mécanique. La production chez lui se différencie du produit qui est un objet fini par son aspect *mouvant*, toujours *en cours*, presque *perpétuel*. La re-production barthésienne est l'aventure d'un sujet *amateur* qui, face à une toile qui le pointe et l'interpelle, tente par l'écrire ou par le peindre d'en restituer les gestes, d'en retrouver les traits ; et parce que lui et le peintre n'ont pas le même corps et que c'est avec ce dernier que l'on écrit et que l'on peint, la re-production même la plus « fidèle » est *différente*, *déplacée*.

c- Les mots déplacés :

Distanciation

---

[174] Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon,* Hermann*,* Paris, 1990.

[175] Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p.394.

Nous avons déjà dit la passion de Barthes pour le travail de Bertolt Brecht, ainsi que son engouement pour la notion de *distanciation* venue donner un nom à sa conception de ce que devraient être les différents rapports entre l'acteur et le texte qu'il joue (et n'interprète pas), la scène (en tant qu'actualisation du texte) et la salle, l'acteur et le public… Ce concept qu'il avait tant chéri, il va continuer à s'en servir pour aborder la photographie, puis la peinture ; car si Barthes quitte le théâtre, le théâtre, lui, ne le quitte pas. Déplaçant donc le concept, il en garde l'essentiel : parler de distanciation en peinture revient à faire l'éloge de certaines pratiques qui explicitent les processus de production, à repenser les rapports entre les différents « actants » de la peinture (le peintre, la toile, le regardeur) et à mettre en crise le caractère supposé naturel des choix esthétiques, techniques et critiques.

Factice, facticité

La facticité chez Barthes n'est plus imitativité, et c'est là le propre étymologique du factice, mais *réflexivité*. Le factice comme objet d'art ne renvoie à rien en dehors de lui-même, il ne tire pas son sens d'une quelconque justification extérieure ou supérieure ; ce que la facticité des objets pops met en avant n'est pas l'objet imité, reproduit, mais la reproduction elle-même comme valeur.

Fétiche :

Le fétiche barthésien oscille entre son sens psychanalytique et son voisinage étymologique. *Le Littré* souligne la divergence quant à la détermination de l'étymon à l'origine du terme : selon les contextes le « fétiche » est dérivé du latin *factitium* donnant en ancien français *faitisse,* aujourd'hui « factice », ou dérivé du portugais *fetisso* « charme, sortilège, objet enchanté ». Cette seconde racine, largement dominante, et plus particulièrement le caractère *ensorcelant* de l'objet fétiche, va connaître un avenir conceptuel en psychanalyse qui intéresse tout particulièrement notre propos. Le fétiche sexuel chez Freud est

un objet[176]qui suscite de manière exclusive le désir sexuel et conditionne l'accès à la jouissance. Dans le jargon psychiatrique de Karl Abraham, le fétiche se confond avec le concept d'« objet-partiel » ; lequel parcellement fonde le fétiche chez Barthes. Ce dernier, s'il lui arrive d'employer le mot pour désigner des figures, des gestes, des traits « ensorcelant », « obsédant » certains peintres, donne au fétiche une signification beaucoup plus large. Dans la mesure où chaque trait est un *découpage,* où chaque détail investi (la couleur, l'ombre, le matériau,…) est un prélèvement au sein d'une vaste variété de choix possibles, où chaque toile produite ou reçue (et nous savons à quel point les frontières sont ténues) est le lieu d'un désir. Peindre se confond avec fétichiser chez Barthes, lire/écrire une toile, la segmenter, faire le choix d'un « objet-partiel », c'est aussi fétichiser.

Gestalt :

Terme allemand signifiant « forme, figure, configuration, structure, ensemble… »[177]. Aujourd'hui indissociable de l'école et des approches psychiatriques qui portent son nom, la *gestalt* comme théorie de la forme ou comme concept a traversé bien des champs disciplinaires et des savoirs : la phénoménologie d'abord, puis la physique du champ, les mathématiques des systèmes dynamiques, les sciences cognitives… Ce parcours long et complexe, marqué par un véritable dynamisme, explique pour nous l'usage très *fuyant* pour ne pas dire approximatif qu'en fait Barthes. Il l'emploie tour à tour pour dire « la forme statuaire » d'un mot reconnu d'un seul coup d'œil, « l'image littérale », la « silhouette » (pour Barthes la silhouette c'est « le corps indivis »), la lettre comme « forme totale et immédiate ». Loin des considérations théoriques, la *gestalt* chez Barthes, se réclamant davantage d'une phénoménologie que d'une psychologie, se rapporte à une conception de la perception, ici de l'objet pictural,

[176] Objet est à prendre au sens large, il n'est pas nécessairement matériel.

[177] Victor Rosenthal, Yves-Marie Visetti, « Sens et temps de la Gestalt », dans *Intellectica*, Présences de la Gestalt, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, n°28, 1999/1, sous la direction de R. Casati. p. 147, consulté le 14/08/2019 sur https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_1999_num_28_1_1778

où *l'unité* est le mot d'ordre ; elle est « une saisie solidaires des formes et des valeurs »[178], une mise en avant constante du caractère irréductible et inanalysable (selon les modalités segmentaires d'une certaine sémiologie du moins), du signe pictural. Ce qu'elle dit ailleurs des aires, des sociétés, des expressions idiomatiques, elle le dit également du texte pictural : le tout est, sinon supérieur, du moins différent de la somme des parties. Autrement dit, l'écriture du tableau n'est pas la somme des descriptions et des interprétations des lignes, couleurs, matériaux…qui le composent, car le tableau les excède. Constamment isolée, par des parenthèses ou par les bornes d'une incise (virgule ou tirets), la gestalt occupe un statut accessoire dans les textes nous intéressant, elle n'est ni le gage d'une filiation théorique, ni la métonymie d'une conception ; seule compte la caution onomastique qu'elle apporte.

Gynécographie :

Il s'agit d'un détournement de plus du vocabulaire médical. Synonyme désuet de gynécologie, utilisé aujourd'hui comme abréviation de gynéco-radiographie, le mot prend une nouvelle tournure sous la plume de Barthes. La gynécographie devient *l'écriture du gynécée*. Employé à propos des lettres-femmes d'Erté, nous y voyons un cas particulier de *l'hominaire* où les corps composant l'univers pictural et esthétique de l'artiste sont exclusivement féminins.

Hétérologies

Le mot est emprunté à l'Anatomie pathologique où un « tissu hétérologue » désigne un tissu ayant, du point de vue de son expression génétique, les caractéristiques de tissus appartenant à une espèce différente de celle qui l'accueille. De la conception anatomique, Barthes retiendra l'idée de co-présence d'éléments disparates. L'hétérologie est « un frottement de discours incommuniquants », la présence simultanée, sur une même toile, d'une pluralité de langages (mythologique, pictural, littéraire, historique, anthropologique…)

[178] Victor Rosenthal, Yves-Marie Visetti, « Sens et temps de la Gestalt », Op.cit., p.148.

qui, du fait de leur disparité, déjouent toute entreprise *asymboliste*, *diffèrent* le sens, la jouissance, les retardent.

Hominaire :

Le mot est présenté par Barthes comme étant un néologisme construit sur le même patron que le terme « bestiaire » ; il en constitue une sorte *d'homologon*. Le mot est cependant beaucoup plus ancien ; et s'il n'a pas connu vraisemblablement un grand succès ni une longue vie, il a, du moins, été utilisé un temps par certains physiologistes et certains médecins pour désigner l'espèce humaine[179], en parlant de « règne hominaire », du latin « *homine* » (homme) à la manière d'un règne végétal, animal et minéral. Pour Barthes, un *hominaire* désignerait l'ensemble des « humains » représentés par un peintre (tel Erté par exemple) ou par un photographe (c'est le cas de Wilhem Von Gloeden). Dans l'un comme l'autre cas, les modèles représentés, constituant un *hominaire,* sont *des corps et non des individus,* il ne s'agit pas de portraits mais de *postures,* ce qui prime c'est leur potentiel symbolique et sémantique.

Kitsch

Barthes ne s'est pas intéressé à des peintres kitsch même s'il lui est arrivé de penser le kitsch au contact d'autres formes expressives, plus particulièrement la photographie et la mode. Lorsqu'il emploie donc le terme dans ses écrits sur la peinture, c'est davantage comme attribut-valeur que comme concept. Que dit le Kitsch chez Barthes ? D'abord l'esthétisation de l'idéologique, ensuite la prédétermination de l'effet et du sens et enfin le retour inauthentique, parce qu'à la fois anachronique et exagéré, excessif, de valeurs (esthétiques et politiques) passées.

Materia prima

[179] Jacques Lordat, Rappel des principes doctrinaux de la constitution de l'homme: énoncés par Hippocrate, démontrés par Barthez et développés par son école, et application de ces vérités à la théorie des maladies, Ricard, Montpellier, 1857, p.220.

Antérieure à la tradition alchimique[180] à laquelle Barthes la rattache, présente déjà chez les philosophes grecs présocratiques, mais aussi dans les écrits des penseurs, poètes et savants orientaux (arabes, perses, hindous…), la *materia prima* est, bien plus qu'un matériau ou une substance, un concept. Le rôle clé qu'elle joue dans le domaine de la philosophie, de l'ésotérisme et de la psychanalyse commence avec Aristote qui, éprouvant les limites de la théorie des quatre éléments quant à rendre compte de la complexité du monde, va ajouter aux quatre éléments consacrés par Empédocle, à savoir la Terre, l'Eau, le Feu et l'Air, un cinquième appelé la *Quintessence* ou *l'Éther*. Avec cela de décisif que le cinquième élément ou *corps* est différent de par sa constitution, sa nature, ses qualités … de tous les autres car il est *materia prima :* « la matière originelle » ou « la matière prime ». Celle-ci n'existe pas sous une forme concrète mais demeure à l'état de *potentialité*[181] et exprime, de façon très approximative, l'idée *d'Énergie*, de *Principe vivant* ou encore *d'Esprit*. Concept déjà complexe, la *materia prima* acquiert avec les Alchimistes ses lettres de noblesses, elle est alors tour à tour le « Mercure des philosophes », substance de départ du processus de mutation permettant de retrouver la Pierre philosophale, ou encore la pierre elle-même. Elle est surtout, et c'est là tout son intérêt dans l'économie générale du texte barthésien, *coincidentia oppositorum* : la jonction parfaite entre les quatre éléments, entre les principes mâle et femelle (le Mercure et le Soufre respectivement) et entre les quatre qualités (chaud, froid, humide et sec) ; elle n'est pas l'annulation de l'opposition mais son maintien. Parce qu'elle est

[180] Dans « Sagesse de l'art » Barthes se contente d'une vague allusion aux alchimistes, probablement pour distinguer l'usage qu'il en fait de la traduction courante qui en est donnée à savoir « matière première » (correspondant davantage à *materia bruta).* Nous tenons donc à signaler à notre lecteur que ce qui suit ne repose pas, du moins directement, sur le texte barthésien mais sur l'intertexte suggéré ; cela vaut également pour les rapprochements que nous faisons entre le concept de *materia prima* est d'autres notions forgées ou employées par Roland Barthes.

[181] Nous utilisons le terme au sens aristotélicien de « ce qui est en puissance, virtuel, par opposition à effectif ». Voir à ce propos : Pierre-Marie MOREL, « Matière et philosophie première. À propos du livre H de la *Métaphysique* d'Aristote », *Philonsorbonne* [En ligne], 10 | 2016, mis en ligne le 20 janvier 2016, consulté le 09 juin 2019. URL : http://journals.openedition.org/philonsorbonne/819

matière originelle présente dans toutes les cultures[182] et antérieure à toute actualisation matérielle, la « *materia prima* » rejoint l'idée d'arché-forme* et d'archétype[183] ; parce qu'elle est figure contradictoire, elle rejoint celle d'énantiosème* ; parce qu'elle est conjugaison de la complexité, de l'originalité et de l'infinie différenciation du sens, elle est, enfin, l'un des nombreux visages de *l'Exemption*, du *Neutre*.

Quaestio

L'on ne peut pas dire qu'il s'agit là d'un déplacement épistémologique de la notion rhétorique de *quaestio* : l'usage qui en est fait, quand il s'agit d'aborder la peinture et ses pratiques, n'en déplaise à la référence antique, est éminemment métaphorique. Le mot est certes employé pour dire ce que la toile donne à discuter, à penser, ce qu'elle propose à la réflexion. Mais si Barthes recourt à l'étymon latin de « question » c'est pour mettre en avant un usage archaïque[184] oublié de presque tous, sauf des dictionnaires : *quaestio* c'est l' « interrogation », le « questionnement »… mais c'est aussi la « torture ». Qu'il s'agisse de Twombly ou de Steinberg (le terme aurait pu tout aussi bien être employé à

[182] Il est en effet possible, tout en prenant en considération la subtilité des nuances et la complexité des pensées qui les portent, de retrouver dans d'autres sphères culturelles des concepts sinon identiques du moins proche de celui de *prima materia* comme : *Prāṇa* (**प्राण**) terme sanscrit (*souffle vitale*, conjugaison des cinq souffles vitaux , ou encore alliance du principe féminin et masculin) ; *Prakriti* (**प्रकृति**) ou *Mūlaprakṛti* (forme primitive ou origine du monde) dans les cultures hindouistes ; *Hylé* **(ὕλη)** du grec ancien, prime matière, conjugaison parfaite de la forme et l'essence, dans la philosophie hermétique ; **عنصر** [*'unṣur*] Élément ou **مادة** [*Madda***]** Matière, souvent accompagnés de la particule de définition (al, ال), **العنصر الأول** [al-'unsur-al-awwal], pour indiquer la prima materia ou encore **هيولة** [Hayūlā**]** pour traduire *Hylé* chez les philosophes et alchimistes arabes …
Sur la notion de materia prima dans la littérature arabe, Vr. : Jean Jolivet, « La matière d'en haut ». In: *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire. Tome 96, 1987-1988. 1987*, pp. 28-48. www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1987_num_100_96_14002 Consulté le 09/06/2019.

[183] Sur les rapports entre psychanalyse jungienne et tradition alchimique, nous avons consulté la monographie de René Caya intitulée : *Étude sur la psychologie des profondeurs de C.G. Jung : Alchimie et processus d'individuation,* soutenue en août 1996 à l'Université du Québec à Trois Rivières disponible en ligne : http://depot-e.uqtr.ca/6839/1/000636550.pdf Consulté le : 09/06/2019.

[184] Il ne faut pas confondre, ici, archaïque et métaphorique.

propos d'Erté, de Massin et même d'Arcimboldo), « questionner » chez les peintres de Barthes (le complément nominal est de mise) se fait *à coup* de pinceaux ; il est synonyme de torture du signe, d'exploration jusqu'à l'épuisement. En invoquant la *quaestio,* Barthes fait l'éloge d'un signe pictural suspendu quelque part entre son plus haut degré de *significabilité*, qui est sa pansémie*, et sa matérialité la plus pure, entre le plein et le vide.

Tropisme :

Depuis que le mot a été utilisé par Gide et transformé par Sarraute en véritable motif littéraire et concept critique, on ne s'attend plus à le rencontrer dans le cadre des sciences humaines que désignant un sentiment fugace, irrésistible et quasi-indicible motivant une action. Barthes va restituer au terme son sens étymologique dans le cadre de la botanique, le tropisme étant la réaction d'orientation ou de locomotion d'une plante sous l'impulsion d'un agent physique ou chimique (lumière, froid, engrais…). Le « tropisme » est utilisé par Barthes pour indiquer la pulsion orientant ou dirigeant le trait qui constitue la figure, la lettre ou le sémiogramme.

d- Les mots ressuscités

Apodeston

Contrairement aux quatre autres termes grecs avec lesquels il constitue les différents types ou nuances d'événements (*Pragma*, *Tyché*, *Télos*, *Drama*), l'Apodeston semble être un néologisme proprement barthésien, forgé à partir d'un étymon grec[185]. Il s'agit vraisemblablement du verbe ***ἀποτέρατοω*** [apoteratoô] « frapper d'étonnement », donnant à son tour l'expression ***αποτελεί έκπληξη*** [apoteleï ekplexi], synonyme de « surprendre ». L'Apodeston est en effet, chez Barthes, l'œuvre de ce détail de la toile dont rien ne justifie ou n'explique la présence et qui, parce *qu'incongru*, *intrus*, inexpliqué et surtout

[185] N'eût été notre peu de connaissance du grec, nous aurions été plus catégorique quant au caractère néologique du terme. Nous avons en effet tenté de retrouver les deux translittérations éventuelles d'apodeston, « *αποδεστον* », « *αποτεστον* », passé au crible les entrées du dictionnaire grec à partir d' « *απο »,* le mot n'y est pas.

inexplicable ne manque pas de secouer le regardeur du tableau. L'Apodeston fonde, selon l'expression barthésienne, *l'Événement comme surprise* et se rapproche de la notion de « Satori* ». Pris à notre tour par le jeu des constructions et déconstructions étymologiques, ainsi que par celui des métaphores, nous retrouvons dans l'Apodeston une autre image-concept, à savoir celle de *punctum* car le mot partage, au moins sur un plan homonymique, le même radical que ***ἀποδέρω*** [apodero], « écorcher », et ***αποδεχομαι*** [apodexomaï], « recevoir, accueillir dans son esprit ». Or, c'est également de cela qu'il est question ; l'Apodeston écorche, *point,* celui qui le *perçoit ;* il est également reçu, accueilli directement *dans* l'esprit, sans transiter par une quelconque « traduction ». Si le langage, comme il plaît à Barthes de le répéter, est une peau et que la toile est un tissu, l'Apodeston en constitue la blessure, « le point exquis »[186] où le sujet est touché tel que, l'espace au moins d'une surprise, le commentaire se suspend, le sens s'exempt.

Drama

Littéralement, *drama* correspond au faire, à l'action en français. Barthes utilise le terme pour dire la toile comme lieu d'une action, d'un *drame* dont les protagonistes seraient les sujets de la toile. Barthes joue ici sur le caractère énantiosémique du mot « sujet » en français pour regrouper sous une même étiquette : le sujet-auteur de l'action, en l'occurrence le peintre, le sujet-objet de l'action, ici la peinture, ce qui est re-présenté, et enfin le sujet-acteur de l'action, à savoir le spectateur. Derrière cette conception de la toile comme scène de théâtre, se tient toute une manière d'appréhender la part du sujet (et de son corps) dans l'écriture, la part du lecteur-spectateur dans la construction et la

[186] Nous empruntons la métaphore à Barthes lui-même : « La résistance du bois n'est pas la même selon l'endroit où l'on enfonce le clou : le bois n'est pas isotrope. Moi non plus, j'ai mes « points exquis ». La carte de ces points, moi seul la connais, et c'est d'après elle que je me guide, évitant, recherchant ceci ou cela, selon des conduites extérieurement énigmatiques ; j'aimerais qu'on distribuât préventivement cette carte d'acupuncture morale à mes nouvelles connaissances (qui, au reste, pourraient l'utiliser *aussi* pour me faire souffrir davantage) ». Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux,* « L'écorché », *Tome V*, Op.cit., p. 127.

réactualisation du Texte et enfin la part de l'intertexte dans l'élaboration du texte-tissu ; une conception où le *mouvement*, le *faire* sont les maîtres mots.

Macula/tache

La macula c'est la tache et quelques nuances de plus. Ce qu'elle dit en plus c'est d'abord son caractère *naturel*, elle n'est ainsi ni salissure ni présence incongrue ou dissonante au sein de la toile car la macula est une tache de *naissance* sur *une peau*, ce qu'elle dit en plus, en raison même de son étymologie, c'est le réseau diffus, c'est le tissu étendu au-delà de toile, rattaché à la main du peintre. La macula est une disposition « innée » de la matière plastique brute.

Sens pathétique

Peut-être serions-nous passés à côté de ce nouvel (énième) recours à l'étymologie si l'épithète « bonne » ne nous avait interpellés. La nuance était, certes, là dès le départ mais entre « sens affectif » et sens « qui émeut vivement, qu'on éprouve, qui affecte »[187] ce n'était guère qu'une question de gradation. La définition de la racine grecque moderne *πάθος* (pathos), du moins tel qu'abordée par les dictionnaires, se montrant insuffisante, il nous a donc fallu creuser du côté d'anciennes traductions pour pouvoir enfin tenir ce *pathétique barthésien*. Nous avons tout d'abord été interpellés par les notes philologiques de François-André Isambert accompagnant sa traduction d*'Anecdota de* Procope où il écrit : « Le mot *πάθος,* employé ensuite, s'entend de *l'événement en lui-même*, et non de la mutilation. »[188]. Cette *trouvaille* a été ensuite confirmée par un commentaire que fait Émile Egger de la traduction du texte grec de la *Poétique* d'Aristote où il dit : « *L'événement* terrible.] ***πάθος*** (…) est pris ici dans un sens pour lequel la langue

[187] Il s'agit là des acceptions proposées par *Le Dictionnaire Littré* et par le *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Consultable en ligne :
https://www.littre.org/definition/path%C3%A9tique
https://www.cnrtl.fr/definition/path%C3%A9tique

[188] Procope, *Anecdota ou Histoire secrète de Justinien* (avec notices sur l'auteur et notes philologiques et historiques), traduit du grec par François-André Isambert, Firmin Didot Frères, Paris, 1856, p.379. Consulté en ligne : https://books.google.co.ma/books?id=6ntQAAAAcAAJ&pg=PA379

française ne fournit pas d'équivalent. En italien, le Tasse a cru pouvoir traduire par *perturbazione*… »[189]. La langue française ne fournit peut-être pas d'équivalent mais Barthes, lui, par un recours à la majuscule sort le ***πάθος***, l' « Événement », du cadre usager auquel il est réduit ; l'événement pictural devient alors à la fois ce qui se passe au sein du tableau (là encore cinq acceptions sont possibles : *Pragma* (le fait), *Tyché* (le hasard), *Telos* (la finalité), *Apodeston* (la surprise), *Drama* (l'action)), mais aussi ce détail qui *date* la rencontre entre le spectateur et la toile et qui survit à la vue de cette dernière. Le sens pathétique est donc, *en bonne étymologie*, un sens qui *fait événement*, un sens qui *point*[190]. Un événement qui déclenche la pratique scripturale verbale (réel ou partielle).

Schizen

L'étymologie ne nous intéresse ici que parce qu'elle est elliptique. Barthes mentionne la racine grecque *schizen* qui donne « fendre » pour dire le trait vertical comme séparation mais tait l'autre moitié, « phrène » signifiant « âme ». Le trait, pourtant, chez Barthes est schizophrénant, il n'est pas seulement une fente « matérielle », ce qu'il scinde ce n'est pas seulement la chair de la toile mais aussi son Esprit, son âme.

Rari, rarus

Du latin, « clairsemé », « espacé », le *Rarus* est employé comme état et catégorie esthétique. Il indique plus que la présence peu fréquente d'un élément, une organisation et un traitement de la surface de la toile, de l'espace pictural,

---

[189] Aristote*, La Poétique,* texte grec commenté par Auguste-Émile Egger, Paris, Hachette, 1876, p.102.

[190] Barthes souligne que le sens pathétique ne se dégage qu'au sein d'une culture et qu'il dépend de l'intertexte (mythologique, pictural, historique…) qui le sous-tend ; cela pourrait amener une confusion et laisser penser que le « pathétique » se confond avec le connotatif alors que nous y voyons une autre facette du *Punctum.* Nous pensons que les éléments *culturels* ne sont ici importants que dans la mesure où chaque sujet, tout comme le langage qu'il emploie, en est porteur et qu'ils influencent d'une façon ou d'une autre ses affects ; pour le reste « le sens pathétique » demeure un sens principalement *subjectif*. Cf. « Arcimboldo », Op.cit. p. 508.

caractérisés par la dispersion d'une part et le *jeté*[191] d'une autre. Le *rarus* contribue à constituer la toile comme le lieu d'un *Tyché*, d'un hasard heureux, en lui se conjuguent l'épars et le désinvolte.

Télos

Il est possible de regrouper la dizaine d'acceptions du mot « Télos » proposées par les dictionnaires franco-grecs* selon trois grandes lignes : l'idée d'achèvement (« terme », « fin, « accomplissement »), l'idée de perfection (« point culminant », « plus haute jouissance », « plénitude de puissance ») et enfin l'idée de récompense (« prix dans les luttes »). Barthes l'emploie de manière quasi-métaphorique à propos de la peinture non-figurative pour dire la réponse *intuitive* à l'injonction du sens et à l'appel de la signification frustrés par ce lien obstiné et farouche de la toile avec la réalité. Lien que la peinture, même quand elle refuse la *figure*, refuse (faute de vouloir ou de pouvoir) de rompre. Le *Télos* barthésien est le fin mot d'une énigme, *le prix d'une lutte*, celle d'un regardeur habitué par des siècles de mimésis à une conception de la peinture (et de l'art en général) où le représentatif prime sur l'expressif et l'emporte sur lui et qui est soudain désemparé par le silence dans lequel la toile est plongée. Il est aussi cette *jouissance extrême*, cet effet irréductible, presque au-delà des mots, qu'éprouve celui qui, acceptant l'absence d'analogie, cessant de chercher une réponse du côté des légendes et des titres, finit par voir et entendre les voix intérieures, « *esthétiques* », du tableau.

Tyché

Du grec « sort » ou « hasard heureux », le *Tyché* peut aussi bien relever de la technique (l'on peut citer à titre illustratif le *dripping* adopté par Jackson Pollock) que d'un détail (c'est le cas par exemple de la tâche de départ aléatoire

[191] Barthes précise que le verbe jeter est « un acte en lequel s'inscrivent à la fois une décision initiale et une indécision terminale : en jetant, je sais ce que je fais, mais je ne sais pas ce que je produis ». Tout l'intérêt du « jeté » réside dans la distance séparant l'acte et son issue et c'est dans cette distance que se produit l'effet de hasard. Nous revenons sur la question dans le prologue de la troisième partie, ainsi que dans le chapitre « Le Corps du peintre : La Genèse ».

des encres de Victor Hugo)[192] ; il est dans les deux cas de figure ce qui donne à la toile une apparence d'inintentionnalité. *Tyché*, parfois recherché, prémédité, parfois rencontré au grès d'une *inflexion* de la main, d'une *hésitation* ou d'un *emportement* de la plume, ou encore de fructueux *errements* du regard, c'est, pour nous, le retour de « l'inspiration » non seulement comme topos de la littérature et des arts mais aussi –surtout- comme mythe de la création ; il est, à l'ère de la mécanique, de la structure, du travail, de la composition… la revanche délicate du corps et du fantasme. Le *Tyché* est l'incident imprévu, inspirant, proposant des « filaments »d'idées et d'images.

Pragma

« Ce qui est fait, qui existe », désigne dans l'esthétique barthésienne le matériau pictural dans son être-là, loin de toute utilité ou finalité. C'est l'événement pictural en ce qu'il existe avant le sens et indépendamment de lui. Barthes rapproche la « Pragma » de la *materia prima*.

a- Les mots empruntés :

Ad'dâd :

Pour se rendre compte de l'importance des « ad'dâd » comme *valeur* chez Barthes, et c'est cet aspect-là qui nous intéresse, il faudrait d'abord revenir sur leurs propriétés comme concept dans le cadre de la linguistique arabe. Barthes découvre la notion grâce au livre de Berque et Charnay, *L'Ambivalence dans la culture arabe*, elle est alors présentée comme étant le pluriel de **ضد [**did], signifiant : « mot qui recouvre à la fois la chose et son contraire ». Le mot « did »[193] présente d'ailleurs en arabe cette ambivalence même qu'il est censé décrire : il est à la fois le semblable, le pair, la réplique ,et le différent l'opposé, l'antagonique. Dans la récupération qui en est faite aussi bien par Berque et Charnay que par Barthes, il existe au moins deux prises de positions qui méritent

[192] Nous suggérons les exemples.

[193] En arabe « ضد » [did] ou «ضديد » [dadid] signifie à la fois « l'ami, le pair, l'égal » et « l'ennemi, le rival ». Le lecteur arabophone pourra consulter des dictionnaires en ligne.
Nous proposons à titre indicatif :
https: //www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B6%D8%AF%D9%8A%D8%AF/

qu'on s'y arrête. La première est l'existence supposée d'une homogénéité quant à l'abord de l'ambivalence ou contradiction par les linguistes arabes (arabisants) ; or, cette homogénéité n'existe pas. Si des linguistes (et ils sont légion) comme Sibawayh, Al-Soyouti, ou Al-Anbary (auteur du *Livre des Ad'dâd*) s'y intéressent en tant que cas particulier de la polysémie où les différent sens en question seraient opposés, d'autres comme Ibn Dorostawayh refusent la polysémie[194] et ne voient dans les énantiosèmes (ad'dâd) que des cas d'homographie. La seconde, et elle est quelque part la conséquence de la première, est l'abord de l'énantiosémie (**التضاد** al-tadâd) comme caractère essentiel des termes auxquels elle s'applique. Seulement, l'ambivalence, dans la langue arabe, qui fascine tant Barthes, est contingente. Elle est soit fondée sur des raisons linguistiques ; c'est le cas principalement de la dérivation (al-ichtiqâq, **الاشتقاق)** des « noms de sujets » et « des noms d'objets »[195] à partir de certaines formes verbales, semant ainsi une confusion entre celui qui fait l'action et celui qui la subit[196]; soit fondée sur des raisons sémantiques. Là encore, de nombreux cas de figure peuvent être à l'origine de l'ambiguïté : un usage antiphrastique par délicatesse comme dans **بصير « bassir »,** à la fois forme exagérée de l'adjectif mobssir (qui voit) et non-voyant (car le bassir, quoique aveugle est clairvoyant) ; un usage « superstitieux » comme pour « salim » qui signifie selon le contexte « sain » ou « mordu par un scorpion/ empoisonné » (on espère ainsi que le poison ne lui sera pas fatal) et enfin la métaphore étymologique commune comme dans « sarim » **سريم,** le jour ou la nuit, désignant littéralement la fin ou la rupture.

---

[194] Il nous faut, ici, introduire une nuance capitale : Nous traduisons par polysémie le mot arabe « الاشتراك اللفظي », littéralement « prononciation commune ». La notion arabe englobe à la fois les notions de « polysémie », « d'homographie » et « d'homophonie » françaises.

[195] Nous proposons une traduction littérale de « اسم الفاعل » [Ism Al-Fa'il], « nom de sujets » équivalent d'un participe actif : Exemple « conquérant » ; et de « اسم المفعول » [Ism Al-Maf'ul], « nom de l'objet », équivalent d'un participe passif : Exemple « conquis ».

[196] Nous pouvons citer à titre d'exemple des mots comme mawlaa مولى qui signifie à la fois celui qui est suivi et celui qui suit, le maître et l'esclave, ou encore mokhtar مختار , celui qui choisit (électeur) et celui qui est choisi (élu)

Barthes ignorait-il tout ce que nous avons pris soin de souligner plus haut ? Savait-il que ces ad'dâd n'en étaient pas vraiment, que cette ambivalence est soit inexistante, soit figurée (métaphorique) mais toujours récupérable par le contexte ? Pour la plus grande exaspération des uns et le plus grand amusement des autres : Oui, il le savait et ne s'en préoccupait pas outre mesure. C'est ainsi qu'il déclare dans son cours au Collège de France, préparant la publication du *Roland Barthes par lui-même* :

> « La notion linguistique d'ad'dâd a été en fait contesté par un linguiste qui, dans le livre même de Berque et Charnay, ruinait ainsi toute la thèse du livre et donc le livre lui-même : selon Greimas, il n'y a jamais que de faux ad'dâd. Or, malgré cela, et en toute connaissance de cause, l'auteur s'est entêté à user de, à jouir de la notion d'ad'dâd, à faire comme si la notion était « vraie », à ne pas écouter le mal qu'on pouvait en dire : nouvelle trace d'un attachement de Valeur. »[197]

Les *ad'dâd-concept* c'est l'énantiosémie linguistique mais les *ad-dâd-valeur* sont quelque chose d'à la fois plus poétique (nous écrirons bientôt « romanesque »), plus esthétique et plus méthodologique en dépit du manque apparent de méthode. Ils sont la possibilité pour la peinture et l'écriture d'atteindre l'état ultime de la polysémie à savoir la *pansémie*, le pouvoir d'échapper aux catégories binaires de la langue française ; ils sont, enfin, l'utopie d'un art, d'un mode d'expression et d'existence où choisir ne serait pas une nécessité, où les différences seraient irréductibles ou le sens (en ce qu'il a de fasciste) serait suspendu.

Alla prima :

Barthes emploie cette expression italienne pour dire un geste qui, pour lui du moins, reste profondément asiatique, japonais, même quand il est l'œuvre d'artistes occidentaux tels Twombly ou Steinberg. *Alla prima* veut dire « du premier coup », et cette unicité du trait –à la fois uni et unique- jointe à sa primauté sont bien plus qu'une préférence technique. Cela reflète aux yeux de Barthes une façon d'être dans la peinture où le désir de faire exister n'est pas

[197] Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur,* Op.cit., p.158.

étouffé par celui de faire signifier. Choisir de peindre *alla prima* revient à donner à voir ou son *extrême maîtrise* (car les corrections, les retouches, les reprises, les regrets n'ont pas lieu d'être) ou son *extrême spontanéité*, un être et non un paraître, un *faire* authentique ; cela laisse également entendre une peinture de la surface qui ne prétend à rien en dehors d'elle-même.

Le *Ma*

Le *Ma* n'est ni un concept ni une figure japonais, à la limite peut-être une catégorie ou une façon d'être. Il est en effet difficile d'exprimer ce qu'est le *Ma*, impossible de le définir. D'abord parce que cette manière de solidifier les mots en les conceptualisant n'est en rien conforme au Japon comme culture et comme pensée ; ensuite parce que ce qu'il résume comme sens (au pluriel) et ce qu'il traduit comme rapports au monde, à l'art, à soi, aux autres n'est en rien « français », ni occidental d'ailleurs, ni même abrahamique (face au Japon, l'Occident et l'Orient, du moins comme stéréotypes, se retrouvent dans le même panier philosophique, esthétique, morale..). Nous remontrons donc, un peu avant le texte consacré à Twombly, à la première fois que le Ma est évoqué par Barthes, à l'occasion d'une exposition organisée par l'architecte Isozaki Arata, *MA. Espace/Temps au Japon,* dans un article intitulé « Intervalle », mot par lequel il essaiera de rendre compte de la complexité de la notion. Le Ma est alors présenté comme une *figure de l'entre deux* : « ce qu'il exprime, c'est quelque chose de commun à l'espace et au temps ; toute relation, toute séparation entre deux instants, deux lieux, deux états ». Nous ne comprenons pas le *Ma* comme juste-milieu au sens quantitatif du terme, ni comme intersection, il est, s'il fallait lui trouver un synonyme, une sorte d'interstice, de brèche brève qui tout en disant la séparation, la suspension dit le lien et annonce l'état avenir. On ne dit pas le *Ma,* on l'éprouve, il peut être dans la disposition clairsemée de *l'ikebana,* dans les silences rares des symphonies de Korsakov, dans ce léger décalage caractérisant la composition des décors minimalistes[198]. Barthes y voit une sorte de pendant au *Rarus* latin, un même éloge de l'espacement, une même recherche

[198] C'est nous qui suggérons les exemples.

du rare, un même penchant pour la simplicité désinvolte. Ce que le *Ma* barthésien dit c'est d'abord et avant tout les limites de la pensée conceptuelle et la revanche de l'écriture-flux sur l'analyse.

Satori

Terme appartenant à la pensée zen, le *satori* fait son apparition très tôt dans l'œuvre de Barthes ; bien avant même son voyage au Japon. Il ne lui donne pas, dans un premier temps, un sens différent de celui proposé par la plupart des ouvrages initiant au jargon bouddhiste et des dictionnaires ; le *satori* est alors présenté comme une sorte d'éveil, *d'épiphanie* ou de *révélation*, permettant un *brusque accès*, non pas au sens, mais à la *vérité* ; avec cela Barthes insiste sur deux choses : d'abord, l'aspect très approximatif des définitions ou traductions proposées, approximation due à la différence ontologique, anthropologique, opposant son Japon à son Occident (sa France), ensuite, la connotation chrétienne et théologique des termes employés pour en rendre compte. À mesure que grandira sa passion pour le Japon, le *Satori* prendra également de l'ampleur au sein de l'écriture barthésienne et deviendra l'une des figures centrales de sa réflexion sur les questions de sens, de signifiance et de langage en général, de la photographie et de la peinture plus particulièrement. Devenant alors une figure *stratégique*, les métaphores permettant de décrire le *Satori* vont se démultiplier ; elles ont en commun la soudaineté et la perturbation : « secousse mentale, « vacillement visuel », « perte de sens », « séisme qui fait vaciller la connaissance », « suspension panique du langage », « vacillement du sujet », « la perte », « secousse, plongée, saisissement »… le réseau lexical dans lequel il s'inscrit, notamment à propos de la peinture, va également s'élargir : le *satori* deviendra tour à tout synonyme de *punctum,* d'*Apodeston,* de *tilt,* de « *c'est ça* », d'Euréka ! … Ce que Barthes fait dire au *Satori* comme sentiment et comme intuition éprouvés face à une toile, car c'est de cela qu'il s'agit en premier lieu, c'est que la vérité de cette dernière n'est pas de l'ordre d'une quelconque logique causale, qu'elle pointe là où le bas glisse, qu'il y a, dans le rapport du regardeur à la toile, quelque chose qui excède la structure, l'interprétation et l'analyse.

Via di porre, via di levare

Via di porre, littéralement « par ajout » et *via di levare*, « par soustraction », sont des expression italiennes employées pour exprimer l'opposition voulue fondamentale entre la peinture comme art de l'addition consistant à ajouter la matière pour obtenir la forme et la sculpture, et comme art de la soustraction, consistant à retirer (la pierre, le marbre..) la matière pour dégager la forme. Dans la première, la forme advient, dans la seconde, elle est retrouvée, à croire qu'elle est antérieure au geste du sculpteur. Freud l'utilise comme une métaphore pour exprimer la distinction entre le *processus suggestif* en psychiatrie (il vise particulièrement l'hypnose) où il est question d'appliquer, comme l'on ferait d'une peinture sur une toile, un procédé –la suggestion- sur un patient en espérant qu'il sera suffisamment pénétrant pour pouvoir atteindre et ébranler les manifestations pathogènes ; et le *processus analytique* où l'on cherche au contraire à dégager ce qui a été enfoui, descendre au plus profond de la psyché pour tenter de comprendre et de traiter les manifestations à la source. Freud n'établit pas seulement une distinction mais installe une supériorité. Barthes découvre les notions via l'ouvrage de Freud *La technique psychanalytique ;* seulement à la différence du psychanalyste, lui ne cache pas son amour pour la peinture même lorsqu'il ne se réfère pas au via di porre et via di levare pour en parler, c'est ainsi qu'il écrit à propos de *Drame* de Sollers :

> « …nous pensons toujours que les œuvres sont des peintures et que nous devons les lire comme nous croyons qu'elles ont été faites, c'est-à-dire *en nous y ajoutant nous-mêmes*[199]. À ce compte-là, seul l'écrivain peut se projeter dans Drame, seul l'écrivain peut lire *Drame* ».[200]

[199] Nous soulignons.

[200] Roland Barthes, « Sollers écrivain », *Œuvres complètes Tome V,* Op.cit., p.600.

Chapitre deuxième : Langue Autre, langue inventée

> Il dînait seul au restaurant de l'hôtel et entendait, tout autour de lui, le bruit des conversations. C'était la musique d'une langue inconnue (...) Probablement, au cours des siècles, la musique de toutes les langues se transforme-t-elle imperceptiblement, mais celui qui revient après une longue absence en est déconcerté: penché au-dessus de son assiette, Josef écoutait une langue inconnue dont il comprenait chaque mot. Milan Kundera, *L'Ignorance*.

Nous avions choisi d'organiser le « glossaire-réseau » constituant le chapitre précédent en fonction du trait caractéristique de l'écart opéré par rapport à la langue *française*. Nous nous sommes aperçus, cependant, au fil de la rédaction des acceptions et en mettant côte à côte les entrées qui participent du même trait que ce qui avait été un choix structural finissait par amener aussi une certaine logique herméneutique. Nous n'aborderons plus la brisure, la résurrection, le déplacement, l'emprunt et la néologie, dans ce chapitre, que comme des pratiques linguistiques relevant du champ lexicologique et lexicographique mais aussi comme des pratiques signifiantes en elles-mêmes. Au-delà de ce que chacun des mots signifie au sein du corpus, nous essaierons dans ce qui suit d'interroger l'apport des gestes relevés à l'écriture et à la pensée barthésiennes, de voir dans quelle mesure ils ont permis à Barthes de s'inventer une langue et par extension de défendre une nouvelle manière de percevoir et d'écrire la peinture.

1- Brisure, résurrection et déplacement :

À mi-chemin du signe de ponctuation et de la diacritique, le trait, appelé souvent « d'union », remplit une fonction autre dans les textes de Barthes. Quoique n'étant ni la figure la plus significative, ni la plus fréquente, l'insertion d'un trait là où il n'existe pas (ou plus) est un geste qui ne peut passer « inaperçu ». Il est d'autant plus remarquable que tous ces *mots-brisés* par

Barthes, sans être pour autant des néologismes, ne figurent nullement dans les dictionnaires. Barthes en effet ne crée pas, il n'associe pas non plus comme il est souvent le cas dans le cadre des mots-valises, il *brise*. Cette brisure, en fonction des mots et des contextes, peut marquer l'emphase ou le jeu de mots[201], sous-entendre un usage étymologique, ou encore indiquer une prise de distance vis-à-vis d'une connotation. Elle reste dans les quatre cas de figure l'expression d'une méfiance et d'une sensibilité à l'égard du sens, un moyen (sans être le seul) de dire le caractère historique de la langue –puisque les mots changent d'orthographe et de sens–, et une façon de contester le caractère doxologique de la connotation –les mots pouvant retrouver un degré zéro de la signification où le sens ne serait ni positif ni négatif. C'est ainsi que la dé-formation, à titre d'exemple, devient seulement retour à un état d'avant la formation, loin de toute idée de destruction, ou que la re-présentation cesse de sous-entendre les questions de créations et de mimésis pour signifier le retour de ce qui s'est déjà présenté.

Ceci nous amène à penser que tous ces « mots balafrés » sont bien plus qu'une revanche sur l'orthographe et la sémantique françaises : en insistant sur l'idée de *Retour* que ce soit d'états antérieurs ou de sens antérieurs (souvent étymologiques), Barthes ramène, à la surface du Texte, *l'histoire* estompée des mots, des êtres et des choses qu'il dit et qui le disent. La brisure dès lors trahit un rapport au temps et une temporalité très particulière que nous retrouvons dans les autres pratiques sémantiques et lexicales. Les quelques mots-brisés traversant les textes de Barthes sur la peinture ne suffisent assurément pas à tirer de pareilles conclusions, encore moins à définir les contours d'une telle conception, mais considérés dans le réseau de *mots-écarts* que nous avons dégagés, ils restent la manifestation matérielle, *visuelle même*, d'une attitude

[201] Voir les entrées Inter-textualité*, De-venir*, à-venir*, dé-nomination*. Il est légitime d'y voir/ lire l'impact fort du « style » de Lacan et de Derrida.

critique complexe ne participant ni du regret ni du progrès, ni de la nostalgie ni du deuil[202].

La présence constante des références antiques, l'éloge des « classiques », la fascination pour la figure étymologique (sur laquelle nous reviendrons) pour ne citer que cela, exclut d'office l'idée d'un « deuil », du moins d'un *travail de deuil* achevé et réussi[203]. Parallèlement, dire que Barthes regrette, qu'il est nostalgique, laisserait entendre trois propositions que nous résumerons par ordre d'induction : d'abord une conception figée du passé posé dans sa « monumentalité », mais aussi en ce qu'il a d'achevé et de révolu ; ensuite une hiérarchisation et une *idéalisation* à l'issue de laquelle ce passé serait considéré comme supérieur au présent empirique *;* enfin, un désir messianique de faire revivre ce passé. Or ce qui est constamment mis en avant par Barthes ce n'est pas le passé comme *idéal* ou *Vérité* mais ce que nous appellerons *« le passé comme ancien présent* », c'est les faires et les postures comme *ayant été* et donc *pouvant être.* Au même titre que le Japon constitue une Atopie, nous considérons que les figures *historiques*[204] participent à la construction d'une A-chronie, toutes les deux ne valant pas comme « réalités » mais comme fantasmes, comme métaphores génératrices d'images et de concepts. Le passé n'intéresse Barthes que quand il ébranle le présent, quand il représente non pas *un état idéal* de la chose littéraire, politique, sociale et esthétique contemporaines, mais *un état radicalement différent*. Aussi, l'Histoire sur laquelle il se retourne remonte à plus loin que l'héllénité classique ; quand il dit

[202] Par le premier couple de « *mot-valeurs »,* regret/progrès, nous reprenons les deux pôles du débat : « Barthes est-il moderne ou antimoderne ? ». Par celui de nostalgie/deuil, nous faisons écho à la distinction établie par P. Ricœur quant au rapport à la Grèce Antique et à l'Histoire de manière générale qu'il développe lui-même à partir de la distinction nietzschéenne entre « Histoire monumentale », « Histoire antiquaire » et « Histoire critique » et qui nous paraît éclairer ce regard barthésien continuellement tourné en arrière. Vr. Ricœur Paul, « Vers la Grèce antique. De la nostalgie au deuil », *Esprit*, 2013/11 (Novembre), p. 22-41.

[203] Cf. « Le travail de deuil » chez Freud. Voir à ce propos : Sigmund Freud, *Métapsychologie*, « Deuil et mélancolie », Gallimard, Coll. « Folio », Paris, 1986.

[204] Cela vaut aussi bien pour les éléments « thématiques » comme l'Antiquité gréco-romaine que « scripturaires » comme c'est le cas des procédés nous intéressant.

le retour, c'est un retour vers les temps archaïques d'avant le *logos*, d'avant la Structure et ses avatars.

Entre le deuil et la nostalgie, se tient donc la plume de Barthes consciente que pour critique de la modernité elle n'en est pas moins *moderne* et que tout au plus peut-elle se tenir à « l'arrière-garde de l'avant-garde* », dire sa *lucidité, sa déchirure.* La brisure comme procédé lexical ne dit pas seulement l'ébranlement de la langue : dissident des écoles, des mouvements et des esthétiques, Barthes est surtout *dissident du moment présent*[205].

Cette manière d'utiliser les mots d'hier pour dire le regard critique d'aujourd'hui, est plus explicitement présente à travers des termes que nous avons regroupés sous l'étiquette de « mots-ressuscités » et qui sont pour l'essentiel des emprunts au grec (ancien) et au latin mais auquel nous pouvons rajouter des termes comme « *quaestio* » ou « fétiche », en qui Barthes réveille des sens étymologiques ou des usages archaïques, désuets.

La fascination de Barthes pour les langues dites mortes dans ses textes en général, et dans ceux qu'il réserve à la peinture de manière plus particulière, nourrit le discours polémique et critique autour de son œuvre et constitue un objet *discréditant* souvent évoqué. Pour pouvoir *réhabiliter* la figure étymologique[206] (et partant, le recours au grec et au latin) et éventuellement en démontrer l'enjeu et l'intérêt, il nous faudrait donc rendre explicites les systèmes de représentation et d'interprétation au sein desquels l'emploi de figures du passé, qu'il s'agisse d'archaïsme, de langues mortes, ou d'étymons paraît être contraire aux idées de « signifiance », de « structuration », et de « Grammatographie ». Car si certains maintiennent la séparation entre le

[205] Nous reprenons à propos de Barthes les mots de Finkielkraut à propos de Camus : « Camus est célébré partout, tout le temps, *Le Premier Homme* en témoigne, il est un dissident du moment présent. Ce que nous dit *Le Premier Homme* par antiphrase, c'est qu'en réalité, dans notre monde, l'éclosion d'un Camus ne serait tout simplement plus possible ». Entretien d'Alain Finkielkraut avec Michel de Jaeghere et Vincent Tremollet de Villiers, « Camus le mécontemporain », dans *Camus : L'Ecriture, la révolte, la nostalgie*, Le Figaro « Hors-série », 2010, p.65.

[206] Si nous employons « figure étymologique » plutôt qu'étymologie, c'est qu'elle est présente également dans des termes que nous avons regroupés sous le titre de la brisure ou de la néologie.

théoricien et le praticien, le critique et l'écrivain et qu'on crie à l'incohérence c'est bien au nom d'un *système*, d'un ensemble de traits.

Ce *système* dont nous souhaitons souligner les limites, mais auquel nous ne nions pas la présence de fond théorique et argumentatif, prend départ et appui dans l'étymologie même du mot « étymologie » du verbe ***ἐτυμγορεω*** [étymgorew] qui signifie « dire la vérité », donnant ***ἐτυμολογια*** [étymologia] qui veut dire « sens véritable ou primitif d'un mot »[207]. L'étymologie pose donc « d'office » le problème de la Vérité et de l'Origine, problème renforcé par le stéréotype voulant que le grec ancien et le latin soient présentés comme des langues savantes, érudites, apanage d'une élite intellectuelle, gage de savoir et de « scientificité », stéréotype auquel contribue tout un imaginaire littéraire et social. À cet aspect procédant du *sens* du mot « étymologie », s'ajoute un autre relevant de son rôle de discipline et de démarche linguistique : si l'étymon est « vérité primaire », l'enquête étymologique, elle, devient « science objective » permettant de dégager la vérité et de retrouver le sens originel garanti par l'«Institution », dans la mesure où toute étymologie, mais également tout archaïsme , impliquent une *instance reconnue* consistant généralement en les dictionnaires et les ouvrages de philologie qui atteste de son *histoire* lexicogénique, lexicographique ou sémantique.

C'est sur de telles considérations, condensant en l'étymologie l'idée du vrai, de l'originel et de l'institutionnel, et la plaçant dans le cadre d'une conception réduisant le langage à sa dimension conflictuelle et polémique que se fonde l'abord de l'étymologie en tant qu'***argumentum ad verecundiam*** (argument d'autorité) ou ***ad potentiam*** (de pouvoir). S'il nous fallait donner une figure, un nom, pour représenter les partisans d'une telle appréhension, nous choisirons sans aucun doute l'auteur de *La preuve par l'étymologie,* Jean Paulhan. L'ouvrage publié en 1953 reste une référence incontournable dans

[207] Pour consulter un dictionnaire ancien grec-français, Vr. Αντώνιος Ηπίτης, ***Λεξικόν Ελληνογαλλικόν και Γαλλοελληνικόν - Τόμος Α***, Pelkanos Books, 2015, pp. 1419-1420. Nous utilisons ici aussi *Demyster*, dictionnaire bilingue grec ancien- français, disponible en ligne : http://grec.desmyter.org/

l'*analyse* du rôle de l'étymologie dans la littérature ; synthétisant les travaux l'ayant précédé, présent presque systématiquement dans les travaux succédant son essai, Paulhan a non seulement établi des liens apparemment indéfectibles entre étymologie et argumentation fallacieuse, mais l'a réduite à cette dimension rhétorique, principalement *fasciste.* Pratiquer l'étymologie c'est, à l'en croire Paulhan, maîtriser l'*art d'avoir toujours raison*[208]. Portée par un tel regard, la présence du latin, du grec anciens et des usages archaïques, dans les textes de notre corpus, apparaît comme le signe d'une voix autoritaire, légataire et gardienne d'une Histoire, une voix mandée et soutenue par la Doxa afin de dire la vérité des toiles, de l'art, et de la critique.

Si l'on prend en considération la lecture que nous avons, jusqu'à présent, eu des textes de Barthes, au vu de son *amour* des marges, du mouvement et des non-lieux surtout, et si nous partons du point de vue de Paulhan, lui-même représentatif d'une certaine *Norme,* il apparaît effectivement très incohérent de choisir comme lieu d'énonciation la *Vérité, l'Origine*, lorsqu'on prétend traquer l'idéologie sous toutes ses formes, et qu'on s'applique à dénoncer *le naturel du langage* et le *langage comme fausse nature*. Seulement, pour qu'il y ait contradiction, il faut que *toute* étymologie soit prétention à la vérité, que *toute* argumentation soit mystification, que *tout* recours à l'Histoire soit placé sous le signe de la domination et du conflit.

Nous inscrivons le recours de Barthes au grec, au latin et aux archaïsmes dans un paradigme autre que celui dans lequel il semble s'inscrire. L'intérêt de toutes ses pratiques lexicales, pour nous, n'est pas dans leur véracité, il n'est pas non plus dans le savoir lexicogénique et philologique qu'elles mettent en scène, quoique ce dernier soit présent. Si la parole de Barthes est assertive, c'est parce qu'elle *bafoue* l'autorité et non parce qu'elle la *convoque*. En dérivant librement à partir d'étymons grecs[209], en réactualisant des usages désuets, en allant

[208] Cf. l'ouvrage d'Artur Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison : La Dialectique éristique,* l'argument d'autorité y constitue le XXème stratagème.

[209] Voir par exemple Apodeston*.

restaurer au sein même des langues mortes des archaïsmes[210], c'est *le jeu de mots* et de *sens*, c'est *l'image*, le *déplacement* qui s'installent et non la vérité. Comme il le souligne lui-même, dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Dans l'étymologie, ce n'est pas la vérité ou l'origine du mot qui lui plaît, c'est plutôt l'effet de surimpression qu'elle autorise : le mot est vu comme un palimpseste »[211]. Ailleurs, dans *Le Plaisir du Texte*, il affirme :

> **«** Il serait bon d'imaginer une nouvelle science linguistique ; elle étudierait non plus l'origine des mots, ou étymologie, ni même leur diffusion, ou lexicologie, mais les progrès de leur solidification, leur épaississement le long du discours historique ; cette science serait sans doute subversive, manifestant bien plus que l'origine historique de la vérité.»[212]

De même qu'il considère que « la pratique du tableau est sa propre théorie »[213], cette science qu'il dit imaginer, même s'il n'en pose pas les fondements théoriques, est *déjà* présente à même son écriture et ses textes, car ce que Barthes met en scène n'est jamais une racine ou un noyau figé mais un processus sémantique au terme duquel un mot change de forme et de contenu. C'est d'ailleurs ce changement des contenus qui constitue le geste fondateur des mots que nous avons regroupés sous l'étiquette de « mots-déplacés ».

Là encore, la figure étymologique reste fortement présente, et c'est principalement en son nom que la plupart des termes se voient décerner un nouveau-ancien sens ; avec cette nuance cruciale que le *déplacement*, plus encore que la *résurrection*, est une subversion qui se montre du doigt. Considérant dans une perspective nietzschéenne que la « vérité » ou le « concept » ne sont que la solidification d'anciennes métaphores[214], Barthes, prétextant l'étymologie ou l'archaïsme, opère une refonte en vertu de laquelle des termes comme « gynécographie », « hétérologie », « questio », « hominaire »… retrouvent leur

---

[210] Nous retrouvons, dans cette recherche de l'archaïsme au sein même du grec ancien, le même geste consistant à remonter plus loin que l'hellenité classique

[211] Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p. 662.

[212] Roland Barthes, Le plaisir du Texte, *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p. 245.

[213] Roland Barthes, « La peinture est-elle un langage ? », *Œuvres complètes Tome III,* Op.cit., p. 98.

[214] Cf. Roland Barthes, Le plaisir du Texte, *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p. 245.

capacité à construire des images ; en vertu de laquelle, surtout, le verbe « signifier » retrouve son aspect imperfectif[215].

L'étymon barthésien n'est pas, pour résumer, la relique d'une langue morte mais le *don*[216] fait à une langue vivante parce qu'elle refuse de pétrifier ou cristaliser ses métaphores. L'histoire retracée de chaque mot que Barthes raconte est le point de départ d'une *autre* histoire, généralement la sienne propre, lui le regardeur, confronté à la toile. La dimension aléthique de l'étymologie se voit chez Barthes usurpée par une dimension plus *affective* ; le poétique l'emporte largement sur le rhétorique. Tous ces mots *retrouvés* disent, dès lors, la recherche du mot « juste », et contribuent de même que la brisure à élargir les possibles du langage, à construire une langue nouvelle, mélange subtil de « français » et de *désirs*. C'est cette même envie de transgresser, ce même besoin de *nouveauté* et de *liberté* qui, à notre sens, pousse Barthes à aller au-delà des langues dites mortes, pour puiser dans le fond lexical d'autres langues.

[215] En linguistique les aspects perfectif et imperfectif d'un « procès » concerne leur aspect dynamique » et repose sur une opposition sémantique. Les verbes imperfectifs sont des verbes dont la réalisation est effective indépendamment de l'achèvement de l'action. Le verbe « signifier » est un verbe imperfectif dans la mesure où il est réalisé dès qu'il est entamé ; nul besoin que le sen soit figé, *atteint*.

[216] Nous faisons ici écho au très beau titre de Danièle Sallenave, *Le Don des morts. Sur la littérature,* Gallimard, Coll. « Blanche », Paris, 1991.

2- Emprunt et néologie : Barthes, un exilé de la langue

À en croire ce que ses biographes rapportent et ce que lui-même dit de son rapport aux langues, Barthes n'en pratiquait pas d'autres que sa langue « maternelle », du moins pas de langue vivante. Ses textes sont pourtant jonchés de mots puisés, au grès de lectures et de rencontres, à d'autres langues, à des *langues autres* : espagnol, allemand, anglais, italien, arabe, japonais, tous y trouvent leur place. Force, donc, est de constater qu'il a su se dégager, entre l'ignorance de la langue et sa maîtrise, des marges. Nous écrivons « marges » au pluriel car la présence de ces langues dans sa vie, dans sa pensée et dans ses textes a été à la fois plurielle et changeante et que ces marges le furent aussi. Non seulement chaque langue a été l'objet d'une attention particulière, mais cette attention elle-même n'a pas été insensible à la traversée du temps, de l'œuvre. Il eût en effet des *bruissements* plus sensuels, des mots plus parlants, des grammaires et des constructions plus significatives, et Barthes usa et apprécia toutes ces langues en fonction de ce qu'elles lui révélaient des autres, du monde, mais surtout de lui-même, de son rapport aux événements, aux êtres, aux choses et à l'art.

Aussi, la lecture que nous faisons de la place occupée respectivement par l'italien, l'allemand, l'arabe et le japonais dans les écrits de Barthes sur la peinture, est ancrée d'abord dans le contexte que constitue le corpus de cette thèse; et si la validité de certaines affirmations va au-delà de l'écriture de la peinture, il reste toujours possible de retrouver ces mêmes langues que nous abordons, occupant d'autres fonctions, jouant d'autres rôles que ceux que nous leur attribuons ici, dans d'autres textes ou à des moments différents du parcours barthésien.

Nous commencerons par la langue la moins « étrangère », à bien des égards, à savoir l'italien : proche parce que partageant les mêmes *origines* romanes avec le français, ainsi que nombre de « similarités lexicales », mais

également parce que Barthes en a quelques connaissances[217]. Alors que dans « Rhétorique de l'image », il emploie le mot « *italianité* » pour dire l'ensemble de traits mythologiques[218], employés par la publicité de la société Panzani, afin de signifier l'Italie, sa langue, sa culture, sa société… Nous constatons, l'usage qu'il fait de l'italien dans ses textes sur la peinture[219] ne sort guère d'un certain *imaginaire français des langues* et relève de cette *italianité* : langue du Bernin, de Michel-Ange, de De Vinci, elle devient par réduction ou extension celle des arts plastiques. Ce que Barthes lui emprunte ce ne sont pas tant des concepts que des expressions, sauf que les expressions en question sont étroitement liées au contexte pictural et plus précisément à des aspects techniques de la peinture.

Le français ne peut-il dire « *alla prima* » ou encore « *via di pore, via di levare* » ? Indéniablement, si. Que dit donc le recours à l'italien de plus que (respectivement) : « d'un jet », « par ajout, par prélèvement » ? Du point de vue de l'énoncé, les expressions reprennent en écho des moments de l'Histoire de l'art, des prises de positions, des conflits, un certain rapport à la spontanéité et une hiérarchisation des formes artistiques d'expression que Barthes n'a pas besoin de mentionner, encore moins de développer car la présence de l'italien ouvre une brèche laissant transparaître tout cet intertexte que nous avons essayé d'expliciter dans notre glossaire. Du point de vue de l'énonciation, et cela est autrement intéressant, le refus de traduire des termes, somme toute *exprimables* en français, laisse entendre que Barthes connaît le jargon de la peinture, qu'il est capable de *nommer* les techniques, de reconnaître les gestes, les traits… Or, on ne peut être insensible à cette fonction légitimatrice de l'emprunt chez un

[217] Cf. Tiphaine Samoyault, « Les langues étrangères de Roland Barthes », *Littera*, Volume1, 2017, p.5. Consulté en ligne : https://doi.org/10.20634/littera.1.0_5 Chercher la première occurence ne plus citer après

[218] Cf. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes Tome II,* Op.cit., p. 586.

[219] Nous soulignons que notre lecture des emprunts à l'italien est strictement limitée aux textes relatifs à la peinture.

écrivain dont nous connaissons le sentiment perpétuel d'illégitimité et d'imposture.[220]

Le recours à l'allemand participe du même ordre d'idées. Si le caractère étranger de cette langue, voire agréablement exotique a été, apprécié, recherché, du temps où elle était encore associée à l'Atopie-Brecht[221], d'autres langues représentant des enjeux plus complexes encore que l'unique dépaysement, sont venues prendre sa place, notamment le japonais et l'arabe. À mesure que la passion de Barthes pour le théâtre, le marxisme et d'autres motifs encore des années 50-60 s'est estampée, l'allemand est redevenu la langue austère et sérieuse qu'il est *supposé* être. C'est ainsi que les rares mots allemands, traversant les écrits de Barthes sur la peinture, renvoient à des notions précises d'esthétique ou de philosophie, donnant au texte les quelques airs académiques dont on pourrait lui reprocher le manque. Encore une fois, l'emprunt laisse deviner une « bibliothèque » et une proximité théorique et intellectuelle, le cas échéant une proximité avec l'héritage esthétique et philosophique allemand, plus précisément la phénoménologie.

En dépit cependant des différences inhérentes à chacune des deux langues, ainsi que des spécificités de l'usage qui en est fait, l'allemand et l'italien, toutes deux langues « occidentales », toutes deux traversées par une Histoire commune, ayant bien plus en partage que ce qui les sépare, répondent, pour l'essentiel, au même enjeu, celui de la recherche d'une caution et de l'expression sinon d'une adhérence, du moins d'une proximité avec des mouvements et des concepts. Il serait juste de dire que leur potentiel stratégique n'excède pas cette fonction d'ancrage, ou de référence crédibilisante. Ceci explique que les emprunts fréquents de Barthes[222]aux langues étrangères, particulièrement occidentales, aient pu faire l'objet de critiques ou de railleries.

---

[220] : Cf. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes,* Op.cit., « Légitimité », p.595. Complexe d'imposteur Chercher la première occurrence ne plus citer après

[221] Le lecteur pourrait consulter à titre d'exemple « L'Art vocal bourgeois », *Œuvres Complètes Tome I,* Op.cit., pp.667-668.

[222] Cette remarque concerne l'ensemble de l'œuvre et non seulement les textes de notre corpus.

Il suffit en effet de survoler les travaux consacrés à l' « emprunt linguistique » pour se rendre compte que la Doxa y est pesante et que derrière la classification pointe la hiérarchisation, que sous les faux airs d'objectivité ou de rigueur sommeille la vieille idée de pureté, et de *purification* aussi. Et s'il est une chose que cette Doxa ne pardonne pas, c'est bien la *gratuité* de l'emprunt. La typologie des emprunts lexicaux proposée par la plupart des ouvrages de linguistique repose sur leur nécessité éventuelle[223], opposant « les emprunts de luxe », parfois appelés « emprunts connotatifs », aux « emprunts nécessaires », appelés également « emprunts dénotatifs ». Abstraction faite des différences d'appellation, il est clair que le rejet de *l'emprunt comme choix*, lui, reste le même. Seul est excusé, toléré, accepté, le recours à une autre langue quand il est placé sous le signe de la nécessité, de l'urgence ou de la traduction impossible. Nous avons pourtant rencontré, au milieu de toute cette bien-pensance, une voix singulière qui, sans s'opposer à celles dont nous avons fait mention, s'en détache par ceci qu'elle reconnaît la possibilité de présenter et de considérer autrement les anglicismes, les italianismes, les turqueries et autres xénismes outrageants. Il s'agit de la voix de Louis Deroy qui consacre le septième chapitre de son ouvrage, *l'Emprunt linguistique,* à ce qu'il appelle « Les Raisons du cœur », et qui écrit :

> « On voit par là qu'un mot emprunté peut à la fois se présenter comme l'étiquette nécessaire d'une nouveauté et se justifier par des raisons de cœur. Dans quelle mesure celles-ci se laissent-elles déceler ? Peut-être ne faut-il pas trop en attendre, s'il est vrai, comme l'a écrit Pascal, que « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ». Toutefois, les raisons les plus déraisonnables

[223] On peut, aujourd'hui encore, trouver, dans la Préface du *Grand Robert de la langue française* rédigée par Alain Rey, une typologie des emprunts linguistiques reposant sur un tel critère : « … à part les emprunts dits « de luxe » - qu'on pourrait souvent appeler « snobismes » -lesquels expriment de manière exotique des réalités qui n'en avaient pas besoin, étant déjà désignés par des mots français, il existe de nombreux emprunts nécessaires, qui correspondent à des faits de cristallisation intraduisibles …». Cité par Salah Mejri, « La part autochtone dans l'emprunt linguistique », dans *Le Français en Afrique,* Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique Noire, n°32 *Le français en contact « ici » et « ailleurs »* édité par Carole de Féral et Salah Mejri, 2018, p. 90. Consulté en ligne : http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/32/MEJRI.pdf le 10/09/2019.

> peuvent avoir un profond intérêt psychologique et parfois des conséquences linguistiques très importantes. (…) Faute d'une appellation simple plus appropriée, les linguistes qualifient souvent d'« emprunt de luxe », un emprunt qui est logiquement inutile et qui a été pris alors qu'une désignation existait ou était possible dans la langue emprunteuse. Il est évidemment excessif de dire que pareil emprunt ne répond à aucun besoin. La vérité est qu'il n'y a pas de besoin matériel, mais un autre besoin qui, pour être affectif, n'en est pas moins réel. »[224]

N'en déplaise aux gardiens de la langue, Barthes pioche les mots qui lui paraissent à lui, et peut-être à lui seul, nécessaires parce qu'il le *veut* et non parce qu'il le *doit*, ramenant encore une fois le Sujet, ennemi de la structure et pilier de la structuration, à la surface. Deroy évoque les raisons du *cœur*, Barthes aurait probablement mis en avant celles du *corps*, corps regardant, corps désirant, corps point, corps écrivant la toile, écrivant aussi son désir, son regard, son affect. L'emprunt in-nécessaire devient ainsi la manifestation *lexicale* d'une posture critique qui va au-delà*.

Le recours à l'arabe et au japonais s'inscrit dans une toute autre perspective, car s'il fallait reprendre la distinction linguistique des emprunts de luxe et des emprunts nécessaires, nous serons davantage du côté de la nécessité, dans la mesure où les langues orientales, dans le texte barthésien, viennent palier aux insuffisances (supposées) de la langue française.

Ceci dit, s'il nous a été possible, tout en respectant les différences, de confondre italien et allemand, le caractère « oriental », censé être commun à l'une et l'autre langue nous intéressant à présent reste strictement *géographique*, idéologique aussi. Non seulement parce que du point de vue des *phylium*[225] l'une appartient aux langues « chamito-sémitiques » tandis que l'autre relève des langues « altaïques », mais parce que les pensées, les croyances, les religions, en

---

[224] Louis Deroy, « Raisons de cœur » dans L'Emprunt linguistique [en ligne], Liége : Presses universitaires de Liège, 1956 (généré le 19 septembre 2019). Disponible sur Internet : *http://books.openedition.org/pulg/682*

[225] Du grec ancien φῦλον, *phûlon* (tribu), le terme désigne en linguistique une famille de langues présentant des caractéristiques communes. Le mot est généralement limité aux « familles » de rang supérieur tel qu'aucune autre parenté *plus large* ne puisse être détecté.

un mot les sphères culturelles et théologiques dans lesquelles l'arabe et le japonais s'inscrivent, ne peuvent en aucun cas être assimilées ou confondues.

L'arabe, quatorze siècles après l'Islam, semble avoir oublié qu'il a exprimé autrefois Dusares, Hubal, Bajir, Almaqah, Al-Lat, Manat, Uzza[226]… ; la langue, comme ceux qui en sont locuteurs, finit par refouler son histoire. Il est certes impossible de poncer complétement le parchemin, mais il est aussi difficile de déterrer, dans le palimpseste que forme le monde arabo-musulman d'aujourd'hui, les traces de son polythéisme passé ; de même qu'il n'est guère aisé de retrouver dans la pensée occidentale, vingt siècles après Jésus, vingt-quatre après Aristote, les traces de ses paganismes. *La* conversion mystique, convictionnelle et cultuelle au monothéisme, a fini par entraîner *des* conversions, artistiques, économiques, linguistiques…, mutation qui excède à la fois l'individu comme « sujet » (nous dirions grammatical) et la spiritualité comme « lieu » pour s'étendre à un fait de civilisation. Dans un article intitulé « Les contraintes monothéistes et la tentation païenne », Foessel considère que :

> « Le monothéisme serait tout autre chose qu'une foi d'Église, puisqu'il désignerait un habitus de l'esprit et du corps. Il symboliserait un certain regard porté sur le monde et sur soi, ou plutôt l'intériorisation d'un certain regard, celui de Dieu lui-même, le regard du juge sûr de son droit et exigeant quant à son application. Cette hypothèse ne repose pas sur une critique de la religion, mais sur la permanence du monothéisme dans une société sans Dieu. (…) Croyance maquillé en savoir, la foi en un seul Dieu postule l'unité de la vérité et du sens, et c'est pourquoi elle peut se retrouver aussi bien dans l'humanisme que dans le positivisme contemporains. Et le monothéisme apparaîtra moins comme un contenu que comme une structure qui continue d'animer l'esprit. »[227]

[226] Divinités arabes pré-islamiques.

[227] Michaël Fœssel, « Les contraintes du monothéisme et la tentation païenne », *Esprit*, vol. mars/avril, no°3, 2007, p. 344, consulté le 16/09/2019 sur https://www.cairn.info/revue-esprit-2007-3-page-344.htm

Exprimée autrement[228], l'idée qu'un « monothéisme de structure » soit présent aussi bien en Occident que dans le monde arabo-musulman traverse l'ensemble de l'œuvre de Barthes. Or une telle conviction n'est pas sans rapports avec les liens qu'il tisse avec l'arabe en tant que langue et l'usage qu'il en fait dans ses textes. Suffisamment « proche », « semblable », l'arabe ne peut constituer le lieu d'un fantasme, encore moins d'une atopie ; suffisamment lointain, il ne peut être le lieu d'expression d'une filiation ou d'une proximité intellectuelle, de-là pour nous toute la complexité et l'intérêt que la langue arabe constitue. Barthes, en effet, n'emprunte pour dire la peinture qu'un seul mot, « Ad-dâd », mais ce mot, nous espérons avoir pu en rendre compte, joue un rôle capital non seulement dans la compréhension du rapport de Barthes à la peinture mais dans l'appréhension générale de sa pensée et de son écriture. Même après avoir forgé le mot « énantiosème », il continue à le convoquer, à utiliser *le concept* dans sa langue d'origine. Ce que ce mot dit alors, à un public peu initié à la linguistique, à la sémantique et à la culture arabes, ce n'est pas seulement l'existence, dans cette *autre* espace linguistique, de mots ayant l'ambivalence pour caractéristique *essentielle* (par opposition à contingente), mais *la possibilité d'une telle existence*. Car cette dernière une fois montrée, *donc « démontrée »*, devient, par translation, possible également au sein de la langue française. Une proposition valide dans le cadre d'un espace A est transposable dans un espace B, pour peu que l'espace B ait les mêmes propriétés, qu'il ait en commun, le cas échéant, le même *monothéisme structurel*.

L'ambivalence dans la langue arabe, nous l'avons expliqué plus haut, n'existe pas, du moins pas telle que Barthes la formule, mais cela devient un détail secondaire devant la possibilité de démontrer par transitivité[229] qu'elle est envisageable. En empruntant à l'arabe, Barthes réveille chez sa langue-mère le souvenir de son propre paganisme passé, sa capacité à penser et à exprimer la

[228] Barthes parle plutôt de tradition exégétique commune, d'unicité de la divinité entraînant l'unicité du Sens, l'unicité de la Vérité, l'unicité de l'Interprétation, l'unicité de la Structure…

[229] En logique mathématique « une relation transitive » est une relation binaire pour laquelle une suite d'objets mathématiques reliés consécutivement aboutit à une relation entre le premier et le dernier terme de la suite.

« *pansémie* ». Seulement, qu'il souvienne à la langue française qu'elle a été plus apte autrefois à dire la complexité est bien, qu'elle puisse réaliser au contact d'une autre langue qu'un champ des *possibles*, aussi vaste soit-il, cache un champ des *impossibles*, est encore meilleur. Cette langue radicalement différente, n'ayant en commun ni alphabet, ni lexique, ni structure, sera le « japonais »[230].

La langue de l'« Empire des signes » tient dans l'œuvre de Barthes, comme ce peuple et ce pays auxquels elle appartient, une place à la lisière du réel et de l'imaginaire. L'on pourrait emprunter à Samoyault ses mots, pour exprimer l'importance du caractère étranger de la langue d'emprunt : « Plus la langue s'éloigne, plus la vérité a des chances d'advenir »[231], écrit-elle. Barthes ne se contente pas de choisir une langue lointaine qu'il ne connaît pas, mais il recherche cette *inconnaissance* et la cultive ; mieux, il en rêve :

> « Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la sociabilité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; connaître réfractée positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle, celle qui nous vient de nos pères et qui nous fait à notre tour, pères et propriétaires d'une culture que précisément l'histoire transforme en « nature ». Nous savons que les concepts principaux de la philosophie aristotélicienne ont été en quelques sortes *contraints* par les principales articulations de la langue grecque. Combien, inversement, il serait bien faisant de se transporter dans une vision des différences irréductibles que peut nous suggérer, par lueurs, une langue très lointaine. »[232]

Rapport délicat à la langue de l'autre, l'inconnaissance, située *au-delà de l'ignorance*, n'empêche nullement l'appréhension du *système-Japon*, encore

---

[230] Le lecteur l'aura sûrement deviné, il s'agit du « japonais de Roland Barthes ».

[231] Tiphaine Samoyault, « Les langues étrangères de Roland Barthes », Op.cit., p.8.

[232] Roland Barthes, « La Langue inconnue », *L'empire des signes, Œuvres complètes Tome III*, Op.cit., p. 352.

moins la conscience de sa différence, et permet à Barthes de comprendre par contraste les limites de sa propre langue ; *en-deçà de la connaissanc*e, elle garantit l'affranchissement du Sujet d'une absorption possible dans une langue qui aurait cessé d'être « étrangère ». Cette position délicatement intermédiaire, Barthes la construit de deux manières : d'abord en cherchant à s'initier aux catégories de la pensée japonaise, ainsi qu'à sa « grammaire » toute en évitant soigneusement d'apprendre la langue –ce qui revient à tenir une posture *contemplative* et non *interprétative*-, ensuite, et cela abonde dans le même sens, en se tenant à un rapport de surface, éminemment *visuel,* qui passe par une véritable fascination pour l'écriture idéogrammatique et la calligraphie. Nous aurons l'occasion de nous attarder, étant donné l'objet principal de notre travail, sur le devenir de l'idéogramme dans les écrits de Barthes sur la peinture, seul nous intéresse à présent l'enjeu esthétique et conceptuel que constituent les emprunts terminologiques à la langue japonaise.

Essayer de déterminer lequel du « satori » ou du « punctum », du « Ma » ou du « Neutre », a précédé chez Barthes, c'est se prendre au jeu de l'œuf et de la poule, mais il est indéniable que ces mots japonais apportent des noms à des traits et à des réflexions longtemps mûries au même titre qu'ils en nourrissent de nouveaux. Les mots du Japon deviennent alors « les mots de Barthes », ce qu'ils apportent ce n'est pas seulement un moyen de dire son *affection* par une toile ou encore l'existence d'une philosophie où outre le vrai ou le faux, le sens et le non-sens, l'espace et le temps, il existe une troisième catégorie , mais surtout le réconfort de telles possibilités. S'éloignant de plus en plus des mouvements auquel il fut associé, s'ancrant davantage dans sa/ses dissidence(s), Barthes retrouve avec le Japon comme espace, comme langue et comme pensée le réconfort d'une complicité éthique et esthétique.

Aller chercher ses mots dans d'autres temps ou d'autres lieux ne suffit cependant pas toujours à répondre à l'injonction du *mot-juste*. Il reste alors un vide que ni la traversée de l'Histoire ni celle des espaces linguistiques et représentationnels autres, ne comblent ; vide auquel correspond parfois le besoin,

parfois le fantasme, d'inventer, de créer de nouveaux mots pour dire des objets, des disciplines, des traits également nouveaux. Comme pour l'emprunt aux langues étrangères, la gratuité du néologisme pose problème. Lors de la querelle qui a suivi la publication du *Sur Racine* et qui s'est prolongée à travers les pages de *Critique et Vérité,* des voix s'élevaient déjà pour crier au snobisme, pédantisme et autres « ismes » blâmables*. Si Barthes tente dans un premier temps de démontrer l'intérêt conceptuel et scientifique de ses néologismes, de les présenter comme relevant d'une nécessité, il y renoncera, à mesure qu'il s'affirme sur la scène intellectuelle : nous passons alors du néologisme comme figure « inévitable »[233] au néologisme « comme acte érotique »[234], assumé pleinement comme tel.

La néologie procède de deux choses, le sens et la forme ; nous avons déjà abordé l'attribution d'un nouveau sens à une lexie déjà existante, sous le trait du *déplacement*, reste à nous pencher sur la création de nouvelles lexies, figure nettement plus facile à remarquer.

À l'exception d'« infigurer », formé à partir d'un préfixe de négation, tous les néologismes formés au contact de la peinture ont pour noyau un étymon grec ou latin, quand ils ne reposent pas sur une anecdote historique (nous pensons au Complexe de Clovis). À peine construits qu'ils sont déjà abandonnés, les inventions de Barthes échappent à la *solidification conceptuelle* et demeurent

[233] « Je l'ai dit, il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques : ils peuvent se faire, s'altérer, se défaire, disparaître complètement. Et c'est précisément parce qu'ils sont historiques, que l'histoire peut très facilement les supprimer. Cette instabilité oblige le mythologue à une terminologie adaptée, dont je voudrais dire un mot ici, parce qu'elle est souvent source d'ironie : il s'agit du néologisme. Le concept est un élément constituant du mythe : si je veux déchiffrer des mythes, il me faut bien pouvoir nommer des concepts. Le dictionnaire m'en fournit quelques-uns : la Bonté, la Charité, la Santé, l'Humanité, etc. Mais par définition, puisque c'est le dictionnaire qui me les donne, ces concepts-là ne sont pas historiques. Or ce dont j'ai le plus souvent besoin, c'est de concepts éphémères, liés à des contingences limitées : le néologisme est ici inévitable. », « Le Mythe aujourd'hui », Op.cit., p.834. Ajouter les dates

[234] « …la parole même de Fourier est sensuelle, elle progresse dans l'effusion, l'enthousiasme, le comblement verbal, la gourmandise du mot (le néologisme est un acte érotique, ce pour quoi il soulève immanquablement la censure des cuistres) ». Roland Barthes, *Sade, Fourier et Loyola, Œuvres complètes Tome III,* Op.cit., p. 774. Ajouter les dates

presque toujours à l'état d'images, de métaphores, sans jamais être érigés en concepts ou en disciplines. Participant invariablement à dire le Neutre ou l'exemption, l'un comme état de co-présence de contraires et de maintien de l'ambivalence, l'autre comme parenthèse spatio-temporelle au sein de laquelle le sens se suspend, ils permettent à Barthes de dire, sans le détour par une langue ou une histoire « étrangères », son rapport délicat et complexe à la peinture. Il y a tout un travail de *déplacement*, de *reprise* et de *déprise* que Barthes opère sur la langue que nous ne pouvons réduire au pédantisme. Et si, sur l'ensemble des mots forgés pour dire la peinture, très peu ont eu un réel devenir dans la critique d'art ou la critique de manière plus générale, si encore peu d'entre eux ont survécu au contexte immédiat qui les a vus naître, c'est aussi en cela que les néologismes de Barthes restent le trait le plus subversif et le plus personnel de son écriture, acte capricieux, réel lieu du fantasme, du plaisir et du romanesque.

Ludwig Wittgenstein écrivait « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde », Barthes en empruntant à tant de langues, en mettant la langue française[235] à l'épreuve d'autres nomenclatures, d'autres structures, d'autres pensées, en jouant avec la forme des mots, en investissant ces derniers de nouveaux contenus a récusé les limites de son langage, de son écriture, et en faisant cela c'est tout son rapport à la peinture qui s'en est trouvé bouleversé, étendu.

[235] Nous devrions écrire la francité comme langue.

Chapitre troisième : La ponctuation, rythme et phrasé du grammatographe

> « La ponctuation est encore plus l'homme que le style ». George Sand

Cela fait près de trois siècles que la ponctuation n'est plus l'inscription du souffle et du ton dans le texte, trois siècles que la fonction « grammaticale » des signes typographiques l'emporte sur celle « respiratoire », trois siècles que les écrivains tentent de se débattre avec la normalisation de leurs phrasés, trois siècles de réglementation austère, mais aussi trois siècles de transgression heureuse[236]. Amoureux des marges, peu soucieux des canons et des règles pour s'encombrer d'un caprice de typographes ou d'éditeurs, Barthes aussi, comme nombres d'écrivains, a établi, pour *ponctuer* le texte, ses propres règles, son propre rythme. Peu conforme, en effet, frappant par son excessivité, voire son excentricité, le regardeur bien avant le lecteur, la « surponctuation », comme trait plastique et stylistique du texte barthésien passe difficilement inaperçue. Or, et c'est là le point de départ de la réflexion que nous nous apprêtons à présenter, de même qu'il y a une « responsabilité de la forme » il y a « une *pensée* de la forme » et c'est cette *pensée* qui, sous couvert tantôt de « subjectivité » tantôt de « gratuité », dicte les choix dont la ponctuation, comme composante et comme geste scripturaires, résulte.

Nous pensons, dès lors, qu'il est possible d'élaborer à partir d'une analyse des aspects formels du texte barthésien, l'esquisse d'un rapport aux arts et aux

---

[236] Ce n'est qu'à partir du moment où la notion de « phrase », inscrite dans le cadre théorique que nous lui connaissons aujourd'hui, remplace celle plus large de « période » participant de la Rhétorique, que la fonction grammaticale de la ponctuation remplace sa fonction respiratoire. Jusqu'à « l'invention de la phrase » au XVIIIème, les normes sévères des permissions et interdictions réglant la ponctuation au nom de la syntaxe n'existaient pas.
Voir à ce propos l'ouvrage de Jean-Pierre Seguin, L'invention de la phrase au XVIIIème siècle, Louvain, Peeters, 1993.
Annette, Lorenceau, « La Ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui : Résultats d'une enquête. » *Langue Française*, n°45, 1980, pp. 88–97. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41557991. Consulté le 04/10/2019

savoirs, ceux que Barthes manipule, tout comme ceux qu'il produit, et qu'une lecture attentive des éléments stylistiques et scripturaires peut constituer la clef de voûte d'une esthétique, sinon d'une épistémologie. Penser la langue, l'écriture, dans le cadre des textes du corpus, permettrait dans ce sens, d'en dégager les traits d'une réflexion, le cas échéant sur la peinture et « l'écriture d'art », d'y décrire la dynamique interne permettant de forger les concepts et de constituer les objets. Nous essayerons, donc, dans ce qui suit, de définir le rôle que les signes les plus significatifs à savoir la parenthèse, les guillemets et l'italique peuvent jouer dans l'organisation d'un discours qui réfléchit ses mécanismes autant que ses objets mais aussi de voir comment l'originalité de la ponctuation barthésienne participe de l'appropriation de la langue et même de sa réinvention.

1- Parenthèses et tirets :

Nous aborderons en premier lieu les parenthèses, auxquelles nous incluons les incises, les appositions et toute forme d'éléments incorporés à la phrase, parfois au texte, et qui en brisent le continu. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons essayé de classer ces « parenthèses » selon le rôle qu'elles jouent. La première, peut-être la plus fréquente, participe de la modalisation et s'apparente, au moins sur le plan sémantique, à l'épanorthose comme figure qui est, à proprement dit, une autocorrection par adjonction de syntagme[237]. Tout en excédant le simple trope, ce type de parenthèse que nous appellerons par commodité parenthèses-épanorthose ou parenthèses-modalisantes permet de reprendre le propos qui le précède, de le nuancer, de le corriger :

- « Ensuite la nature polysémique (on devrait pouvoir dire pansémique) du signe-image … » [238]
- « Aussi, en dépit de sa chasteté élégante (mais continue), la sémantique de Erté, ce que l'on pourrait appeler sa

[237] Sauf mention spéciale, nous nous appuyons pour les définitions des figures et des tropes sur l'ouvrage de Catherine Fromilhague, *Les Figures de Style,* Armand Colin, Coll. « 128 », Paris, 2010. Ici, p.38

[238] Roland Barthes, « L'Esprit de la lettre », *Œuvres Complètes Tome III,* Op.cit. p. 482.

somatographie, comporte quelques lieux-fétiches (à vrai dire rares)… »[239]

- « … la femme et sa coiffure (on devrait pouvoir dire : la coiffure et sa femme) »[240]

- « Aussi faut-il prendre le tableau (gardons ce nom commode, même s'il est ancien) pour une sorte de théâtre à l'italienne… » [241]

- « Toile, papier ou mur, il s'agit d'une scène où advient quelque chose (et si, dans certaines formes d'art, l'artiste veut délibérément qu'il ne se passe rien, c'est encore là une aventure) »[242]

- « l'art de Twombly semble comporter peut de savoir technique (ce n'est, bien sûr, qu'une apparence)… »[243]

Conditionnel accompagnant des verbes modalisateurs[244], opposition[245], restriction[246]…, au-delà de la diversité du contenu et des modalités, la parenthèse traduit dans tous les exemples choisis un certain souci, sinon de vérité, du moins d'authenticité, et permet au texte de cultiver la *nuance.* À chaque fois, en effet, qu'une parenthèse-épanorthose s'ouvre, se manifeste la sensibilité exacerbée au langage de celui qui écrit, sa méfiance à l'égard des mots qu'il emploie, sa crainte enfin de *pécher par assertivité* comme d'autres le feraient par excès ou par défaut. Nous y voyons l'une des facettes du mécanisme dialogique[247] barthésien, dans la mesure où le propos bifurque ; sur un premier texte vient se greffer un second qui le corrige, le commente, le reprend,… qui indirectement le réfléchit et réfléchit sur lui. Mais ce que ces parenthèses expriment ce n'est pas seulement le retour du texte barthésien sur lui-même (nous parlerons alors

[239] Roland Barthes, « Erté ou A la lettre », *Œuvres Complètes Tome III,* Op.cit. 924

[240] Roland Barthes, « Erté ou A la lettre », *Œuvres Complètes Tome III,* Op.cit., p. 929.

[241] Roland Barthes, « Sagesse de l'art », *Œuvres Complètes Tome V,* Op.cit., p. 688.

[242] Ibid. p. 688.

[243]Ibid. p. 699.

[244]Exemple : « on devrait pouvoir dire ».

[245]Exemple : « Aussi, en dépit de sa chasteté élégante (mais continue) ».

[246] Exemple : « ce n'est, bien sûr, qu'une apparence ».

[247] Précisons qu'en parlant de mécanisme dialogique nous formulons notre adhérence à l'idée que tout discours se construit, directement ou indirectement, en rapport et en réponse à d'autres discours.

d'auto-dialogisme) mais aussi ses prises de positions à l'égard d'un certain inter-texte[248].

Le second type de parenthèses que nous avons relevé introduit une rupture plus importante au niveau de l'énonciation ; il n'y est plus question de *réfléchir* sur le propos qui la contient mais de laisser place à des *digressions* plus ou moins importantes, détournant momentanément le regard attaché à la toile vers *autre* chose. C'est le cas, à titre d'exemple, de cette phrase que nous rencontrons dans « Réquichot et son corps » :

> « Vers 1949, tout au début de son travail, Réquichot dessine au fusain un soulier ; les trous de l'empeigne sont vides ; seul reste un morceau de lacet ; en dépit de ses formes assez tendres, ce soulier est un objet *déjeté*. Ainsi commence chez Réquichot une longue épopée du *déchet* (il était juste que la chaussure fût à l'origine de cette épopée : voulant inverser l'ordre civilisé, Fourier fait de la savate, déchet majeur à l'égal du torchon et de l'ordure, un objet flamboyant). »[249]

Notre lecteur pourrait croire à quelques liens avec ce qui précède et que nous ne citons pas ; nous préférons l'assurer sans plus tarder qu'il n'est nulle mention de Fourier avant, nulle justification de cette « *justesse* » posée (et non supposée) après. Il est pourtant un lien entre Fourier et Réquichot, ce lien, c'est Barthes lui-même, son texte, son écriture. De même dans cet extrait de « Erté ou À la lettre » où des détails anthropologiques s'invitent sans crier gare :

> « Aussi, en dépit de sa chasteté élégante (mais continue), la sémantique de Erté, ce que l'on pourrait appeler sa somatographie, comporte quelques lieux-fétiches (à vrai dire rares) : le doigt, coupé du corps (c'est le propre du fétiche) et par conséquent désigné par le bijou qui le chausse en son bout (au lieu de l'anneler, comme il est fait usuellement), à la façon d'un pansement phallique

[248] Dans le cas des exemples cités plus haut, la parenthèse dit *en plus de la nuance :* « *Ma* pansémie est supérieure à *votre* polysémie », « N'en déplaise aux anatomistes, sémanticiens, et autres disciples du « bon sens », la chevelure chez Erté n'est pas un attribut féminin, c'est la femme qui est attribut de la chevelure », « Sacrifions la rigueur à la métaphore ; « tableau » n'est pas *juste* mais il est bon pour dire la toile comme spectacle », « Le refus du sens est différent de son absence ; on ne refuse que ce qui est », « Inutile de nous en faire le reproche, nous ne sommes pas dupes de l'absence de technicité apparente » (respectivement).

[249] Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p. 384.

> (castrateur), dans l'étonnant *Bijou pour un doigt* (le cinquième doigt : originairement fouisseur, puis promu symboliquement au rang d'emblème social pour signifier la classe supérieure, chez les peuples qui laissent démesurément pousser l'ongle auriculaire, lequel ne doit être cassé par aucun travail manuel)… »[250]

Les exemples que nous avons choisis sont loin de constituer des comportements isolés, les digressions contenues entre parenthèse n'ont souvent que peu ou prou de liens explicites avec le propos sur lequel elles sont greffées, opérant à chaque fois, et c'est là le propre de la digression, un écart par rapport au *sujet* pictural.

S'invite alors quelque chose à la lisière de l'arbitraire et du mnésique : « arbitraire » parce que, une fraction de lecture au moins, le lecteur arraché au tableau se trouve plongé dans un livre, exporté dans d'autres lieux ou d'autres temps, ou encore assistant à quelques rites psychanalytiques ; « mnésique » parce que tout capricieuse et arbitraire qu'elle soit la mémoire a ses mécanismes et ses raisons. Passé le premier étonnement, les digressions se transforment en *associations*, cessant aussitôt d'être des *écarts* ; la parenthèse devient alors le lieu où l'inter-textualité comme valeur et comme caractéristique de l'écriture barthésienne de la peinture se donne à voir.

On en arrive au dernier type de parenthèses présentant l'usage le moins conventionnel que Barthes fait dudit signe, le plus *remarquable* aussi, autant du point de vue typographique que du point de vue discursif. Si la parenthèse brise « normalement » la phrase, ouvre une brèche, celles nous intéressant, ici, forment des blocs à part entière et sont indépendantes, structurellement parlant. Elles constituent, autrement dit, des *fragments* souvent isolés, par des blancs, des paragraphes les encadrant. Contrairement aux corrections et aux digressions, le fragment en tant que fonction et manifestation de la parenthèse n'est présent que dans les derniers textes de Barthes sur la peinture[251], et de façon plus

[250] Roland Barthes, « Erté ou A la lettre », *Œuvres complètes Tome III,* Op. cit. , p. 924.

[251] Cela n'est en rien étonnant, le basculement dans « le fragment » est général et ne touche pas que les textes consacrés à des toiles et des peintres. Nous pensons à des textes comme *Fragments d'un discours amoureux, Le Plaisir du Texte, Roland Barthes par Roland Barthes,* pour ne mentionner que les plus connus.

spectaculaire dans l'article-livre qu'il consacre à Saul Steinberg, dont voici quelques extraits :

> « - (A quelle fin ces procédés, cette méthode ? Si je le savais, ou plutôt –car en somme je le sais- si je pouvais le dire, je n'aurais pas besoin d'avancer moi-même patiemment- un peu à la Steinberg- le long de ces fragments. Mais, sans doute, le fin mot de cette méthode est indicible : « Il n'y a pas à distinguer entre le moyen et le but, dit un auteur qui tente de définir le Tao ; à peine est-on engagé sur le chemin, on l'a parcouru tout entier » ; à peine suis –je placé devant un dessin de Steinberg, je saisis tout son art– même si je ne sais dire ce que je comprends.)
>
> - (Dans la doublure bleue d'une enveloppe, que le hasard, après l'avoir détachée de son support, profile sur la paroi d'une de mes boîtes à fiches, je vois tout à coup la silhouette de Fuji-Yama : j'en surmonte alors, par jeu, le cratère, d'un léger nuage à l'intérieur duquel j'écris –puisque telle est la fonction de ma boîte : « à classer ». Steinberg, ainsi, me permet de *m'amuser*.) »[252]

Finies les auto-corrections et les digressions savantes, place à une écriture hybride mêlant l'essaystique au romanesque. Bien plus qu'un *addendum,* un *ajout*, les parenthèses-fragments permettent, et c'est là la part de l'essaystique, de montrer le discours en ce qu'il est capable de se retourner sur lui-même. Il n'est plus question de nuancer ses propos, d'asseoir sa parole ou d'anticiper sur les éventuels reproches qu'on pourrait lui adresser ; le texte ne se justifie plus, ne se préoccupe pas non plus de sa réception mais réfléchit plutôt sur sa production, son écriture. Nous y voyons une forme « d'auto-représentation du dire en train de se faire » ou « de modalisation autonymique », pour reprendre les mots de J. Authier-Revuz[253]. Or c'est par cette réflexivité du discours critique que Barthes introduit le romanesque : suspendant momentanément *l'action*, la parenthèse laisse libre cours à la « voix-off du sujet »[254], et permet de greffer sur le premier

[252] Roland Barthes, « All except you: Saul Steinberg », *Œuvres complètes Tome IV,* respectivement p.p. 960- 970.

[253]Jacqueline Authier-Revuz, citée par Alice Krieg dans « Jacqueline Authier-Revuz, Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire », *Mots. Les Langages du politique,* numéro thématique 47 « Les médias dans le conflit yougoslave », 1996, pp. 149-154.

[254] Barthes emprunte le mot au jargon cinématographique. Il s'agit là d'une technique introduisant la voix d'un « personnage » qu'on ne voit pas à l'écran, qui se tient dans le « hors-champ » ;

texte « critique », « théorique », un second plus « subjectif », fait d'anamnèses et de biographèmes.

Dans toutes les configurations que nous avons répertoriées, la parenthèse, en installant la nuance, en apportant des corrections, en rendant le sens incertain et donc infini, ou encore en réfléchissant (sur) le propos qu'elle énonce, permet de superposer au texte initial « critique », « théorique », un second plus *subjectif* où Barthes dit ses réticences, ses réserves mais aussi ses affinités et c'est le second texte qui fait plier l'ensemble à « la fiction du style ».[255]

2- Guillemets [256]

De même que les parenthèses ou les tirets, les guillemets et les italiques introduisent une perturbation au sein de la phrase ; seulement ce n'est plus le temps de la lecture qui est interrompu, car les guillemets et les italiques soulignent mais n'isolent pas. Il ne s'agit plus de différer le sens, de le suspendre ; leur intervention n'est pas, comme celle des parenthèses ou des incises, d'ordre syntagmatique mais paradigmatique. Nous utilisons le paradigme dans son sens étymologique[257], dans la mesure où guillemets et italiques, les uns en encadrant, les autres en opposant à la droiture des caractères romains

---

laquelle voix peut aussi bien être celle d'un acteur que le spectateur a déjà vu ou verra que celle d'une sorte de narrateur omniscient ; dans l'un comme l'autre cas, la voix-off *accompagne* l'action sans y être pour autant « extérieure ». Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Op.cit*. p. 652 : « La pertinence, écrit-il, menue, (s'il s'en trouve), ne vient que dans des marges, des incises, des parenthèses, en écharpe : c'est la voix off du sujet ».

[255] « Dans ce qu'il écrit, il y a deux texte. Le texte I est réactif, mû par des indignations, des peurs, des ripostes intérieures, de petites paranoïas, des défenses, des scènes. Le texte II est actif, mû par le plaisir. Mais en s'inscrivant, en se corrigeant, en se pliant à la fiction du Style, le Texte I devient lui-même actif ; dès lors il perd sa peau réactive, qui ne subsiste plus que par plaques (dans de menues parenthèses) », *Œuvres complètes, Tome IV*, p. 623

[256]Avant que d'aborder les enjeux qu'ils représentent, nous tenons à préciser que nous excluons de notre étude les guillemets utilisés pour désigner le discours indirect, ce cas relevant d'un usage typographique conventionnel n'a pas de sens particulier et ne nous renseigne en rien sur l'écriture barthésienne.

[257] Avant d'être une conception ou une représentation du monde, le paradigme est un concept grammatical désignant l'ensemble des *formes* que peut prendre un élément ; il est issu du bas latin (paradeïgma)[257] qui lui-même est dérivé du grec ***παραδεικνύναι*** (paradeiknunaï) signifiant « mettre en regard », « montrer », construit à partir de la racine ***παρα*** (para) et de ***δείκνυμι*** (deiknumi), « désigner ».

l'inclinaison, arrêtent le regard et attirent l'attention ; leur propre est la *monstration*.

Barthes écrit à propos des guillemets : « le guillemet sert à encadrer le code (à dénaturaliser, à démystifier le mot) »[258]. Leur première vocation serait donc, de marquer une prise de distance vis-à-vis de ce qu'ils encadrent, d'introduire une autre voix dont la source est indéterminée, comme dans ces exemples où les guillemets sont la manifestation typographique d'une polyphonie énonciative dont l'ironie constitue l'enjeu :

> « De cette Lettre (qui tue), sont nées dans notre civilisation un grand nombre de censures meurtrières (…), que l'on pourrait grouper, en l'étendant un peu, sous le nom générique de philologie ; gardienne sévère du sens « vrai » (univoque, canonique).»
>
> « … l'appendice vestimentaire évite à la femme toute posture acrobatique et la transforme en lettre sans qu'elle perde rien de sa féminité, comme si la lettre était « naturellement » féminine.»[259]

Ce que Barthes pense du « vrai » et du « naturel », nous ne le savons que trop ; il ne serait pas même excessif de résumer un pan important de sa pensée à un combat acharné contre l'un et l'autre sous toutes leurs facettes, leurs coutures, leurs avatars, mais parce que le « vrai » et le « naturel » sont multiples, sournois, diffus, il n'est pas aisé, autant pour celui qui les traque que pour son lecteur d'en désigner un porte-voix, d'en déterminer la source. Nous nous retrouvons alors devant ce qu'Antoine Compagnon appelle l'endoxal :

> «Les guillemets, écrit-il, disent… que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une re-nonciation à un droit d'auteur. […] Quand ils ne renvoient plus à un sujet précis, les guillemets deviennent une sorte de clin d'œil, de feinte, ou de fente où l'auteur se donne à voir comme s'il n'était pas dupe de l'énoncé qu'il reproduit, mais

[258] Roland Barthes, « Les sorties du texte », *Œuvres Complètes*, *Tome IV*, p. 375.

[259] Roland Barthes, « Erté ou À la lettre », *Œuvres complètes, Tome III*, Op.cit., respectivement p. 932, p. 938.

> sans avoir à dire où il le prend. [..] Aux guillemets on attribue l'endoxal, ce dont le sujet se désiste parce que c'est trop bête»[260]

Les guillemets, en effet sont utilisés par Barthes pour dire que le mot est « à prendre avec des pincettes », que la Doxa (d'où le « endoxal » de A. Compagnon) en a marqué le sens et qu'il a une Histoire ; plus donc qu'une renonciation, c'est une dénonciation qu'ils expriment.

Mais il est d'autres usages qui intéressent davantage notre propos. Les guillemets, ne sont pas que le signe d'une réticence, d'un refus, ou même d'une mise à distance ; ils n'encadrent pas toujours un discours autre ou hétérogène. Rejoignant la parenthèse-fragment en ce qu'elle est capable d'être auto-dialogique, les guillemets peuvent, et c'est le second usage que nous abordons, transformer ce qu'ils encadrent en fétiche et le désigner en tant que tel. C'est le cas dans les exemples suivants :

> « Quelque chose est en train de naître, qui périmera aussi bien la « littérature » que la « peinture » (et leurs corrélats métalinguistiques, la critique et l'esthétique), substituant à ces vieilles divinités culturelles une « ergographie » généralisée, le texte comme travail, le travail comme texte »[261].

> « Les lettres de Erté sont « poétiques ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Le « poétique » n'est pas quelque impression vague, une sorte de valeur indéfinissable, à quoi l'on se référerait commodément par soustraction du « prosaïque ». Le « poétique » est très exactement la capacité symbolique d'une forme… »[262].

> « Il n'est pas demandé de voir, de penser, de savourer le produit, mais de revoir, d'identifier et, si l'on peut dire, de « jouir » le mouvement qui en est venu *là* »[263].

Les guillemets dans les exemples que nous mentionnons découpent, à l'intérieur de la phrase, un terme, une expression qui reviennent souvent dans le discours barthésien et que Barthes, nous n'hésitons plus à l'écrire, *aime*, *affectionne*, fonctionnant comme autant *d'auto-citations*. Si les guillemets

---

[260]Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation,* Seuil, Paris, 1979, pp.40-41.

[261] Roland Barthes, « La Peinture est-elle un langage ? », *Œuvres complètes*, *Tome III*, Op.cit., p.99.

[262]Roland Barthes, « Erté ou A la lettre », Op.cit., p. 939- 940.

[263] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit. p. 709.

encadrant « peinture » et « littérature », dans le premier exemple, « le poétique » et « le prosaïque » comme valeurs antagonistes dans le second, marquent une distance autant vis-à-vis d'une séparation tranchée des disciplines et des genres que de l'idée que la Doxa s'en fait, ceux encadrant, « ergographie », « poétique » et « jouir » soulignent un rapport moins distant, plus heureux à leurs objets. L' « ergographie », conciliation de la démarche critique avec la structuration et la signifiance, le « poétique» autrefois qualificatif d'un genre ou d'une attitude, à présent « potentiel symbolique », le « jouir », revanche esthétique et philosophique du corps sur l'« esprit », sont autant de termes fétiches condensant à eux seuls une part considérable de la réflexion barthésienne autour de la peinture, de l'écriture et de l'art. Chaque fois qu'un terme-fétiche est mis entre guillemets, le texte vibre des résonances d'autres textes et des connexions s'établissent laissant deviner des *réseaux de signifiance*, des *entrelacs*.

En mettant son propre discours entre parenthèses ou entre guillemets, Barthes s'assure un abri, un non-lieu qui, tout en appartenant au « propos », lui assure la liberté du commentaire, de la digression, de la critique et surtout de la jouissance, en un mot la liberté du retrait.

3- L'Italique [264]

Plus grande est encore cette liberté quand il s'agit de l'Italique, tout comme le champ qu'elle ouvre à l'inscription du Sujet dans le texte. En dehors de ses usages canoniques à savoir l'indication des titres d'ouvrages ou des mots et expressions en langue étrangère, l'italique devient une forme de surenchère, d'emphase : elle ajoute à l'insistance sémantique une autre graphique. Elle ne dit pas seulement alors que le mot ou l'expression sont *importants* mais, chose cruciale, *qu'ils sont importants pour celui qui écrit*. Aussi, le rôle qui lui est attribué au sein des textes barthésiens sur la peinture ne diffère pas tellement de celui de certains guillemets en ce qu'ils isolent les mots faisant d'eux des objets de prédilection, de fantasme, *des fétiches*.

[264] Comme pour les guillemets, l'usage conventionnel des italiques ne sera pas pris en compte, nous excluons donc l'italique utilisé pour les titres d'ouvrages ou pour les citations en langue étrangère.

L'italique fonctionne, dans ce cas-là, comme une *emphase graphique,* modulant et modalisant la parole-écrite, une insistance formelle mettant en relief des mots certes divers mais que nous pouvons ramener à trois grandes lignes : ceux exprimant une chronologie ou une temporalité comme « *déjà* », « *commencer* », « *re-présenter* », « *re-produire* », « *dé-former* », « *en train de se faire* », ceux participant de la figure du Neutre[265] comme « *autre* « , « *autre chose* », « *inoriginée* », « *marge* », « *(il est) aussi* », « *au-delà* », « *entre »* et ceux que nous regroupons sous l'étiquette de *l'excédent*[266] comme « *ce qui reste* », « *pour rien* », « *de trop* ».Non seulement tous ces mots (et d'autres participants des mêmes champs lexicaux) reviennent souvent mais ils sont presque systématiquement mis en italique. Cette dernière, récurrente, insistante, capricieuse aussi, dérange l'ordre endoxal des objets et des outils, ainsi que l'ordre de la *graphie,* et permet à Barthes de déplacer vers les marges tues au nom de la méthode et de la théorie, l'attention du lecteur : ce n'est plus la « consistance sémantique » des mots et expressions qui est mise en avant mais la subjectivité les employant dont l'italique est la trace[267].

L'italique, ceci dit, n'est pas toujours emphatique, subjective… elle s'avère très *utile, nécessaire* même, lorsque nous nous retrouvons devant des cas particuliers d'ambiguïté, notamment l'amphibologie, l'énantiosémie[268] et la syllepse étymologique. L'amphibologie, est, en logique comme en grammaire, une construction permettant à la phrase d'avoir deux sens différents. Considérée d'abord comme une faute de construction, résultant généralement d'une rupture de la cohésion syntaxique ou d'un usage trop libre de la ponctuation, elle constitue, quand maîtrisée et consciente, une figure de style. L'amphibologie sémantique ne touche pas la construction syntaxique d'une phrase mais le sens

[265] Rappelons brièvement (au risque d'être imprécis) que le Neutre chez Barthes n'est ni un « juste milieu » entre deux termes/ postures, ni une « passivité » mais un contournement de l'opposition par la construction d'un troisième terme qui est à la fois la co-présence des deux premiers et leur dépassement.

[266] Voir aussi dans la présente thèse : « Prologue : Ce qui reste, éloge de l'excédent ».

[267]Cf. « Les sorties du texte », Op.cit., p. 375.

[268] Voir l'entrée « énantiosémie » dans le chapitre précédent.

d'un mot en particulier. Barthes recense lui-même dans *Roland Barthes par Roland Barthes* nombres d'amphibologies présentes dans ses textes :

> « *Absence* (manque de la personne et distraction de l'esprit), *Alibi* (lieu autre et justification policière), *Aliénation* (« bon mot, à la fois social et mental »), *Alimenter* (la bassine et la conversation), *Brûlé* (incendié et démasqué), *Cause* (ce qui provoque et ce qu'on embrasse), *Citer* (appeler et copier), *Comprendre* (contenir et saisir intellectuellement), *Contenance* (possibilité de se remplir et manière de se tenir), *Crudité* (alimentaire et sexuelle), *Développer* (sens rhétorique et sens cycliste), *Discret* (discontinu et retenu)… »[269]

Signalons que la plupart des mots cités ci-dessus sont présents dans ses textes sur la peinture ; nous pouvons encore y ajouter à titre d'exemple des verbes comme « déchiffrer » (parvenir à traduire un code et réussir à lire ce qui est difficilement *lisible*) et « épuiser » (à la fois fatiguer et consommer jusqu'à achèvement).

La syllepse[270] étymologique, quant à elle, est une figure proche de l'amphibologie ; il s'agit d'un cas particulier de la syllepse sémantique où le mot n'est pas pris dans son sens actuel mais historique[271]. Lorsque Barthes utilise, par exemple le terme « *Représentation* », c'est toujours dans le double sens d'analogon et de « présentation à nouveau » ; « *Fétiche* » est utilisé autant dans son sens psychanalytique (qui est le sens le plus courant) d'objet conditionnant le désir que dans son sens étymologique de « Factice », ce qui est fait ou imité par l'art ; « L'*Amateur* » est autant l'amoureux que le non-professionnel. Parfois l'emploi de l'italique est jugé insuffisant à souligner la syllepse, il est, dans ce cas, appuyé par une parenthèse précisant le sens historique ou au moins en suggérant la présence.

L'apport de l'italique dans ces trois cas de figure réside dans la mise en avant de l'ambivalence : elle ajoute, en effet, de l'épaisseur au mot qu'elle

---

[269] Roland, Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, Op. cit., p. 651.

[270] Cf. Catherine Fromilhague, *Les Figures de Style,* Op.cit., p. 45-48.

[271] Nous disons historiques car il peut aussi bien s'agir d'un sens étymologique que d'un usage désuet.

souligne ; plus qu'une pluralité de sens, c'est *un* sens *pluriel* qu'elle indique. Si le potentiel polysémique ou amphibologique est antérieur à l'italique, le maintien de l'ambigüité et la superposition des sens sont son œuvre.

L'italique peut également occuper une troisième fonction chez Barthes, à savoir celle de l'allusion ou de la référence contournée : c'est ainsi que « *le thème* » devient un clin d'œil à la critique thématique de Jean-Pierre Richard pour laquelle il s'était enthousiasmé du temps du *Michelet* mais vis-à-vis de laquelle il a fini par prendre du recul, le « *degré zéro* » une référence à Brøndal, « la *polyphonie* » un emprunt à Bakhtine, « *l'Imaginaire* » une allusion à Lacan ou à Bachelard (selon le contexte), « *L'être-là* » une invitation de la phénoménologie à travers des figures comme Heidegger ou Merleau-Ponty. L'italique, dans ce contexte, libère de la citation et assure la mise à distance devenant ainsi l'un des avatars des perpétuels déplacements que Barthes impose aux concepts qu'il emprunte et finit par s'approprier[272].

[272]Il reste une dernière forme de présence de l'italique dans le texte barthésien que nous avons hésité à mentionner parce que ne figurant pas, du moins dans les proportions que nous nous apprêtons à mentionner, dans les textes touchant à la peinture mais qui appuie l'image que nous construisons du rôle de la ponctuation chez Barthes. Il s'agit de phrases, paragraphes ou fragments entièrement écrits en italique, rôle que peuvent jouer comme nous l'avons vu précédemment les parenthèses ou les guillemets. Le passage de la typographie romaine à celle italique s'accompagne, dans toutes les occurrences que nous avons rencontrées, d'un changement de *voix* et d'une indécision générique. Dans *Fragments d'un discours amoureux* les paragraphes en italique occupent une position médiane à mi-chemin de l'exergue et de l'aphorisme, ils constituent pour chaque fragment une assertion de départ sur laquelle vient se construire un second discours nourri par des lectures et des souvenirs, ceux de Barthes ou de son entourage. Barthes explique dans l'avant-propos *« Comment est fait ce livre »*, en ces termes, le rapport de ces aphorismes-exergues au reste du texte :« Ce qui est lu, écrit-il, en tête de chaque figure n'est pas sa définition, c'est son argument. Argumentum : « exposition, *récit*, sommaire, *petit drame*, *histoire inventée* » ».Ce qui est alors mis en italique n'est ni la parole proprement *essaystique*, ni celle *amoureuse* mais une troisième, *romanesque ;* et c'est ce même pas romanesque que nous retrouvons dans « Anamnèses », dans le Roland Barthes par lui-même où le glissement d'ordre générique coïncide avec un changement du pronom personnel sujet (le souvenir est raconté à la troisième personne (on, il, ils), le retour à l'essai est marqué d'un retour au « je »). Le choix du titre du fragment est d'ailleurs assez révélateur : au creux du récit de l'œuvre vient se loger le récit de la vie *;* l'espace de quelques pages, le temps d'une « pause », Barthes suspend sa réflexion autour de sa production, ses préoccupations théoriques, ses procédés stylistiques… pour *raconter* les souvenirs d'un homme qui porte son nom : l'écrivain s'efface et cède la place au *narrateur.*

Au-delà des spécificités propres à chacun des signes que nous avons abordés, « le geste ponctuationnel »[273] trahit chez Barthes une attitude résolument distante au discours qu'il produit. Les parenthèses, censées « éclairer », obscurcissent le texte ; les guillemets rapportant habituellement les paroles des autres deviennent l'indice d'un dédoublement de la parole barthésienne et le parangon de l'autonymie ; l'italique, enfin, excède sa fonction emphatique pour devenir l'expression d'un déplacement des concepts, mais surtout des frontières génériques et disciplinaires. Reste alors constamment ouvert à côté du « propos » et intrinsèquement à lui, un débat entre celui qui écrit– Barthes -, et sa propre énonciation, son propre énoncé.

[273] Nous empruntons l'expression à **Véronique** Dahlet, « La ponctuation et les reprises de l'indicible », Linx [En ligne], 10 | 1998, mis en ligne le 05 juillet 2012, consulté le 15 octobre 2017. URL : http://linx.revues.org/952

Conclusion de la deuxième partie :

Dans un entretien avec Maurice Nadeau, où Barthes exprimait l'opposition, souvent reprise par la critique depuis, entre « *l'écriture* » et « *l'écrivance* », il définit cette dernière comme étant le résultat du « refus du scripteur de se placer comme sujet de l'énonciation »[274].

> « L'écrivance [écrit-il] serait au fond le style de celui qui écrit en croyant que le langage n'est qu'un instrument, et qu'il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation ; l'écrivance c'est le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation, et qui croit qu'écrire, c'est simplement enchaîner des énoncés, (…) là, il n'y a pas de texte évidemment »[275]

Barthes, en empêchant le sens de prendre, via les corrections, les nuances, l'ambivalence ou encore la différance, en produisant un texte fortement réflexif, mais aussi en réinventant la langue dans laquelle il écrit et en s'inventant son propre *dictionnaire*, s'écarte de l'écrivance pour s'inscrire, résolument, du côté de cette écriture dont il disait qu'elle « [était] toujours une perversion, c'est-à-dire une pratique qui vise à ébranler le sujet, à le dissoudre, à le disperser à même la page »[276]. Lorsqu'il pense l'art, mais aussi la littérature, la société, l'Histoire… Barthes n'oublie pas de penser sa parole, et dans les menues détails des dispositions typographiques et des variations sémantiques pointe, subtilement mais sûrement, la coïncidence entre *un penser* et *un écrire*.

---

[274] Roland Barthes, « Où/ou va la littérature ? », *Œuvres complètes, Tome IV*, Op.cit., p.558.

[275] Roland Barthes, « Où/ou va la littérature ? », Op.cit.,p.558.

[276] Roland Barthes, Ibid., p.550.

Troisième Partie : Le roman barthésien de la peinture

Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit.*

Prologue : Ce qui reste, éloge de l'excédent

Survivant au scalpel de l'analyse, débordant le moule étroit de la critique marxiste et irréductible aux binarités structuralistes, rien d'étonnant à ce que l'art plastique, discrètement présent dans les premières décennies de l'œuvre barthésienne, s'impose à mesure que cette dernière s'engage sur le chemin du romanesque. C'est en effet par ce dernier que Barthes réussit à surmonter l'intraduisibilité de la peinture : car s'il n'est pas possible de l'analyser, de la décrire[277], il reste toujours possible de la raconter. Barthes, nous l'avons vu, s'est donné les moyens de son roman ; il s'est inventé une langue, un phrasé, une ponctuation, et c'est aux détails de cette écriture que nous avons consacré la précédente partie. Nous intéresse à présent, non pas les modalités du dire, mais le dire lui-même : le roman barthésien de la peinture.

Au début de ce roman était l'Excédent, silhouette vague qui, toujours, empêchait les discours théoriques de prendre ; par elle est advenu le romanesque et par elle il se maintient.

Cette silhouette, ceux d'entre nous qui ont lu Bloch la reconnaîtrons. Nous ignorons si Barthes a eu l'occasion de lire *Le Principe espérance* et *L'Esprit de l'utopie*, mais nous sommes convaincue que le texte barthésien, lui, a rencontré ces ouvrages, si ce n'est directement, du moins à travers la pensée Brechtienne qui en est imprégnée. Hétérodoxie marxiste, rejet du caractère réducteur du positivisme occidental, recherche de la cohérence et même du « système » du côté du mouvement là où la Doxa le situe du côté de la clôture, rapports complexes à l'Histoire et aux héritages (littéraires, artistiques, religieux, politiques…), envie de construire un rapport nouveau à la connaissance et aux savoirs ne passant pas nécessairement par les étroits canaux d'une certaine *rationalité*, les points de rencontre des deux Textes, en effet, ne manquent pas. Mais il est deux notions que le philosophe allemand développe et qui retiennent

[277] Note sur la description pour Barthes

tout particulièrement notre attention, car nous semble-t-il, elles éclairent certaines « expressions », voire « métaphore » barthésiennes : il s'agit du « pré-apparaître » et de « l'excédent utopique »[278]. Le *Vor-Schein*, traduit généralement par (pré-apparaître), tient du Phénomène (*Erscheinung)* et de l'Apparence (*Schein*) mais n'est ni l'un ni l'autre, d'où d'ailleurs le recours à la néologie. Nous le comprenons comme un *étant-en-devenir* et c'est cet état de *potentialité effective* qui en fait, sinon l'essence même de l'art, du moins sa force de subversion. Pour le philosophe allemand, en effet, l'œuvre d'art n'est pas une « représentation », au sens d'imitation d'un « passé », ni un « produit » car ce dernier impliquerait un achèvement, une clôture, mais une « production », un faire dont les « origines » remontent à avant son Da-Schein (apparaître-là), dans la mesure où il ne peut et il ne doit y avoir de rupture avec l'Histoire[279], et dont l'accomplissement est toujours à venir. Si l'art possède un tel aspect ou un tel potentiel futural, s'il survit aux circonstances « matérielles » immédiates de sa production c'est que, toujours selon Bloch, il possède en lui un « excédent utopique » : quelque chose que l'artiste en son « temps » pouvait pressentir, inscrire à même son œuvre, sans pour autant pouvoir la « nommer », l' « exprimer » et grâce à laquelle le texte, la toile, la sculpture… arrivent à atteindre des générations ultérieures de Lecteurs.

Nous retrouvons dans cet «excédent», quoiqu'avec quelques variations, la silhouette que nous évoquions plus haut. Souvenons-nous, l'objet de la réflexion barthésienne, abstraction faite du contenu qu'il peut retenir, a toujours été une *Atopie* –non une *Utopie*, un fantasme inscrit dans l'à-*venir*, un horizon fuyant, une Recherche qui a peur d'aboutir, une « idée » qui refuse de prendre corps de crainte de devenir périssable et dont le seul espace possible est celui de tous les possibles à savoir *l'écriture.* L'« excédent utopique » blochien, transformé,

[278] La présente thèse ne portant pas sur Bloch, ni sur l'utopie en tant que telle, nous n'utilisons la terminologie blochienne qu'en tant qu'elle nous permet de mieux situer conceptuellement le propos barthésien, le lecteur souhaitant approfondir pourra consulter Ernst Bloch *Traces*, Gallimard, Paris, 1968. Ou encore, Ernst Bloch, *Le Principe espérance,* Gallimard, Paris, 1976.

[279] Dans un sens, Bloch a aussi pensé l'intertextualité et la trace comme composante de l'œuvre d'art.

déplacé par la pensée barthésienne, devient un *excédent atopique*, que l'on retrouve de manière diffuse, sous des appellations différentes regroupées derrière la même figure, celle du *reste*, du *supplément*. Frappée par l'importance du réseau tissé autour de cette figure, nous avons décidé de lire notre corpus à la manière d'un système d'équations dont «le reste » serait la solution, espérant ainsi reconstruire la notion dans sa complexité et son mouvement.

> « On sait bien, écrit Barthes, que ce qui fait le graffiti, ce n'est à vrai dire ni l'inscription, ni son message, c'est le mur, le fond, la table ; c'est parce que le fond existe pleinement, comme un objet qui a déjà vécu, que l'écriture lui vient toujours comme un supplément énigmatique : ce qui est de trop, en surnombre, hors sa place, voilà qui trouble l'ordre ; ou encore c'est dans la mesure où le fond n'est pas propre, qu'il est impropre à la pensée (au contraire de la feuille blanche du philosophe), et donc très propre à tout ce qui reste (l'art, la paresse, la pulsion, la sensualité, l'ironie, le goût : tout ce que l'intellect peut ressentir comme autant de catastrophes esthétiques). » [280]

Dans cet extrait « l'excédent » constitue encore un «bloc » indistinct, il est une étiquette apposée, regroupant *apophatiquement* « tout » ce qui ne relève pas du message, du sens, de la Structure. Si l'on ne sait pas encore ce qu'il est, nous savons déjà deux choses : la première est *qu'il n'est pas* du côté de la signification mais de la signifiance, la seconde est qu'il sollicite plus de percepts et d'affects que de concepts. Mais même en restant à l'état d'inconnu, pour filer la métaphore mathématique, l'énigmatique excédent permet à Barthes de fonder des métaphores-concepts tel le « Geste » : « Qu'est-ce qu'un geste ? écrit-il. Quelque chose comme le supplément d'un acte »[281] ; ou encore le Signifiant : « Le signifiant, c'est quoi ? Disons, pour aller vite : la chose perçue augmentée d'une certaine pensée »[282]. À mesure que nous avançons, les contours de « ce qui reste » s'affinent et sa nature se précise :

---

[280] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit. p.711.

[281] Roland Barthes, Ibid., p. 706.

[282] Roland Barthes, "Cette vieille chose, l'art… », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit. p. 919.

> « L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresses qui entourent l'acte d'une atmosphère (au sens astronomique du terme) ».[283]

> « Par l'addition de ces deux mouvements contradictoires, il se produit en effet un reste. Ce qui reste, c'est notre droit à la jouissance de l'œuvre ».[284]

Cette chose énigmatique, ce vecteur indéfini translatant la signification en signifiance, la « littérature » en « écriture » et l'objet même le plus « commun » en « art », se résume finalement à deux choses : un *fantasme*[285] amenant la production et un *jouir* marquant la réception. L'excédent, le supplément, le reste se révèlent être des façons détournées, subtiles, de dire le Corps, *les Corps*. Dans le roman qui suit donc, Un événement : la Peinture et trois corps : celui du peintre, celui de Barthes et celui du Texte. Et parce que notre récit doit commencer *quelque part,* il commencera au Japon, là où l'écriture, « par une sorte de remontée vers le corps »[286], cesse d'être la métaphore par laquelle on désigne les pratiques langagières d'un « écrivain », pour reprendre pleinement son sens littéral lié au tracé de la main. À partir de ce corps *matériel* du Texte (scripturaire et pictural), nous remonterons vers le corps du peintre, étape ultime vers le corps de Barthes.

---

[283] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit. p. 706.

[284] Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit., p.396.

[285] Au sens où l'emploi Barthes.

[286] Roland Barthes, « Variations sur l'écriture », *Œuvres complètes, Tome IV*, Op.cit. p. 267.

Chapitre premier : L'illisible, l'écriture, le corps et le sens

> L'illisible ne s'oppose plus au lisible. Demeurant illisible, il secrète et met au secret, dans le même corps, des chances de lecture infinies. Jacques Derrida et Hans-Georg Gadamer, *Béliers : le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème.*

Intrinsèquement à la réflexion sur les rapports entre arts et littérature comme questionnement "générique", il existe, dans les travaux de Barthes, un autre questionnement "plastique" sur les rapports entre trait scripturaire et trait pictural. Si nous nous y intéressons c'est que, chose curieuse pour un « critique » à qui l'on a « commandé » un texte et qui « ne penchait guère vers le pictural », Barthes ne s'est intéressé qu'à des peintres faisant directement intervenir l'écriture dans leurs œuvres[287], si bien que l'on pourrait y voir un critère de sélection pour l'élaboration d'un *corpus*. Barthes arrive donc à la peinture fort de préoccupations théoriques et epistémiques antérieures, nées, nous y reviendrons, au contact du Japon, et plus précisément de l'idéogramme. Nous tenterons, dans ce qui suit, de voir comment est-ce que l'expérience de l'idéogramme, conjuguée à celle des *écritures Illisibles* de Réquichot, Twombly, et Masson a permis à Barthes de forger le concept de « sémiographie », à travers lequel il va pouvoir récuser les frontières entre peindre et écrire, réinterrogeant en même temps toute l'Histoire scripturale et picturale de l'Occident.

Avant 1970[288], il n'existe dans les textes de Barthes que deux références à l'idéogramme : la première datant de 1957 dans « le Mythe aujourd'hui » et la seconde, en 1961, dans « Le Message photographique » ; mais l'usage qui en est

[287] En dehors d'Arcimboldo dans l'abord duquel « l'écriture » reste de l'ordre du langage, de la rhétorique et du style, toutes les autres peintures sur lesquelles Barthes a travaillé laissent une part plus ou moins importante à la graphie ; Twombly, Masson, Réquichot, Steinberg, tous se sont intéressés au trait scripturaire dans leurs travaux.

[288] Nous utilisons la date de publication de *L'Empire des signes* comme repère chronologique. Il est bon de rappeler que le voyage au Japon a été effectué un an avant sa publication en 1969.

fait reste métaphorique. Barthes, dans ces articles, ne souligne que le rapport analogique du signe à ce qu'il dessine/exprime et n'accorde pas plus d'importance à la question, et il s'agit par ailleurs de l'unique manifestation d'un quelconque intérêt pour la matérialité de l'écriture. C'est avec le voyage au Japon que les choses changent et que l'idéogramme cesse d'être un simple signe graphique pour devenir un lieu où se manifeste la différence entre le Système-Occident et le Système-Japon ou le Roman-Japon. Quelques années après son voyage, probablement marqué par l'ouvrage de Derrida, *De La Grammatologie* paru en 1969 également, Barthes entame une réflexion plus approfondie sur le caractère matériel de la graphie, la part de l'historique et du culturel dans le rapport à la lettre et à la plume, réflexion qui donnera lieu à un texte d'une cinquantaine de pages, *Variations sur l'écriture* (1973).

Présenté sous forme décousue et fragmentaire, le texte, en dépit de son aspect par moment redondant, présente une pensée à la fois complexe et originale sur l'écriture et sert d'intertexte particulièrement éclairant aux écrits portant sur le pictural et le visible. Nous ne retiendrons de l'ensemble des aspects traités que deux points essentiels : le premier lié à l'Histoire de l'écriture, le second à sa fonction.

À propos de l'Histoire de l'écriture : Comme souvent dans les écrits de Barthes, la rigueur et l'esprit structuraliste sont présents. Le texte fournit donc, parfois de manière éparse, des repères historiques, consistant en vingt moments marquants de l'Histoire de l'écriture, allant des graphismes datant de la fin du Moustérien à l'invention de la machine à écrire en 1714 puis la démocratisation de son usage dès 1875, en même temps que des repères typologiques. Pour ce qui est de la classification typologique, différents critères sont adoptés selon l'angle choisi : l'histoire (classant les types d'écritures selon l'ordre de leur apparition, mais sondant également les changements opérés dans le cadre d'une même typographie), le rapport motivé ou non à la chose exprimée, ce qu'on pourrait aussi appeler « l'analogie » (ceci donne d'une part les écritures *concrètes*, réunissant à la fois l'idéogramme et le pictogramme et les écritures *abstraites*,

regroupant abécédaires et syllabaires), et enfin le critère épistémologique qui permet de distinguer les écritures synthétiques, les écritures analytiques et les écritures des sons.

Cependant, au-delà de ces mises au point très rigoureuses –car il est clair qu'une véritable documentation sous-tend l'ensemble, c'est la remise en cause de l'idée même de classification qui nous intéresse. En marge du travail d'historien, de linguiste et de paléontologue, Barthes exprime, en effet, ses réserves sur les savoirs qu'il manipule et, par conséquent, sur la validité des résultats qu'il obtient. C'est ainsi qu'il va souligner que toute représentation historique implique d'abord une linéarité dans la présentation chronologique des faits (linéarité excluant la simultanéité), cette linéarité, le cas échéant, crée à son tour l'illusion, posée en vérité, d'une « filiation ». Autrement dit, est présente, aux yeux de Barthes, dans « l'Histoire de l'écriture » telle qu'établie par les chercheurs occidentaux, une forme à peine camouflée d'ethnocentrisme, donnant à voir les écritures phonographiques *postérieures* aux écritures idéographiques comme constituant un état plus évolué.

À propos de la fonction de l'écriture : Barthes après avoir remis en question l'Histoire *officielle* de l'écriture, va s'attaquer à ce qui fait à la fois la valeur et la vérité de l'écriture aux yeux de la Doxa à savoir son rôle de transcription du langage oral et de garantie de la transmission.

> « La fonction communicante et transmettrice de l'écriture, écrit-il, est considérée comme une évidence mais un retour sur l'histoire de l'écriture montre qu'il n'en est rien »[289]

Cette idée, exprimée de manière très assertive, ici, est défendue et argumentée tout au long du texte, on pourrait même voir dans « Variations sur l'écriture » une énième « Mythologie ». À partir de l'histoire officielle, consacrée, adoptée, Barthes va réussir à démontrer, dans un premier temps du moins, la nature double et complexe de l'écriture qui, si elle peut servir à transmettre, à garder une trace, a aussi le pouvoir de *cacher* et c'est même là sa

[289] Roland Barthes, « Variations sur l'écriture » *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit., p 270.

véritable force. Accéder aux « écritures », avoir la capacité de les déchiffrer, a toujours été synonyme de détention d'un pouvoir comme il l'affirme :

> « il y a une vérité noire de l'écriture : l'écriture, pendant des millénaires, a séparés ceux qui y étaient initiés, peu nombreux, de ceux qui n'y étaient pas (la masse des hommes), elle a été la marque de la propriété (par la signature) et la distinction (il y a des écritures primaires, vulgaires et des écritures cultivées) ; aujourd'hui encore, tout phénomène de maîtrise, de sécession et, si l'on peut dire, de clandestinité, passe par la possession d'une écriture (algorithmes de la mathématique, de la chimie, de la botanique ; écriture musicale, symbolique, astrologique ; dès qu'une science tend à se constituer, ses promoteurs lui inventent un hermétisme graphique…) ».[290]

On ne tarde pas à comprendre que ce n'est là que la première étape d'un plaidoyer visant un renversement des valeurs plus profond et plus radical. Relevant le potentiel « mystérieux » de l'écriture, Barthes réussit subtilement à démontrer, en s'appuyant sur cet aspect ségrégatif de la scription[291], que la fonction communicante ne lui est pas *essentiel*, que si elle est un « instrument » de savoir et de pouvoir (les deux étant étroitement liés), c'est uniquement parce que l'Occident[292] en a décidé ainsi , qu'il a orienté à la fois la pratique scripturaire et le matériau de l'écriture dans ce sens et qu'il a enfin hiérarchisé les écritures en fonction de leur clarté, de leur logique et de leur *lisibilité*, l'alphabet se retrouvant, *naturellement bien sûr,* au sommet.

Nous retrouvons encore une fois certaines de ses remarques formulées dans *L'Empire des signes,* où n'ayant encore connu et pensé que l'alphabet phonogrammatique des langues indo-européennes, Barthes est fasciné par la place que l'écriture idéogrammatique laisse au *geste* et au corps mais aussi par tout le matériau japonais se rattachant à l'écriture, regroupé généralement sous l'étiquette de "papeterie" à laquelle il consacre un chapitre (fragment) à part entière :

---

[290] Roland Barthes, « Variations sur l'écriture » *Œuvres complètes*, *Tome V*, Op.cit., p. 271

[291] Nom qu'il donne à l'écriture dans sa matérialité

[292] Souvenons-nous que l'Occident de Barthes inclut souvent, surtout quand il s'oppose à son Japon, le monde arabo-musulman.

> « La papeterie japonaise a pour objet cette écriture idéographique qui semble à nos yeux dériver de la peinture alors que tout simplement elle la fonde (il est important que l'art ait une origine scripturale, et non point expressive). Autant cette papeterie japonaise invente de formes et de qualités pour les deux matières primordiales de l'écriture, à savoir la surface et l'instrument traceur, autant, comparativement, elle néglige ces à-côtés de l'enregistrement qui forment le luxe fantasmatique des papeteries américaines: le trait excluant ici la rature ou la reprise (puisque le caractère est tracé alla prima), aucune invention de la gomme ou de ses substituts (la gomme, objet emblématique du signifié que l'on voudrait bien effacer ou dont, tout au moins, on voudrait bien alléger, amincir la plénitude; mais en face de chez nous, du côté de l'Orient, pourquoi des gommes, puisque le miroir est vide?). Tout, dans l'instrumentation, est dirigé vers le paradoxe d'une écriture irréversible et fragile, qui est à la fois, contradictoirement, incision et glissement: des papiers de mille sortes, (...). Quant au pinceau (passé sur une pierre d'encre légèrement humectée), il a ses gestes, comme s'il était le doigt; mais alors que nos anciennes plumes ne connaissaient que l'empâtement ou le déliement et ne pouvaient, pour le reste, que gratter le papier toujours dans le même sens, le pinceau, lui, peut glisser, se tordre, s'enlever, la trace s'accomplissant pour ainsi dire dans le volume de l'air, il a la flexibilité charnelle, lubrifiée, de la main. Le stylo de feutre, d'origine japonaise, a pris le relais du pinceau: ce stylo n'est pas une amélioration de la pointe, elle-même issue de la plume (d'acier ou de cartilage), son hérédité directe est celle de l'idéogramme. »[293]

Trois ans plus tard, rien donc d'étonnant à ce qu'on se retrouve devant les mêmes questions et préoccupations mais posées avec d'autant plus d'acuité que les liens que l'idéogramme permet de tisser entre peinture et écriture y sont plus explicites :

> « [E]n se tournant (principalement) vers l'idéogramme chinois, Masson (…) soutient aussi la rupture que le caractère idéographique apporte à ce qu'on pourrait appeler la bonne conscience scripturale de l'Occident : ne sommes-nous pas superbement persuadés que notre alphabet est le meilleur ? le plus rationnel ? le plus efficace ? Nos savants les plus rigoureux ne soutiennent-ils pas comme « allant de soi »que l'invention de l'alphabet consonantique (de type syrien), puis celle de l'alphabet vocalique (de type grec) furent des progrès irréversibles, des

[293] Roland Barthes, *L'Empire des signes, Œuvres complètes, Tome III*, Op.cit. p. 416.

> conquêtes de la raison et de l'économie sur le gâchis baroque des systèmes idéographiques ? »[294]

À travers le couple phonogramme/idéogramme, ce n'est pas seulement deux modes d'existences du signe graphique que Barthes relève mais la différence radicale entre des systèmes diamétralement opposés où la liberté du fantasme fait face à la violence de la domination, où le jeu répond au pragmatisme. Nous nous retrouvons alors avec d'un côté une écriture supprimant le corps-écrivant et privilégiant le matérialisme, l'efficacité, d'un autre une civilisation préservant les spécificités du geste, l'individualité du corps, la beauté du signe sur l'autorité du sens. Les trois textes, *L'Empire des Signes*, « Variations sur l'écriture » et *Sémiographie d'André Masson*, se recoupent, ici, et il est légitime de penser que cette sensibilité à la question de *l'utilité comme vérité de l'écriture* n'aurait pas été soulevée avec autant de perspicacité s'il n'y avait eu au préalable la rencontre de ce Japon mi-fantasmé mi-réel.

Barthes souligne, au sein des toiles de Masson deux intertextes : le premier se construit autour de la Peinture, ses pratiques, ses gestes, son Histoire, le second autour de l'idéographie chinoise avec aussi tout le volume esthétique et culturel qu'elle apporte. Mais la peinture de Masson n'existe pas, il n'y a que la peinture de Masson vue/écrite par un Sujet, ici, Barthes. Or, ce sujet apporte lui-même d'autres intertextes : le plus évident *L'Empire des Signes* comme texte et comme expérience esthétique, sémiotique et sociologique, mais aussi « Variations sur l'écriture » et d'autres auxquels sont faites des allusions « discrètes » : la notion de Texte qui « périme de façon décisive la séparation des « arts » »[295], la notion de Citation développée par Kristeva dans *Sémeiotiké*[296], les préoccupations théoriques de Barthes relatives aux questions du sens et de l'idéologie de la langue et d'autres textes encore que nous ne pouvons prendre le

---

[294] Roland Barthes, « Sémiographie d'André Masson », Ibid., pp. 143-144

[295] Roland Barthes, « Sémiographie d'André Masson », *Œuvres complètes, Tome III*, Op.cit. p. 142.

[296] « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorptions et transformation d'un autre texte », Julia Kristeva, *Sémeiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, « le mot, le dialogue et le roman », pp. 82-112, Seuil, Paris, 1969, p. 85. Voir aussi à ce propos l'article de Barthes, « Théorie du Texte », pour l'encyclopédie *Universalis : «* Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues », *Œuvres complètes, Tome IV*, pp. 443-459.

temps de citer. C'est au sein de cet entrelacs proposé par Barthes, entrelacs se tissant entre les sémiographies de Masson et *l'écriture*, que la question de la vérité du signe graphique, et partant de la peinture, prend son importance.

Un conflit ancestral oppose depuis toujours les tenants du *designo* et ceux du *coloris*, chacun voulant que ce soit là ce qui fait la « picturalité », le propre de la peinture. Au sein de ce couple de Valeurs, les sémiographies de Masson vont effectuer un bouleversement en introduisant un troisième terme qui, jusque-là, avait été sciemment évincé par l'art occidental (du moins par l'Histoire de l'art) : le Geste[297]. Si l'idéogramme, par sa parenté avec l'idéographe[298], garde en lui une « trace figurative évaporée », facilitant la corrélation de l'écriture à la peinture, il partage surtout avec la peinture sa « qualité la plus profondément engagée dans le corps (attachée au poids et au travail de la main qui trace ou couvre) et qui est, non la couleur mais la touche »[299]. Utilisé comme matériau pictural par Masson, l'idéogramme permet de greffer sur la question de la vérité de la peinture celle de la vérité de l'écriture :

> « Le peintre nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue pour le sens courant, encore moins dans l'expressivité psychologique que lui prête une science suspecte, la graphologie, compromise dans des intérêts technocratiques (expertises, tests), mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le corps qui bat (qui jouit) »300

L'écriture, dès lors, ne peut se réduire à son utilité ; indépendamment de la parole qu'elle véhicule, l'écriture possède pour le peintre –et Barthes s'improvise peintre au moins le temps de d-écrire les peintures de Masson– une existence pour soi qui la situe au-delà de sa fonctionnalité. Parce qu'elle est l'indice

---

[297] « La sémiographie de Masson, rectifiant des millénaires d'histoire scripturale, nous renvoie, non pas à l'origine (peu nous importe l'origine), mais au corps : elle nous impose, non pas la forme (proposition banale de tous les peintres), mais la figure, c'est-à-dire l'écrasement elliptique de deux signifiants : le geste qui est au fond de l'idéogramme comme une sorte de trace figurative évaporée, et le geste du peintre, du calligraphe, qui fait mouvoir le pinceau selon son corps ».

[298] Représentation désignant un mot ou un concept, à l'image du pictogramme.

[299] Roland Barthes, *L'Empire des signes, Œuvres complètes, Tome III*, Op.cit., p. 364.

[300] Roland Barthes, « Sémiographie d'André Masson », *Ibid.*, Op.cit., p. 143.

trahissant le corps écrivant/ dessinant/ traçant, l'écriture tient son essence du Geste qui la fonde. Ce geste lui-même se transforme en *gestus* : il traduit, dans le cas des sémiographie de Masson, un rapport au signe, à l'écriture, à la peinture et à la graphie, mais plus encore il laisse transparaître un positionnement vis-à-vis de/ dans l'art. En déplaçant les questionnements esthétiques et épistémiques du sens vers le signifié, c'est toute la sémiocratie occidentale qui est mise en crise. Barthes perçoit chez Masson la possibilité et même la revendication d'une in-signifiance. La vérité n'est plus dans ce qui est exprimé mais dans *ce qui reste*, dans cette part du fortuit, de *l'excédent*, qui coïncide précisément avec le corps du peintre-scripteur ; car c'est autour de ce dernier que se construit la contre-histoire barthésienne. Barthes, en effet, ne pouvait réinterroger le statut de l'écriture à la lumière de sa récupération par les peintres, et se contenter de défaire le tissu mythologique de l'histoire, sans proposer une alternative, un autre fil, un autre regard. Nous avons choisi, pour illustrer notre propos, l'extrait de « Variations sur l'écriture » suivant :

> « De l'écriture, plusieurs histoires sont possibles ; celle qu'on nous donne ordinairement, c'est l'histoire des formes et des styles; une autre histoire, peut-être plus instructive, suivrait, non l'évolution des tracés, mais la mutation des instruments: in-scription ou de-scription ? Notre Occident a produit essentiellement des instruments gratteurs : poinçons, roseaux fendus (jusqu'au XII siècle), stilles (tiges de fer ou d'ivoire), plumes d'oiseau (oie et cygne), taillées à bec droit (produisant l'écriture caroline du VIIIe siècle), ou à bec biseauté (produisant l'écriture gothique du XIIe siècle), plumes de métal (XIXe siècle). Cependant, ici et là, des instruments caresseurs: tige de jonc séché l'extrémité mâchonnée (Égyptiens), stylos-billes ou à pointes de feutre. Le cérémonial d'écriture prolongeait cette opposition : pour le scribe ou le copiste occidental, se préparer à écrire, c'est tailler sa plume (geste agressif, prédateur, dépiéçant) ; pour le calligraphe oriental, c'est frotter doucement sa pierre d'encre, imprégner son pinceau: point de couteau; d'où la paix quasi religieuse de ces boîtes, d'écriture dont le couvercle, armorié d'efflorescences laquées ne fait que prolonger le dessin virtuel recelé dans les instruments qu'elles contiennent ».[301]

[301] Roland Barthes, « Variations sur l'écriture », *Œuvres complètes, Tome IV*, Op.cit. p. 305.

Dont nous retrouvons les échos et les correspondances dans cet autre extrait de « Réquichot et son corps » :

> « Une autre histoire de la peinture est possible, qui n'est pas celle des œuvres et des artistes, mais celle des outils et des matières ; pendant longtemps, très longtemps, l'artiste, chez nous, n'a reçu aucune individualité de son outil : c'était uniformément le pinceau ; lorsque la peinture est entrée dans sa crise historique, l'outil s'est multiplié, le matériau aussi : il y a eu un voyage infini des objets traçants et des supports ; les limites de l'outil pictural sont sans cesse reculées (chez Réquichot même : le rasoir, la pelle à charbon, les anneaux en polystyrène). Une conséquence (à explorer), c'est que l'outil, n'étant plus codé, échappe en partie au commerce : le magasin des fournitures est débordé : il ne distribue plus ses marchandises qu'à de sages amateurs ; c'est au Printemps, dans les kiosques de revues ménagères que Réquichot va chercher ses matériaux : le commerce est pillé (piller veut dire : ravir sans acception d'usage). La peinture perd alors sa spécificité esthétique, ou plutôt cette spécificité – séculaire – se dévoile fallacieuse : derrière la peinture, derrière sa superbe individualité historique (l'art sublime de la figuration colorée), il y a autre chose : les mouvements de la griffe, de la glotte, des viscères, une projection du corps, et non seulement une maîtrise de l'œil ».[302]

Nous ne commenterons pas la proximité stylistique et même rythmique des deux extraits, nous mettrons ça sur le compte de la synchronie, les deux textes étant écrits presque en même temps. Nous ne pouvons, cependant, être indifférente à l'identité des alternatives proposées ; pour l'écriture comme pour la peinture Barthes choisi de reprendre *l'histoire* –et elle est à prendre aussi bien dans le sens de reconstruction du passé de l'humanité sous un aspect particulier (ici, l'écriture et la peinture) que dans le sens de récit de fiction- à partir d'une composante passant généralement pour *secondaire*, à savoir les instruments. Et que racontent ces derniers à Barthes ? Que laisse entrevoir le matériau de celui qui le manipule ? Tout revient à cela : la réponse n'est jamais au cœur de la question mais dans ses marges, ses extrémités ; aussi quand il s'agit de tracés picturaux ou scripturaux, la vérité n'a été dans aucun des éléments sur lesquels reposent l'Histoire et les disciplines qui lui sont affiliées, mais dans *l'excédent*

[302] Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit., p. 382.

qu'elle occulte, ici l'outil. Ce dernier dit à Barthes que sur le plan civilisationnel, derrière l'Occident et l'Orient se tiennent deux *attitudes sensuelles,* deux *façons d'être* au monde (et non seulement à l'écriture et la peinture qui ne sont finalement que des lieux où elles se manifestent). Il s'agit donc, avec l'écriture, d'opposer l'agressivité de l'emprise à la douceur de la caresse[303], l'envie *d'appréhender, de comprendre* en ce que le mot a de plus énergique, musclé, à celle de *contempler*, non pas *expliquer* les choses, mais les *dire*, d'opposer enfin le corps occidental au corps oriental. Avec la peinture la réflexion s'affine, la taille des objets se réduit également ; il n'est plus question de « civilisations » mais d' « individus ». Encore une fois l'instrument est révélateur, il permet au corps individuel, subjectif, et surtout humoral de se détacher du corps social. Hisser au rang d'outil ou de matériau pictural, et nous utilisons à dessein le verbe hisser, des objets qui, dans un passé récent, relevaient du quotidien, du banal, est un acte subversif pour Barthes parce qu'il y voit, d'une part, une désacralisation de la peinture et partant la garantie de sa vivacité, son mouvement, et d'autre part, une réappropriation de l'art accaparé par l'Argent, le « marché ».

En confondant peinture et écriture en un seul geste/objet, à savoir, la « sémiographie », la contre-histoire barthésienne libère tout *conte* fait l'écriture de l'injonction du lisible, libère la peinture de l'injonction de la figure et libère enfin l'art de l'emprise du sens. En écrivant : « il est important que l'art ait une origine scripturale, et non pas expressive »[304], c'était un fantasme, une envie, une position épistémologique, bref tout sauf un « fait » que Barthes exprimait. Il ne se demandait pas laquelle de l'écriture ou de la peinture fondait « réellement », « historiquement », l'autre ; il ne cherchait ni à argumenter, ni à démontrer, ni même à *savoir*, c'est là le travail de ceux qui traquent le sens et le figent, quêtent la vérité et l'imposent ; lui, était en train de construire un système,

[303] Nous aimerons souligner à ce propos que Barthes tire les mêmes conclusions de sa comparaison des cuisines japonaise et occidentale

[304] Roland Barthe, *L'Empire des Signes*, *Œuvres Complètes. Tome III,* Voir le chapitre/fragment « Papeterie », pp. 415-418.

de nourrir une réflexion et pour que ce système *prenne,* il fallait que l'écriture soit l'origine de la peinture, et en raison de cela seulement, elle l'a été.

C'est en ces mots qu'il a choisi de conclure son texte sur les sémiographies d'André Masson :

> « Voilà ce que nous dit le travail de Masson : pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut qu'elle soit illisible : le sémiographe […] détache la pulsion d'écriture de l'imaginaire de la communication (de la lisibilité). C'est ce que veut aussi le Texte. Mais alors que le texte écrit doit se débattre encore et sans cesse avec une substance apparemment significative (les mots), la sémiographie de Masson, issue directement d'une pratique in-signifiante (la peinture), accomplit d'emblée l'utopie du Texte[305]. »

Ce qu'il dit, ici, du travail de Masson, est extensible, sinon à la peinture en général du moins à la peinture non-figurative qui l'intéresse exclusivement à partir des années 70. Que cela ait été le fruit d'un mélange d'influences et de confluences ou qu'il s'agisse d'une véritable stratégie critique, le fait est qu'il nous est impossible de lire les écrits de Barthes sur la peinture autrement que comme l'aboutissement de son *Atopie*. Détacher « la pulsion de l'écriture » de ce qu'il appelle ici « un imaginaire de la communication » et que nous appellerons, au regard de l'œuvre, « un imaginaire du sens », tel aura été en somme la grande idée de Barthes, le moteur de sa production. Libérer l'écriture, la scription, et donc le corps matériel du texte, grâce à la peinture, n'a été qu'une première étape dans un long processus de réappropriation du Texte, restait encore à libérer le corps du peintre, puis celui du regardeur-lecteur.

[305] Roland Barthes, « Sémiographie d'André Masson », *Œuvres Complètes. Tome IV*, *Op.cit.,* p.347.

Chapitre deuxième : Le corps du peintre, la Genèse

> Le peintre "apporte son corps" dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*.

Rappelons que Barthes, du temps où il interrogeait encore la validité des outils sémiologiques à l'épreuve de la peinture, avait envisagé une issue à cette incompatibilité entre une méthode puisée dans la linguistique saussurienne principalement et un objet qui ne relève pas du « langage », la solution consistait en l'écriture du travail du tableau au lieu de son analyse, issue originale, portée par un néologisme : l'***Ergographie***. Nous pensons, et c'est là la pierre angulaire du présent chapitre, que cette *ergographie* n'est pas restée prisonnière du texte qui l'a vue naître[306]. Partant à la manière d'un paléontologue à la recherche du corps du peintre, Barthes, que cela ait été son projet ou non, a transformé l'écriture en d'é-criture du tableau : art de défaire le tracé, l'entrelacé, le peint ; et si une telle entreprise a été possible c'est que la peinture, contrairement à la littérature[307], n'abolit pas les preuves matérielles du temporel et du mouvant. La trace, le geste, la main, la biffure, la traînée… et nombres de détails picturaux encore, ont donc contribué à l'enquête et ont guidé Barthes sur « les pas de la main » tout comme ils nous ont guidé, nous, sur les pas de Barthes[308].

---

[306] Cf. « La peinture est-elle un langage ? » publié en 1969.

[307] S'il reste toujours possible, notamment dans le cadre de la critique génétique, de consulter les brouillons et les manuscrits des textes publiés, ces derniers restent des objets différents, autres, que ceux arrivés entre les mains du lecteur. La toile en revanche, contient elle-même, les traces matérielles des hésitations, des reprises, des traits et des gestes.

[308] Dans ce sens, les textes de Barthes sur la peinture auraient pu être une description systématique du travail du tableau ou une parenthèse génétique au sein de *l'Œuvre*. Pourquoi ne l'ont-t-ils pas été ? Parce que, comme nous le verrons dans les pages qui suivent, la réflexion s'appuyant dans un premier temps sur des traces sensibles, qui laissent deviner le peintre à sa peinture et témoignent du *travail*, de la *production*, finit toujours par basculer dans le romanesque.

Au départ donc, un travail rigoureux d'enquêteur penché sur la « matérialité » de la toile et un intérêt constant pour le « tracé » ou le trajet de la main, comme dans cet extrait de « Sagesse de l'art » :

> «le trajet de la main, écrit-il, et non la perception visuelle de son œuvre, a été l'acte fondamental par lequel les lettres se définissaient, s'étudiaient, se classaient : cet acte réglé, c'est ce qu'on appelle en paléographie le ductus : la main conduit le trait (de haut en bas, de gauche à droite, en tournant, en appuyant, en s'interrompant, (…). Dans l'œuvre de Twombly règne le ductus : non sa règle, mais ses jeux, ses fantaisies, ses explorations, ses paresses. » [309]

Ne nous occupons pas du pont jeté par le « ductus » entre écriture et peinture, lien fort et indéfectible constamment mis en avant par Barthes, et prêtons attention au rattachement du *ductus*, en dépit de ses origines lointaines, au paradigme post-moderne, puisqu'il sert à déplacer l'attention qui était, jusque-là portée sur le *produit* (figé, clos), vers l'acte de la *production* en soi. Barthes, en effet, puise, dans cette idée de *ductus*, la possibilité de retracer à la fois un mouvement et une historicité. La métaphore paléographique que l'étymologie du terme invite n'est ni gratuite, ni isolée[310]. Au-delà du contexte scripturaire de l'extrait que nous citons et qui correspond au sens littéral de la paléographie[311] ; le ductus sous-entend deux choses : la première, l'existence d'un « état antérieur », puisque l'objet-même de cette science est d'étudier la transformation d'un « trait » au fil du temps, ce qui donne à voir la toile comme le résultat d'une suite d'interventions, modifications, etc. , la seconde, la présence d'une main qui *dirige* et qui est elle-même muée par une *pulsion.*

Barthes ne perdra jamais de vue la main du peintre, il sera toujours attentif au geste comme «action » mais aussi comme *aura* accompagnant les traits, les points, les lignes, les couleurs et les figures sur la toile, que l'on voit et devine sans pouvoir pour autant la nommer, mais cette *main*, désignant de manière

[309] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres Complètes. Tome V*, Op.cit. p.709.

[310] La paléographie, au même titre que le Japon, offre à Barthes « une réserve de traits », l'usage qu'il fait de cette science est à la fois stratégique et métaphorique.

[311] La paléographie est l'étude des écritures anciennes.

synecdochique le peintre, se verra peu à peu investie d'une valeur symbolique, voire esthétique[312]. Barthes va en effet l'opposer à un autre élément de l'anatomie humaine, à savoir *l'œil* : Relevant du champ du « visible », rien de plus naturel pour la peinture que d'être associée à l' « *œil* », au même titre que la musique par exemple est associée à l'« oreille » ; or, il suffit qu'une idée, une « conception », quelle qu'elle soit, fasse « unanimité » pour que Barthes s'en méfie. La méfiance s'accroît quand l'idée en question se présente sous le signe du « naturel » car, pour l'atopie barthésienne, le naturel constitue un dangereux allergène[313]. Essayant de restituer le corps-en-train-de-peindre, Barthes va insister dans tous ses textes traitant de peinture, sur la prévalence de la main sur l'œil dans le peindre comme geste et comme production. On s'y habitue, on s'en délecte ou on s'en exaspère, les assertions surprenantes sont légions dans l'œuvre de celui qui se permettait d'affirmer sans trop de cérémonie : « la langue est fasciste » ; c'est donc sur ce même ton qu'il va affirmer, à chaque fois qu'il en aura l'occasion et presque toujours avec les mêmes mots : « la main est la vérité de la peinture non l'œil »[314]. Le raisonnement développé par Barthes (nous risquons d'être un peu réducteur), est le suivant : face à un même tableau, nous *verrons* probablement la même chose[315], nous *regarderons* peut-être des choses différentes, mais nous serons à coup sûr incapables de *reproduire* le même tableau combien même nous aurions d'enviables dons de faussaires.[316]C'est donc en soumettant la peinture à l'épreuve de la « reproduction » comme tentation et comme tentative que l'affirmation barthésienne prend tout ce sens :

> « Le trait de TW est inimitable (essayez de l'imiter : ce que vous ferez ne sera ni de lui ni de vous ; ce sera : rien). Or, ce qui est

[312] Nous référons à l'esthétique comme codification politique et idéologique de l'art.

[313] Nous gardons en mémoire que « Atopie » désigné étymologiquement la prédisposition génétique d'un individu au développements d'allergies courantes.

[314] Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit., p. 382.

[315] Certains auront besoin de lunettes, de lentilles ou d'autres interventions médicales.

[316] Dans « Sagesse de l'art », Barthes répertorie les différents types de Sujet face à la toile. « Le Sujet de la production » est caractérisé par son envie de re-produire la toile. Cependant, en essayant de refaire les gestes du peintre, et d'imiter les traces qu'il devine, il se heurte à l'impossibilité de reprendre à l'identique les gestes et les mouvements d'un corps qui n'est pas le sien, celui du peintre. L'admiration pour le travail de l'artiste se paie alors de l'échec du regardeur.

> inimitable, finalement, c'est le corps ; aucun discours, verbal ou plastique –si ce n'est celui de la science anatomique, fort grossier, somme toute-, ne peut réduire un corps à un autre corps. L'œuvre de TW donne à lire cette fatalité : mon corps ne sera jamais le tien. » [317]

La main est la « vérité » de la peinture non seulement parce que l'œil en tant qu'objet « critique », mais encore « ergographique », ou « grammatographique », ne peut être à l'origine d'une *structuration*, d'un *Unique de la structure*, mais parce que l'œil prolonge l'ère de la *mimésis*.[318] Barthes ne se contente pas d'une réévaluation du rôle joué par la main dans le pictural et le visible mais va penser une main en particulier dont il fera presque une métaphore : la *main gauche*. Culturellement marquée comme *maléfique*, du moins dans la sphère monothéiste incluant l'occident et le monde arabo-islamique, associée à la maladresse, au manque de rigueur, elle tient son potentiel subversif et sa valeur de cela même que la bienpensance lui reproche, et devient ainsi pour Barthes le lieu de la défaite du lien entre l'œil et la main. La « gaucherie » barthésienne c'est l'œil moins la vue, c'est le corps du peintre coupé, privé, ou débarrassé de l'hégémonie du ressemblant, c'est le pinceau ne répondant plus et ne dépendant que du désir de celui qui le tient.

À nous lire jusqu'à présent, on imaginerait probablement les écrits de Barthes comme une enquête reposant sur des preuves tangibles, devinant le poids d'un homme à la profondeur des traces de ses pas, la force d'un coup assené à la forme des tâches, la manualité à l'angle d'une entaille … mais il eût fallu pour cela que Barthes soit un peu plus *méthodiste*[319] et un peu moins écrivain. Il restera certes toujours au plus près de la toile, il guettera constamment les

---

[317] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit. p. 714.

[318] L'opposition œil/main est une variation sur l'opposition peinture figurative / peinture non-figurative. Il écrit par exemple à propos de la peinture de Réquichot : « Cette main double se partagerait tout l'empire de la peinture, parce que la main est la vérité de la peinture, non l'œil (la « représentation », ou la figuration, ou la copie, ne serait à tout prendre qu'un accident dérivé et incorporé, un alibi, un transparent mis sur le réseau des traces et des nappes, une ombre portée, un mirage inessentiel).» Cf. Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres Complètes. Tome III*, Op.cit., P. 382.

[319]

mouvements et de la main et de son prolongement (l'outil), mais quoique sa tentative de défaire les traits et les gestes, de restituer le faire, trouve son fondement dans ce qu'il voit, son interprétation des raisons et des pulsions, sa construction des portraits (des corps) de peintres, elles, s'en écarteront sensiblement. Immanquablement, le récit qui prend naissance face au tableau s'envole *ailleurs,* si bien qu'il se dégage des écrits de Barthes, en dépit de la multiplicité des artistes et des peintures, l'image *d'un* peintre *unique*, dans cette image se recoupent Steinberg et Réquichot, Masson et Twombly, Arcimboldo et la peinture Asiatique. Parce que la peinture est le lieu où toutes ses propositions prennent corps, elle finit elle-même par se transformer, à l'image de *l'Empire des Signes,* en un lieu mi-fantasmé mi-réel ; elle n'est plus dès lors que l'œuvre exposée mais l'œuvre-exposée-écrite-par-Barthes.

Tout d'abord le peintre de Barthes est nonchalant et cette nonchalance est plus qu'une façon de faire, une façon d'être, elle est essentielle à l'artiste barthésien, extrapolable, déclinable, relevant à la fois d'une attitude et d'une technique. Ici par exemple, elle affecte le geste :

> « Chose très rare, écrit-il, le travail de TW ne porte en lui aucune agressivité (c'est, a-t-on dit, un trait qui le différencie de Paul Klee). Je crois trouver la raison de cet effet si contraire à tout art dans lequel le corps est engagé : TW semble procéder à la façon de certains peintres chinois, qui doivent réussir le trait, la forme, la figure, du premier coup, sans pouvoir se reprendre, en raison de la fragilité du papier, de la soie : c'est peindre alla prima. (…) TW lui aussi semble tracer ses graphismes alla prima, mais tandis que le jet chinois comporte un grand danger, celui de « rater » la figure (…) le tracé de TW n'en comporte aucun : il est sans but, sans modèle, sans instance(…) : pourquoi « reprendre », puisqu'il n'y a pas de maître ? De là vient que toute agressivité est en quelque sort inutile.»[320]

Dans cette histoire d'*alla prima* –nous disons histoire car, après tout, la réflexion part d'un *effet* et se place sous le signe d'un *sembler*- Barthes voit la rencontre entre une peinture « occidentale » et des modes du peindre asiatique,

[320] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit. p. 717.

mais il est encore plus sensible à la légèreté du geste, légèreté qu'il ne manque pas de souligner. Ce qu'il considère comme une absence d'agressivité dans le travail de Twombly constitue pour Barthes une valeur de même que la justesse d'un dessin, la précision d'un incarnat, la fidélité d'un contraste ou d'un ton, auraient pu l'être pour des critiques plus « académiques ». Cette légèreté de la main, il ne manque jamais de la faire remarquer, même quand elle prend d'autres aspects que celui du trait sans reprises et sans corrections. C'est le cas dans ce passage où il d-écrit la « graphie » de Twombly : « [la] main [de ce dernier] semble, précise-t-il, entrer en lévitation ; on dirait que le mot a été écrit du bout des doigts »[321]. Ce même rapport à l'outil ou au support est guetté du côté de Réquichot dont la spirale laisse deviner une main qui pèse avec « la plus grande légèreté »[322], mais encore chez Steinberg, Massin, et jusque dans les tableaux d'amateurs jonchant les rues de Chine.

Ailleurs, cette nonchalance se manifeste dans un détail d'ordre technique, en l'occurrence « le jeté ». Ce mouvement apparaît sous la plume de Barthes comme une énième figure énantiosémique ; la contradiction résultant de ce que dans un seul geste se conjuguent la « décision initiale » et « l'indécision terminale »[323]. Or Barthes aime les énantiosèmes et les cultive. Il apprécie, donc, dans le cas du jeté, le décalage entre l'acte et son issue ainsi que la complexité du mouvement en tant qu'objet critique et herméneutique : un peintre sait qu'il jette, il s'agit donc à priori d'un acte conscient, prémédité, réfléchi, orienté même, mais il n'en est pas moins surpris par le résultat qui reste imprévisible. Quel statut donc réserver au fruit du jeté ? Ni objet de hasard, ni conséquence d'une méthode ; carrefour de deux intentions, celle du peintre et celle du peint. Le Jeté déroute celui qui veut décrire le tableau, l'écrire ou même simplement le regarder ; ne nécessitant « apparemment » ni adresse ni savoir-faire, il invite à

[321] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres complètes, Tome V*,Op.cit. p.704.
[322] Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres complètes*, *Tome IV*, Op.cit., p. 386.
[323] Roland Barthes, « Sagesse de l'art », *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit., p. 691.

repenser l'« Artistique » et l'« Artiste » comme statuts au même titre que le recours à des matériaux et à des outils jusque-là maintenus extra-muros.

Barthes conclut ainsi son commentaire à propos de l'usage que fait Twombly du jeté et de la dispersion :

> « et de là je comprends que l'art de Twombly est une incessante victoire sur la bêtise des traits : faire un trait intelligent, c'est là l'ultime différence du peintre. Et dans bien d'autres toiles, ce que je raterais obstinément, c'est la dispersion, le « jeté », le décentrement, des marques : aucun trait ne semble doué d'une direction intentionnelle, et cependant l'ensemble est mystérieusement dirigé »[324]

La légèreté, caractérisant à la fois le jeté et le trait *alla prima*, prend une forme extrême lorsque Barthes commence à élaborer le scénario d'une main *qui ne trace pas*, car dans le tracé, il y'a toujours la pression entraînant le mouvement, le *Ductus*, mais qui, simplement, *pose, fait exister* :

> « Il existe une forme, si l'on peut dire, sublime, du tracé, parce que dépourvue de toute griffure, de toute lésion : l'instrument (pinceau ou crayon) descend sur la feuille il atterrit –ou alunit- sur elle, c'est tout : il n'y a même pas l'ombre d'une morsure, simplement un posé : à la raréfaction quasi-orientale de la surface un peu salie (c'est elle l'objet) répond l'exténuation du mouvement : il ne sait rien, il dépose et tout est dit. »[325]

L'on pourrait voir dans le « posé » une forme « *neutre* »[326], du geste et du tracé ; mouvement sans vraiment en être un, cherchant à être, et non à signifier ; il est surtout la traduction (version) picturale d'une morale et d'une valeur chère à Barthes, que nous retrouvons dans d'autres contextes, à savoir la *délicatesse* ; elle-même ne prenant tout à fait sens que dans le cadre plus large d'une

---

[324] Roland Barthes, Ibid., p.701.

[325] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non Multa Sed Multum »», *Œuvres complètes, Tome V*, Op.cit., p.716.

[326] Le neutre est à prendre ici comme forme de passivité comme le veut l'usage commun et non d'une complexité comme le veut Barthes.

esthétique de la *déprise*. Le peintre de Barthes ne veut en effet rien saisir, rien dire[327].

Or, le non-vouloir saisir, la légèreté, la gaucherie trouvent leur explication et leur origine dans un autre trait caractéristique du peintre barthésien, à savoir qu'il peint « pour rien ». Nous l'avions déjà montré précédemment, il y a dans les écrits de Barthes une appréciation constante de l'Amatorat comme valeur et de l'Amateur comme figure précisément parce que le Peintre-Amateur (contrairement à l'Artiste) produit pour son propre *jouir* et échappe aux contraintes de la reconnaissance (critique, économique[328], idéologique…) et par conséquent aux contraintes des *pouvoirs*.

Ce même peintre alors qui peint sans autre motivation que celle de son désir, choisit les matériaux, les outils et les motifs pour leur non-utilité et les aime précisément parce qu'ils ne sont pas aimables, s'en sert parce qu'ils ne sont pas censés servir, arrive à en faire des objets d'art précisément parce qu'ils ne sont pas destinés par l'usage à être célébrés comme tel. Il affirme par exemple à propos de Twombly : « l'essence d'un objet a quelque rapport avec son déchet : non pas forcément ce qui reste après qu'on en a usé, mais ce qui est jeté hors de l'usage »[329] ; cette même affirmation, nous la retrouvons en d'autres endroits, plus ou moins avec les mêmes mots. Ainsi ce qui fait le graffiti c'est le mur, ce qui fait l'essence d'un pantalon, c'est la « boule d'étoffe chue par terre, négligemment, de la main d'un adolescent, quand il se déshabille, exténué, paresseux, indifférent»[330], ce qui fait l'essence de la nourriture présente dans les compositions de Réquichot c'est encore une fois son statut de déchet puisqu'elle a échappé à la faim, à l'ingestion…

---

[327] Il est bien sûr possible que ce soit Barthes qui ne veut rien comprendre, rien interpréter, mais cela a peu d'importance : les intentions de Cy Twombly ne sont pas celles du T.W de Barthes, pas plus que celle de Réquichot, Arcimboldo, Steinberg ou les autres.

[328] Il existe somme toute un *marché* de l'art.

[329] Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum », *Œuvres Complètes. Tome V*, Op.cit., p. 704.

[330] Ibid. p. 704.

Il y a, en somme, dans les toiles d-écrites par Barthes un véritable éloge de tout ce qui ne sert pas, si bien que la peinture se confond avec l'image du reliquat. Dans une société où l'argent est maître-mot, le peintre barthésien abandonne les matériaux de grande factures et les instruments de pointe pour tout, et surtout pour n'importe quoi ; en des temps de crise politique et éthique où *l'engagement* est une injonction, lui produit pour son plaisir et ne s'inquiète ni de l'art, ni des artistes, encore moins des critiques ; au sein d'une histoire, d'une pensée, d'un imaginaire et d'une langue qui cherchent à donner des noms, des sens à ce qui n'en n'a pas, lui, cherche à dé-nommer les objets, à suspendre le sens.

Ainsi, un trait en amenant un autre, les textes se rencontrant, nous retrouvons autrement l'idée d'Excédent. Seulement, le Corps qui en est le principe et qui constitue à la fois le reste et la différence irréductible, ce corps pensé, réhabilité, présenté comme l'essence de l'art et sa vérité, se dédouble, se stratifie, bifurque devenant non seulement pluriel mais aussi métaphorique, transportable, recouvrant à chaque fois un « corps » différent. Il dit, tour à tour, le Texte-comme-corps (le tissu, l'entrelacs) puis le corps-du-texte (son écriture, sa scription), et enfin une conception nouvelle et de la subjectivité et du Sujet. Insistant dans ses écrits sur l'art, de manière générale, et sur la peinture plus particulièrement, sur le corps qui produit, rien d'étonnant à ce que, quand il n'était pas taxé d'imposture, il ait été associé aux approches phénoménologiques, génétiques ou thématiques. Et il est vrai que, par certains aspects, son approche des textes et des toiles s'apparente aux méthodes que nous avons citées et à d'autres encore. Mais il reste toujours à expliquer pourquoi par-delà les différences criardes entre les œuvres (d)écrites, celles-ci finissent par se rejoindre, par taire les mêmes choses même quand elles disent des choses différentes ; pourquoi les peintres eux-mêmes finissent par se ressembler, si bien qu'un seul Corps ressort de l'ensemble ? En allant à la recherche du corps produisant, celui du peintre ou de l'écrivain, en nous penchant sur le corps du Texte, nous les avons vus se transformer en un *pré-texte* pour dire *autre chose,*

un autre corps ; cet autre corps c'est celui de Barthes, du moins celui du Barthes-grammatographe, lecteur, d-écrivain.

Chapitre troisième : Fragments d'un corps regardant

> À cette idée d'un sujet unitaire, je préfère le jeu du Kaléidoscope : on donne une secousse, et les verreries se mettent dans un autre ordre. Roland Barthes, *Le Grain de la voix*.
>
> Quelque chose qui se joue là, même si cela se mesure à l'impuissance. Edmond Amran El Maleh.*L'Œil et la main*.

Face à l'œuvre plastique, Barthes voit le tissus, l'entrelacs, la constituant en Texte, et le corps du peintre qu'il pense lire en filigrane, deviner au trait et au geste, mais ce qu'il écrit assurément dépasse ces deux corps, si bien que nous, face à ses écrits sur l'art, retrouvons outre les peintures et les peintres, les œuvres d'art et les artistes, le corps de celui qui les d-écrit, qui en restitue l'ergographie, le corps du Barthes-grammatographe. À notre tour, nous essaierons d'aller sur « *les pas de la plume* » de ce corps qui se donne à lire en creux, en marge et au cœur même du discours « savant ». Et parce que ce corps se donne par bribes, nous l'écrirons par fragments ; car le fragment c'est le romanesque échappant à la corrosion des dissertations, c'est le roman moins l'ennui.

Rendez-vous raté

> « Au reste, on s'en doute, la couleur est ***déjà*** dans le papier de TW, en tant qu'il est ***déjà*** Sali, altéré, d'une luminosité inclassable». « Cy Twombly ou « Non multa sed multum »», *Œuvres Complètes. Tome V*, p. 711.
>
> « Par un dernier paradoxe, Steinberg me propose un rapport à la fois illogique et irréfutable : je l'approche sans cesse (d'où bien des plaisirs) et je ne l'atteins jamais (c'est, au plein sens du terme, un artiste)». « All except you. Saul Steinberg », *Œuvres Complètes. Tome IV*, p. 974.
>
> Les anneaux de Réquichot, quand il les prend, sont *déjà* des objets usuels (manufacturés), qui se trouvent seulement détournés de leur fonction : l'œuvre part alors d'un passé antérieur, le mythe de l'Origine est ébranlé, la crise théologique de la peinture est ouverte

> (depuis les premiers collages, les « ready made »). « Réquichot et son corps », *Œuvres Complètes. Tome IV,* p.390

La synchronie, la ponctualité, ne semblent pas faire partie du répertoire barthésien. Le récit de sa rencontre avec les peintures, les dessins et les peintres, tout comme celui de la rencontre des artistes (il aurait écrit « Amateurs ») avec le matériau, est invariablement l'histoire d'un rendez-vous raté. Tantôt, à l'image de l'Amoureux dans ses *Fragments,* Barthes est en avance, impatient, il est « celui qui attend » le sens, la couleur, le *corps qui trace* sans jamais pouvoir les atteindre, gardant constamment, au fond de lui, le sentiment d'une énigme irrésolue, d'un Tyché introuvable, tantôt c'est tel ou tel détail qui vient le chercher, le *poindre* sans qu'il ait, lui, provoquer la rencontre ; d'autres fois encore c'est le peintre qui arrive « trop tard » à sa peinture, celle-ci le précédent toujours d'un pas, prête à l'accueillir. Il résulte de tout cela l'image de quelques drame amoureux.

Magie du nom propre

> Une partie de son enfance a été prise dans une écoute particulière : celle des noms propres […]. Ces noms étaient très français, et dans ce code même, néanmoins souvent originaux ; ils formaient une guirlande de signifiants étranges à mes oreilles […] Comment peut-on avoir un rapport amoureux avec des noms propres ? *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres Complètes. Tome IV,* p. 630.

> En écrivant *Virgil* sur sa toile, c'est comme si Twombly condensait dans sa main l'énormité même du monde virgilien, toutes les références dont ce nom est le dépôt. « Sagesse de l'Art », *Œuvres Complètes. Tome V,* p. 690-691.

> Le travail de Réquichot n'est pas Maya : il ne veut ni de l'objet ni du langage. Ce qu'il vise, c'est à défaire le Nom ; d'œuvre en œuvre, il procède à une ex-nomination généralisée de l'objet. « Réquichot et son corps », *Œuvres Complètes. Tome IV* p. 392.

> Voilà quelque temps maintenant que j'écris, non sur Réquichot, mais autour de lui ; ce nom de « Réquichot » est devenu l'emblème de mon écriture courante ; je n'entends plus en lui que le son familier de mon propre travail ; je dis *Réquichot*, comme j'ai dit *Michelet*, *Fourier* ou *Brecht*. Et pourtant, réveillé de son usage, ce nom (comme tout nom) est étrange : si français, rural même, il y a en lui, par son chuintement, par sa terminaison diminutive, quelque

> chose de gourmand (la quiche), de fermier (la galoche) et d'amical (le petiot) : c'est un peu le nom d'un bon camarade de classe. « Réquichot et son corps », *Œuvres Complètes. Tome IV*, p. 400.

Les noms propres ont, aux yeux de Barthes –et les yeux de Barthes sont à l'écoute- une existence propre indépendamment de ceux qui les portent. Présents comme éléments picturaux, inscrits sur une toile à titre de graffiti ou de signature, ils ne sont pas lus par Barthes mais écoutés. L'écho des noms prononcés donne toujours lieu à des souvenirs. Les noms ont, en effet, sur lui et pour lui, un pouvoir mnésique indéniable. Certains, comme ceux présents sur les toiles de T.W. réveillent des intertextes, dévoilent un palimpseste, c'est alors la mémoire de la culture qui est stimulée ; d'autres comme la signature éponyme de Réquichot, touchent des « points exquis », c'est alors la mémoire du corps qui intervient, les noms ramenant à la surface des bribes d'enfance : les saveurs, les affects, les bruissements de Bayonne.

Plume suspendue

> « Ici, c'est tout le contraire : cela tombe, cela pleut finalement, cela se couche comme des herbes, cela rature par désœuvrement, comme s'il s'agissait de rendre visible le temps, le tremblement du temps ». « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres Complètes. Tome V*, p.709

> il ne saisit rien, il dépose, et tout est dit. « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », *Œuvres Complètes. Tome V*, p. 716.

> Tout d'un coup, un très bel arbre au crayon, fantastique et classique à la fois : la signature exemplaire, d'un peintre. « All Except you. Saul Steinberg », *Œuvres Complètes. Tome IV*, p. 975

De temps en temps, Barthes s'autorise des «suspensions », il ne s'agit pas de digressions romanesques ou essaystiques brisant l'unité thématique du paragraphe ou du fragment mais de *pause*, de *silence*. L'écriture alors devient moins *dense*, le phrasé à la fois plus morcelé et plus rythmé et ce sont généralement les mêmes procédés stylistiques qui reviennent : usage fréquent des embrayeurs et des déterminants à valeur déictique, recours quasi-exclusif au présent, fréquence également des phrases nominales. L'événement est ainsi

limité à son être-là, il ne se « déroule pas », il ne signifie pas, il *est*. L'écriture de la peinture rejoint à ce moment-là celle des haïkus japonais qui le fascinent tant.

Il était une fois, les voix du récit

> On ne peut dire que les dessins de Steinberg représentent toujours quelque chose. Mais il y a toujours de la représentation dans un coin du papier. Comme ces illusions d'optique qui changent de sens selon le point de vue auquel vous décidez de vous placer pour les regarder. « All except you. Saul Steinberg », *Œuvres Complètes. Tome IV,* p. 950.
>
> De plus, Steinberg, c'est à deviner, parce que cela a toujours l'air d'un rébus et qu'on ne peut s'empêcher de dire : il y a sûrement un sens qu'il faut que je trouve. « All except you. Saul Steinberg », Œuvres Complètes. *Tome IV*, p. 954.
>
> Voyez quelque grande composition de Erté (il y en a quelques-unes) : le fouillis décoratif, l'exubérance précise et baroque, la transcendance abstraite qui entraînent les lignes, vous disent cependant, à la façon d'un rébus : Cherchez la Femme. « Erté ou à la lettre », *Œuvres Complètes. Tome III*, p. 922.

Il y a une hésitation ou une liberté, selon le point de vue que l'on adopte, quant à l'emploi des pronoms personnels dans les textes de Barthes portant sur le pictural. La voix est instable, parfois insituable. Si le pronom dominant reste la première personne du pluriel, probablement à cause du caractère « savant » des textes, d'autres pronoms viennent en parasiter l'emploi dans un seul et même texte. Par moment, en effet, la voix de l'objectivité, de la modestie intellectuelle et de la « neutralité » critique, est déchirée par le « je » plus *subjectif*, plus *vivant* de l'écrivain.

Il faut dire que l'alternation des pronoms personnels n'est pas un procédé concernant uniquement les écrits sur l'art ; seulement, dans certains textes la fonction, nous devrions écrire l'identité, assignée à chacun des personnages est claire. Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, par exemple, le passage de la troisième personne (définie ou indéfinie) à la première personne du singulier coïncide avec le basculement des « anamnèses » ou des « biographèmes » vers l'essai à « proprement » dit. Un tel choix se justifie par le pacte proposé en tout début du livre : « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de

roman ». En effet à partir du moment où le texte qui n'est pas posé par l'éditeur, ni reçu par les lecteurs comme étant un « roman », se place sous le signe du romanesque et que le « je » qui est la voix principale du texte, lié canoniquement à la subjectivité, devient porteuse d'une réflexion « critique », la troisième personne se transforme en lieu du souvenir, de l'anecdote, du sujet qui, tout en s'affirmant, se désigne comme un *autre ;* nous retrouvons, par ailleurs, cette même distribution des rôles, dans *Le Plaisir du texte.*

Dans les textes sur la peinture, les choses se présentent différemment. Le « je » introduit de manière presque conventionnelle les différentes digressions ou écarts laissant libre court à la subjectivité du sujet, il est alors la voix du souvenir, des rapprochements les plus insolites, mais le « nous », lui, est loin de traduire un effacement du sujet au nom d'une objectivité ou d'une modestie posées en valeurs scientifiques et académiques. Le « nous » de Barthes, en effet, du moins quand il s'agit d'écrire la peinture, est une voix qui interpelle, c'est un « je » qui cherche à convaincre et non à s'effacer et qui parce qu'il cherche à convaincre il inclut ses lecteurs. Aussi, le pronom garde une certaine ambivalence : ou il dit Barthes et ses lecteurs[331], il est alors un « je » qui pense avec les autres, parfois contre eux mais qui garde sa consistance romanesque, idéologique, critique, faisant de lui la voix d'un sujet singulier quoiqu'au pluriel, ou il est plus « conceptuel » et contribue alors à dire l'occident et son aveuglement, la sémiologie et ses limites, l'art et ses démêlées avec la loi, le canon, la doxa.

Parfois cependant, le « nous », désignant grammaticalement du moins un pluriel homogène, un ensemble de sujets impliqués au même degré dans l'action, ne suffit plus à exprimer ces jeux de nuances, Barthes alors opte pour la deuxième personne du pluriel. S'il est rare de rencontrer cette dernière, elle est l'un des détails grammaticaux et stylistique par lesquels le romanesque s'immisce le mieux. Plus que la suggestion ou la complicité que propose le « nous », le «vous » apporte avec lui l'éventualité : Barthes s'imagine parler à

[331] Genette, encore lui, aurait parlé plutôt de « narrataires », puisque les lecteurs en question existent d'abord sous forme textuelle.

des regardeurs qui lui ressemblent, tous se transformant devant l'œuvre d'art en *sujet de la production,* tous défaisant puis refaisant la toile, tous s'improvisant, en la présence de la peinture, *Amateurs*.

Au-delà des sens anecdotiques que peux traduire le choix de tel ou tel pronom comme voix porteuse de la réflexion-roman, la diversité des pronoms, l'instabilité de la voix qui ne cesse, au sein d'un seul et même texte, parfois d'un même paragraphe ou fragment, de se fendre, bifurquer, s'unir à nouveau, participe elle-même au caractère mouvant du texte et en empêche le devenir solide, fini, clos.

De-venir intelligent

> Et de là je comprends que l'art de Twombly est une incessante victoire sur la bêtise des traits : faire un trait intelligent, c'est là l'ultime différence du peintre. « Sagesse de l'art », *Œuvres Complètes. Tome V*, p. 701.

> (…) dans l'écriture, la syntaxe, fondatrice de tout sens, est essentiellement la pesée du muscle – du méta-muscle, dirait Réquichot : c'est au moment où il *pèse* (fût-ce avec la plus grande légèreté) que le peintre devient intelligent ; sans *ce poids qui avance* (ce qu'on appelle *« tracer »*), le trait pictural (ou graphique) reste bête (le trait bête est celui que l'on fait *pour ressembler* ou celui que l'on fait *pour ne pas ressembler* : par exemple, la ligne qu'on ondule pour qu'elle ne ressemble pas à une simple droite). « Réquichot et son corps », *Œuvres Complètes. Tome IV*, p.386.

Barthes n'aime pas la bêtise, du moins il n'aime pas la bêtise quand elle signifie une complaisance pour les stéréotypes, une recherche du conformisme ; aussi, les toiles qu'il aborde sont toujours « intelligentes ». Ceci dit, l'éloignement du « canon » esthétique, pictural, critique et idéologique, ne suffit pas pour que le *trait* soit intelligent, encore lui faut-il que la motivation de cet éloignement soit *subjective*. L'intelligence, en effet, n'est pas un refus de la bêtise, elle n'est pas *réactive,* elle est une affirmation de soi. L'écart que le trait intelligent opère, vis-à-vis de la Norme, ne vient que comme un profit collatéral. De même qu'il écrivait « mais Artaud ce n'est pas *que de l'avant-garde* », le trait

intelligent n'est pas *que de la subversion*, il doit d'abord être l'expression de la singularité qui passe par le corps.

Comme une impression de déjà-vu

> « Ou encore : cela ressemble, oui, mais à quoi ? à « quelque chose qui n'a pas de nom ». L'analogie accomplit ainsi son propre déni et la béance du nom est maintenue infiniment : qu'est-ce que c'est que ça ? ». « Réquichot et son corps », *Œuvres Complètes. Tome IV*, p. 393.

> « Les personnages de Steinberg ressemblent tous à quelqu'un que je connais (j'en suis sûr) mais dont je ne trouve pas le nom ». « All except you. Saul Steinberg », *Œuvres Complètes. Tome IV*, p. 949.

En présence de certaines toiles, Barthes éprouve un vague sentiment de « déjà-vu » : ce qu'il voit lui est familier sans que, pour autant, il soit capable de nommer cette familiarité. Il y a des souvenirs qui se réveillent, une mémoire interpellée qui n'est pas celle de la culture mais du *corps*. « Cela ressemble », cela rappelle, cela évoque, sans que *cela* soit d'ordre intertextuel ou interpicturel. À ce moment précis, la toile qu'il regarde cesse d'être un objet « textuel », elle ne relève plus du visible mais du vivant.

L'enfance ou ce qui en reste

> « « Enfantins », les graphismes de TW ! Oui, pourquoi pas ? ». « Sagesse de l'art », *Œuvres Complètes. Tome V*, p. 688.

> « Semblable à la bonne fée qui touchant l'enfant de sa baguette, à titre de don gracieux, faisait tomber des roses de sa bouche en même temps qu'il parlait […] Erté nous apporte en don la lettre pure ». « Erté ou à la lettre », *Œuvres Complètes. Tome III*, p.937

> « La production (graphique) de l'enfant n'est jamais idéelle : elle conjoint sans intermédiaire la marque objective de l'instrument (un crayon, objet commercial) et le *ça* du petit sujet qui pèse, appuie, insiste sur la feuille». « Cy Twombly ou Non multa sed multum », *Œuvres Complètes. Tome V*, p. 709.

Parfois, Barthes trouve à la toile qu'il regarde quelque chose d'enfantin. L'enfance advient par le biais du souvenir, de l'affect (l'affect est culturel), c'est alors le conte de fée qui est cité, ou de l'image-mythologie de l'écolier appliqué, tirant la langue pour réussir le tracé de sa lettre, ou par le biais d'une métaphore-

concept. Cette enfance métaphorique a une valeur scripturaire et scriptive. Dire l'enfantin de la toile ou du tracé n'est, dans les écrits de Barthes, qu'une autre manière de dire l'Amatorat, dans la mesure où l'enfance est toujours du côté du jeu, du plaisir, jamais du côté de la maîtrise, une autre manière, en somme, de dire la gaucherie.

Délicatement

> « Pour qu'il y ait couleur (au sens jouissif du terme), il n'est pas nécessaire que la couleur soit soumise à des modes emphatiques d'existence ; il n'est pas nécessaire qu'elle soit intense, violente, riche, ou même délicate, raffinée, rare, intense, ou encore étalée, pâteuse, fluide, etc. ; bref, il n'est pas nécessaire qu'il y ait affirmation de la couleur ». « Cy Twombly ou Non multa sed multum », *Œuvres Complètes. Tome V*, p. 710.
>
> « Je respecte les goûts, les fantaisies... je les trouve respectables... parce que la plus bizarre de toutes, bien analysée, remonte toujours à un principe de délicatesse ». « Cy Twombly ou Non multa sed multum », *Œuvres Complètes. Tome V*, p. 718.

Dans les marges du texte, en écharpe, ce que lui-même appelle « la voix-off » du sujet l'emporte sur celle du grammatographe. Le propos n'est plus alors placé sous le signe d'une réflexion critique ou esthétique, il n'est plus question d'adhérence, de subversion ou de déplacement mais simplement de jouissance, de *préférence*. C'est là ce qui fait toute la particularité de l'abord de la peinture, comparée aux autres formes littéraires ou artistiques. Ici, en effet, la préférence ne se confond pas avec la dissidence comme dans les textes portants sur le mythe, le théâtre, la littérature, ou encore l'Histoire. Parce que la peinture n'est pas un langage, au sens linguistique et structuraliste du terme, parce qu'elle est irréductible à une signification ou une structure elle est aussi, précisément quand il s'agit de peinture non figurative, résistante à la récupération doxologique. Barthes ne se sent pas, par conséquent, tenu de donner des assises théoriques ou des airs sérieux à ses préférences artistiques et picturales. Dès qu'il s'agit de peinture, quand la déprise y est saluée, quand le Neutre y est savouré, quand la suspension y est appréciée, c'est souvent au nom de la *délicatesse*. Sauf que ce n'est plus la délicatesse relevant du « comment vivre ensemble » et du Japon,

synonyme de sensibilité morale dans le rapport à autrui, c'est plutôt la délicatesse de Sade, celle qui ne répond pas forcément d'une finesse ou d'un raffinement. La délicatesse pour Barthes est seulement l'expression d'un goût unique, d'une subjectivité, et vue ainsi son écriture de la peinture est d'une délicatesse rare.

Souffrir, désirer

> « Mon corps ne m'existe à moi-même que sous deux formes courantes : la migraine et la sensualité. [….] la migraine n'est que le tout premier degré du mal physique et la sensualité n'est considérée ordinairement que comme une sorte de laissé-pour-compte de la jouissance ». *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres Complètes. Tome IV*, pp. 639-640.

Se retrouvant face à un écrivain qui adopte, certes de manière *désinvolte* et au prix de *déplacements*, une conception phénoménologique des rapports de l'individu au monde, face aussi à un critique qui ne cesse de penser le Texte comme *production* se prolongeant dans sa réception-même, nous n'avons pu nous empêcher de penser le façonnement de la peinture et de toutes les questions éthiques, esthétiques et épistémologiques qu'elle soulève par le corps de Barthes. Prenant donc mi « au romanesque » mi « au sérieux », le propos de ce dernier, nous avons conçu son écriture, plus spécifiquement celle de la peinture, à partir de ses deux corps, celui de la douleur et celui de la sensualité, sauf que nous faisons correspondre à chacun de ces modes de présence du corps à lui-même, des formes nettement plus accentuées, à savoir : la tuberculose et (l'homo)sexualité.

Métaphore vive, métaphore obsédante, le « corps » est, en effet, partout dans les écrits de Barthes sans qu'on puisse pour autant dire ce qu'il est. Conjuguant à la fois Protée et Janus, ce ne sont pas seulement *plusieurs corps* que Barthes écrit (nous entendant celui de la réception, en l'occurrence le sien, celui de la production et celui du texte) mais c'est, plus intéressant encore, un *Corps pluriel* qui lui sert de lieu de parole/d'écriture. Pour nous, le corps de Barthes, s'entend romanesque et scripturaire et non anatomique, est un rhizome tel que ce dernier a été pensé par Deleuze et Guattari et repris par Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la rose :* « le rhizome, écrit ce dernier, est fait de

telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini. L'espace de la conjecture est un espace en rhizome […] : il est structurable mais jamais définitivement structuré »[332]. Le Corps de Barthes, celui unique qui est la somme de son vécu, perçu et éprouvé, somme de ses affects, percepts et concepts est également un rhizome dont ses corps multiples et pluriels constituent des « chemins », des ramifications.

L'histoire que nous choisissons de raconter, ici, ne met donc pas la tuberculose et l'homosexualité à *l'origine* du corps-écrivain, encore moins de « *l'œuvre* », car le rhizome est « une antigénéalogie »[333] par définition ; il ne s'agit pas d'esquisser une explication ou d'établir une démonstration à l'issue de laquelle l'écriture apparaîtrait comme une conséquence, mais de filer une métaphore, de montrer une cohérence entre la vie et l'œuvre, entre le corps au sens phénoménologique du terme et le corps scripturaire, métaphorique et romanesque des écrits barthésiens. Barthes n'écrit pas *parce que ...,* il écrit *comme..., comme il vit ses amours, comme il vit ses douleurs.*

Tout « commence » donc au Sanatorium : « La tuberculose était un véritable genre de vie, raconte-t-il, un mode d'existence, je dirai presque un choix. Un tuberculeux pouvait très sérieusement envisager, et je l'ai fait moi-même, l'idée de toute une vie au sana ou dans une profession parasanatoriale »[334]

Barthes raconte bien sûr au passé, comme s'il s'agissait d'un fantasme abandonné ou d'un projet avorté, mais s'il est certain qu'il a fini par quitter le sanatorium il n'est pas aussi sûr que ce dernier l'ait quitté. Il y a d'une part l'apport explicite, tangible, des séjours au sanatorium, notamment la rencontre avec George Fournié qui l'initie au trotskysme et le présente à Maurice Nadeau, la découverte du *Journal* de Gide, puis de *l'Œuvre* de Michelet… ; mais, il est également une trace plus subjective, trace tenace, décelable tout au long de ses

[332] Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Le livre de poche, Coll. « Biblio essais », Paris, p. 65.
[333] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles plateaux,* p.18.
[334] Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, *Œuvres complètes Tome IV*, Op.cit., p. 365.

écrits et allant au-delà des thèmes ou des intérêts occasionnels, consistant en cette double solitude née de ce qu'au sein du sanatorium bâti loin de la ville, fermé face aux individus *sains*, ceux relevant de la *norme* médicale, il se retrouvait encore isolé dans sa chambre, son lit. Le sanatorium l'a donc condamné *naturellement* à être loin de la guerre, de l'engagement au sens *militant* que lui donne Sartre, amenant par-là un « recul » d'abord « historique » puis quasi « ontologique », et passant l'affublant d'un perpétuel sentiment d'imposture, lui qui ne réussira jamais à obtenir la reconnaissance académique que peut constituer « un diplôme ». Mais il est, plus encore, la forme première, concrète, de sa posture complexe. Son engagement scripturaire doublé d'un dé-gagement politique, sa dissidence fondamentale, son positionnement à la marge de la marge, à l'arrière garde de l'avant-garde, participent ainsi de la même « façon d'être », du même « genre de vie » que peut constituer la tuberculose comme vécu et comme expérience. Le Barthes solitaire au sein de la communauté-sanatorium, n'est pas différent du Barthes s'attirant les foudres de la droite sans pour autant avoir les faveurs de la gauche, ni du Barthes s'aventurant auprès des spécialistes de la structure pour au final aller chercher la structuration, encore moins du Barthes n'entreprenant son aventure **sémiologique** que pour la transformer en aventure romanesque. Quoi qu'il fasse, peu importe l'entreprise du moment, invariablement Barthes fait cavalier seul ou presque : il y a lui, et il y a son corps.

Aurait-il pu penser autre chose que sa phénoménologie désinvolte, sa critique aurait-elle pu être autre chose que ce qu'elle a été, à savoir une écriture du tableau, du texte, de la partition portée par le corps du scripteur et le portant ? La réponse a peu d'importance puisque les faits sont-là: de son premier article portant sur André Gide à ses cours au Collège de France, le Sanatorium comme expérience et dans une certaine mesure comme objet de savoir n'a jamais quitté Barthes, pas plus que sa prédisposition à l'ennui et à l'impatience lui dont les jours se ressemblaient, pas plus que sa sensibilité exacerbée dont témoigne ses biographes et dont le versant « savant » reste pour nous sa passion pour le détail,

ou que sa manie à se promener entre les champs, les disciplines et les objets, son art du déplacement, lui l'«incarcéré ».

Et comme notre histoire est depuis le départ celle d'un rhizome et d'un tissu, nous dirons qu' *«une chose en amenant une autre* », le corps tuberculeux fini par appeler/rappeler le corps (homo)sexuel de Barthes[335].

La double marginalisation qu'installe le séjour au sanatorium se prolonge et se confirme dans la *pratique* sexuelle barthésienne. Dans un fragment intitulé « Actif/Passif »[336], Barthes, livrant un énième trait de son Atopie, fantasme un nouveau rapport à l'homosexualité qui en libérerait dans un premier temps la structure des schémas hétérosexuels consistant principalement en la dichotomie de l'actif et du passif, puis la reconnaîtrait dans un second temps comme structuration, la libérant ainsi du sens, plus particulièrement de la transgression comme sens. Barthes emploie le mot « utopie » dans son fragment, mais ceux d'entre nous qui ont lu *Femmes* de Sollers ou la très indélicatement révélatrice biographie de Jonathan Culler[337], savent que les propos de l'écrivain n'étaient que la translation dans le champ du savoir de ses propres pratiques sexuelles et de sa vision du plaisir érotique. Refusant catégoriquement la pénétration, Barthes se retrouve encore une fois dans cette posture doublement marginale, minoritaire, que nous avons déjà eu l'occasion de souligner. Si l' «homosexualité » constitue déjà un écart par rapport à l'hétérosexualité *dominante*, *l'homosexualité-de-Barthes* constitue un écart au sein de l'écart, une double *dérive*. Des amours malheureuses, une profonde solitude, l'absence douloureuse du désir des autres à lui, seront le prix fort de cette *singularité.* Mais avait-on besoin de lire les détails de sa vie intime ? N'étaient-ils pas devinables ? Ne porte-t-il pas, comme ce

[335] Avant d'aller plus loin dans ce récit du corps, il nous faut ouvrir une parenthèse : nous ne croyons pas à une essentialisation de l'homosexualité, pas plus qu'à celle de la tuberculose d'ailleurs ; nous ne faisons ici ni la promotion, ni le procès d'une écriture homosexuelle, nous en laissons le soin aux spécialistes de la littérature féminine et autres objets du même registre. L'écriture pour nous *est sans épithète* ou *n'est pas*.

[336] Voir Roland Barthes par Roland Barthes, *Œuvres Complètes Tome IV*, p.707-708.

[337] Jonathan Culler, *Roland Barthes*, Presses universitaire de Vincennes, Coll. « Libre cours », 2015.

couple dont il s'amuse à imaginer les ébats, « sa sexualité à la boutonnière[338] » ? Cette dernière ne se donne-t-elle pas à *lire* dans ses textes aussi sûrement que celle dudit couple se donnait à *voir* ? Le lecteur n'ayant pas une imagination particulièrement abondante, concédera qu'au moins *à postériori* la sexualité barthésienne apparaît très en phase avec son écriture, sa pensée. Aussi, si nous pensons son perpétuel déplacement des concepts ainsi que sa dissidence comme prolongement de son corps tuberculeux, sa recherche du Neutre, son refus des systèmes de valeurs binaires, l'ampleur que prend des notions comme « énantiosémie », « excédent » ou « sens obvie » dans l'économie générale de l'œuvre, sa constante différation de la signification et du sens, son appréhension formelle de l'engagement, sont pour nous le prolongement de sa sexualité.

[338] Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes, dans Œuvres complètes*, *Tome IV*, p. 737.

> « ***J'aime*** : la salade, la cannelle, le fromage, les piments, la pâte d'amandes, l'odeur du foin coupé (j'aimerais qu'un « nez » fabriquât un tel parfum), les roses, les pivoines, la lavande, le champagne, des positions légères en politique, Glenn Gould, la bière excessivement glacée, les oreillers plats, le pain grillé, les cigares de Havane, Haendel (…)etc.
>
> ***Je n'aime pas*** : les loulous blancs, les femmes en pantalon, les géraniums, les fraises, le clavecin, Miro, les tautologies, les dessins animés, Arthur Rubinstein, les villas, les après midi, Satie, Bartok, Vivaldi, téléphoner, les chœurs d'enfants, les concertos de Chopin, (…), etc.
>
> ***J'aime, je n'aime pas*** : cela n'a aucune importance pour personne ; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : mon corps n'est pas le même que le vôtre. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle, appelant complicité ou irritation. Ici commence l'intimidation du corps, qui oblige l'autre à me supporter libéralement, à rester silencieux et courtois devant des jouissances ou des refus qu'il ne partage pas». *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres Complètes. Tome IV*, p. 692

Il aime : les signifiants contradictoires, les abécédaires, les odeurs de Bayonne, les silhouettes peintes, la graphie, la délicatesse, le baroque, les rapports flottants, les peintres surimpressifs, les variations, Perrault, les figures rhétoriques, les ratures, la peinture alla prima, Jean-Louis Schefer, la dérive, le Japon, les écritures illisibles, les peintures aérées, le romanesque, la gaucherie, les scrawls d'enfants, Webern, la non-chalance, la dépense inutile.

Il n'aime pas : les mots trop familiers, le sens, le grouillement, la répétition, l'Analogie, ses propres tics d'écriture, les scènes violentes de langage, l'esthétiquement correct, les étiquettes, l'éloge de l'utile, le Kitsch l'enthousiasme hystérique, le trait bête, le dissertatif, les dispositifs binaires, l'Asymbolie, le stylo à Bille.

Il aime, il n'aime pas : cela n'a peut-être aucune importance pour personne, mais cela pour nous a un sens. Car cela veut dire : son corps n'est pas le même que le nôtre. Dans l'écume anarchique des goûts et des dégoûts s'est dessiné effectivement la figure d'une énigme corporelle et si cette énigme a appelé complicité, elle a aussi appelé l'envie de la résoudre, l'envie de raconter l'histoire d'un regard rencontrant une toile, l'histoire d'une toile refaite par une plume, l'histoire d'une plume rigoureusement amatrice, systématiquement poétique, méthodiquement métaphorique.

Conclusion générale

Dans un monde moins violent, moins enlisé dans les conflits d'intérêt de tout ordre où les enjeux politiques et économiques n'existeraient pas les rapports entre écrivains, artistes et critiques ne seraient pas ce qu'ils sont aujourd'hui, car probablement des expressions comme « salué par la critique », « marché de l'art », « circuit éditorial », n'auraient pas de sens ; un tel monde serait proche de la « société d'Amateur » fantasmée par Barthes où tout un chacun peut devenir écrivain, peintre, musicien… pourvu qu'il produise pour *rien* (ou presque). Ce monde n'existe pas et nous ne sommes pas tout à fait sûre de le regretter ; l'on gagne toujours cependant à re-faire, dé-faire le nôtre.

À sa manière, Barthes a essayé de repenser cet ordre des choses en refusant le clivage entre penser la peinture, l'écrire et la faire, entre ceux qui « écrivent », « créent », « produisent » et ceux qui « commentent », « théorisent », « dissertent », entre le texte et le méta-texte. Mais comme il ne suffit pas de refuser le clivage pour qu'il cesse d'être ; et parce qu'il est plus difficile de désapprendre certains « réflexes », certaines manières de faire que de les apprendre, nous n'avons pas seulement essayé de montrer que la « critique » barthésienne de la peinture tenait de l'essai romanesque ou du roman essaystique mais nous avons aussi cherché à comprendre comment est-ce que le roman est *advenue* à cette critique et comment il s'est manifesté.

Partant du corpus et articulant les grandes lignes de notre travail en fonction, nous avons considéré que dans sa recherche du roman de la peinture, la pensée et l'écriture barthésienne avaient connu trois grands moments : un premier moment où la peinture n'est pas encore présente ni comme objet de savoir ni comme fantasme d'écriture, ou sinon de façon dérisoire, mais qui comme vécu et expérience détermine la rencontre avec l'objet d'art en général, un deuxième moment où Barthes commence à s'intéresser de près à la question picturale (plastique) que ce soit à partir d'œuvres ou d'écrits *sur l'art* mais où

cela reste encore de l'ordre d'expériences isolées et enfin un troisième moment où la passion (pour la peinture) se déclare et l'écriture s'abandonne.

Revenir sur les premiers textes de Barthes s'étendant approximativement de la Seconde Guerre au lendemain de Mai 68 nous a permis d'interroger son engagement politique et d'observer sa démarche face à d'autres formes d'expression et d'autres objets. Nous en sommes arrivée à conclure que ce qui est souvent présenté comme un engagement politique est en premier lieu un engagement esthétique, ce qui explique que l'étiquette « marxiste » à la fois mal choisie et mal apposée ne lui ait pas été longtemps accolée. Cette première partie de notre recherche nous a permis de conclure à une dissidence essentielle ainsi qu'à une primauté des considérations esthétiques et scripturaires « personnelles » sur toute autre composante politique ou théorique. L'engouement (ce que d'autres appellent l'engagement) de Barthes pour telle idée, telle école ou telle discipline ne durait que le temps que durait leurs *correspondances* avec sa pensée et son écriture et que le temps où elles pouvaient constituer des alliés pour son entreprise, notamment secouer le langage pour pouvoir secouer les objets et les savoirs que ce dernier véhicule. Cette position complexe construite à la jonction d'une pensée de la forme (donnant lieu à un engagement formel) et d'une conscience *du* politique, a été décisive pour la compréhension des premiers écrits dont la peinture et les arts plastiques constituaient des objets.

Dès que nous avions conclu à cette idée d'un Barthes dissident, les textes écrits au plus fort du structuralisme et de la sémiologie comme disciplines et comme mouvements cessaient d'être des analyses structurales ou sémiologiques de la peinture, ce qu'ils n'ont d'ailleurs jamais été. Nous avons pu en effet mesurer l'étendue des déplacements opérés par Barthes sur des notions et des approches qu'il a lui-même contribué à forger. Ceci dit, si sa démarche épistémologique et critique consistant en l'interrogation de la validité des outils hérités du structuralisme et de la sémiologie face à la peinture a été très importante pour l'appréciation et la préparation du tournant romanesque, démontrer que même dans ses textes strictement théoriques il n'avait jamais été

qu'un simple critique a été tout aussi important pour nous. Ainsi, non seulement la peinture déroutait la « critique », mais elle lui permettait de se renouveler, de déplacer ses modalités et sa praxis, d'envisager autrement et son statut et son rapport à ce qu'elle avait tenté autrefois d'interpréter, analyser et qu'elle allait désormais essayer de dire, écrire. Le romanesque est donc advenu à l'écriture barthésienne de la peinture comme conséquence d'une translation profonde transformant la toile en Texte, la structure en structuration, la signification en signifiance et le Critique en Grammatographe.

Et parce que pour *écrire* il faut s'inventer une langue, se construire dans les marges de celles connues (ou inconnues) un espace unique fait d'affinités et de distanciation, « s'inventer –comme disait Anzieu- une langue sur mesure »[339], nous avons choisi de consacrer la deuxième partie de notre thèse à la langue des grammatographies barthésienne. Barthes, en effet, tisse à partir du français des dictionnaires et des ouvrages de grammaire, mais aussi d'une certaine élite universitaire gardienne des normes, une langue qui lui ressemble mais qui s'en écarte sensiblement en se construisant, d'une part, un « dictionnaire » propre et en remodulant/remodelant la « phrase » d'autre part. Afin d'illustrer notre propos, nous avons donc choisi de consacrer un premier chapitre à l'élaboration d'un glossaire rassemblant presque l'ensemble des mots utilisés par Barthes pour dire la peinture et qui soit n'existent pas dans le dictionnaire « français », soit recouvrent d'autres sens que ceux qu'ils occupent au sein du corpus. Organiser ces mots selon l'écart dont ils sont le fruit nous a permis de lire ensuite plus attentivement le rapport de Barthes à sa langue « maternelle », aux langues des *autres* et aux langues d'autrefois. Après avoir consacré les deux premiers chapitres aux « mots », nous nous sommes intéressée dans le dernier chapitre à la « phrase », plus particulièrement à la ponctuation comme élément permettant la manifestation syntaxique et rythmique des enjeux esthétiques et scripturaires que nous avions soulignés ailleurs. Nous avons ainsi pu dessiner (nous l'espérons du moins) les contours de cette nouvelle langue,

[339] Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur,* Gallimard, Coll. «Connaissance de l'inconscient », Paris, 1981, p. 175

libre parce que née de subversions, parfaitement adéquate parce que taillée sur l'objet qu'elle tente de saisir et non antérieure à lui, et relevant elle-même de l'Atopie, de l'habitacle en dérive.

Après avoir re-tracé le cheminement vers cette critique romanesque, et appris la langue dans laquelle cette dernière était écrite, il nous restait encore à entamer notre propre récit, autrement dit réécrire à notre tour le roman éparpillé de Barthes. Il y eût pour notre entreprise un point de départ : quoique deviné et suggéré au préalable, il nous a paru important d'établir le rôle important du Corps, comme métaphore mais aussi comme composante complexe du texte barthésien participant de ce qu'il appelle lui-même « une phénoménologie désinvolte », dans sa manière d'écrire et de penser le pictural. Fonctionnant comme une translation transformant les concepts, apportant la nuance et déplaçant systématiquement les systèmes, le Corps n'est pas seulement au cœur de l'écriture mais il en est aussi le moteur et le Sujet. Fidèle à notre démarche consistant en un examen du faire de Barthes à la lumière de son dire, nous avons essayé d'aborder distinctement ce qui était présenté comme trois corps différents : le corps du Texte, celui du peintre et enfin celui du scripteur. Pour notre plaisir (et non « à notre grande surprise ») la distinction, à mesure que l'on s'arrêtait sur les fragments de romans étoilant le corpus, s'effondrait et les trois Corps finissaient par se rejoindre. Il ne restait donc que le Corps du scripteur que nous avons appelé Barthes et auquel nous avons consacré le dernier chapitre de notre thèse.

Nous voulions montrer que la peinture avait permis à Barthes de réaliser son Atopie textuelle et que ses écrits sur les arts plastiques ou la peinture, sa critique d'art, sa « grammatographie » ou encore son « ergographie », sont le lieu où son roman fantasmé se donne à lire ; nous avons argumenté notre « thèse » et il appartient désormais aux lecteurs de juger de notre réponse. Mais encore ? Notre thèse une fois « achevée » nous semble épouser les courbes et les articulations de son objet. En effet, notre retour sur les fondements de la praxis barthésienne (que nous envisagions comme une lecture intertextuelle et

diachronique) se présente comme une énième « Mythologie » où l'on aurait démythifier l'image d'un Barthes structuraliste, marxiste, et sémiologue ; notre travail sur le lexique et la ponctuation et notre fascination pour l'écriture et sa « structuration » pourraient presque se confondre avec « une analyse structurale du récit » ; notre dernière partie, la plus ouvertement « barthésienne », laisse entendre enfin une tentative de roman. Dès lors se pose pour nous la question épistémologique de l'interférence entre le Sujet (nous) et l'Objet (notre thèse). Outre la difficulté qu'a constitué pour nous l'abord d'une pensée qui ne cesse d'interroger ses postulats, ses démarches et ses résultats et qui en s'empêchant de « prendre », entrave également la prise de notre propre discours sur elle, il eût aussi, en effet, une difficulté d'ordre plus *subjectif*. Ayant pour point de départ une passion pour les écrits sur l'art et pour objet « un texte de Plaisir » et trouvant dans la réflexion de Barthes sur l'idéologique du langage et sur la pensée de la forme la réplique de notre propre exaspération face au diktat d'un certain mythe de l'écriture-académique, il nous fallait constamment se construire une place entre l'élaboration d'une énième « thèse sur Barthes » et *le fantasme* d'une « thèse barthésienne », pour la simple et bonne raison que la thèse barthésienne a toujours échoué[340]. Ce que nous avions envisagé comme un travail sur l'écriture de la peinture, appelait en marge une réflexion sur notre propre écriture et sur ce que devrait être l'écriture académique en général. Le tremblement du langage, le doute épistémologique, le plaisir de la signifiance, le désir de l'écriture, nous devons aussi cela à Roland Barthes.

Dans son article « l'Étrangère » publié en 1970, où il rendait hommage à Julia Kristeva, Barthes écrivait : « La valeur du discours kristévien, c'est que ce discours est homogène à la théorie qu'il énonce (et cette homogénéité est la théorie même) : en lui la science est écriture, le signe est dialogique, le fondement est destructeur ; s'il paraît « difficile » à certains, c'est

[340] À propos des thèses « préparées » par Barthes, Vr. Charles Coustille, « Qu'est-ce qu'une thèse barthésienne ? », *Revue Roland Barthes*, nº 1, juin 2014 [en ligne]. URL : http://www.roland-barthes.org/article_coustille.html [consulté le 22/06/2017].

précisément parce qu'il est *écrit* »[341]. Ce qu'il écrit à propos de celle qui avait été son étudiante et qui était désormais son amie, nous pouvons également le soutenir à propos de son propre discours, un discours que la coïncidence entre le dire et le faire fonde. La pensée « théorique » chez lui, ne se distingue jamais de sa mise en *pratique,* mieux encore, la théorie n'est pas antérieure à l'expérience, il ne s'agit pas de *spéculation ;* elle est au contraire forgée *a posteriori*, fruit de la rencontre d'un Sujet (lui, Barthes) et d'un objet (objet de savoir mais aussi objet de désir). Une telle façon de procéder entraîne deux choses : d'abord que la « critique » chez Barthes, parce qu'elle *découle* d'un objet, n'efface jamais la *spécificité :* le conceptuel se confond toujours avec une *pensée de l'unique* ; la seconde est que même après avoir été *formulée*, la théorie, le concept, la démarche herméneutique… restent soumis aux expériences (vécu, lectures, rencontres, présences…) et donc variables, mouvants. On ne s'étonnera pas donc, que mis face à l'image, et à la peinture plus précisément, Barthes ne se soit pas inquiété d'apporter avec lui un appareil conceptuel préétabli : sa critique est, d'abord, une écriture du tableau, une interaction où le regard affecte son objet autant qu'il est saisi par lui.

Barthes a renouvelé le rapport de la littérature à la peinture, il a permis à la critique d'art de prendre un nouvel élan mais parce que comme il l'affirmait lui-même tout texte qu'il faisait est une thèse, c'est, au-delà de la peinture, tout le rapport du chercheur au savoir et du lecteur au Texte qu'il déplace et ébranle. Avec Barthes, il nous est permis d'arriver à la thèse fort de préoccupations théoriques et épistémiques mais aussi fort de nos affects, nos goûts, nos Valeurs.

[341] Roland Barthes, « L'Étrangère », *Œuvres Complètes*. *Tome III*, p. 478

Indexe Rerum

A

Affects 103, 148, 173, 180, 191
Amateur 5, 39, 41, 47, 48, 49, 50, 52, 73, 77, 93, 141, 158, 166, 168, 186
  Amator 48
  Amoureux 26, 40, 49, 50, 67, 74, 75, 77, 101, 135, 141, 142, 172
Anamnèses 136, 177
Apodeston 100, 102, 109, 116
Arché-forme 89
Archéologie 53, 70
Astrologie 66
Asymbolie 86, 184
Atopie 64, 69, 71, 74, 113, 121, 124, 147, 160, 163, 182, 189
  A-topie 13
  Fantasme 36, 76, 104, 124, 127, 129, 139, 147, 149, 155, 159, 180, 182, 186, 190
  Fantasmer 83
  Hétérotopies 70
  Japon 48, 64, 68, 75, 76, 107, 108, 109, 113, 126, 127, 149, 150, 151, 153, 155, 162, 176, 184
  Utopie 48, 49, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 76, 107, 146, 147, 160, 182
Auteur 5, 18, 22, 52, 54, 55, 59, 68
Avant-garde 5, 35, 41, 72, 113, 174, 181

B

Biographèmes 5, 136, 177

C

Cinéma 4, 5, 6, 30, 38, 40, 42, 43, 44, 47, 70, 80, 135
Communisme 24, 26, 28
  Bolchevik 28
Complexe de Clovis 86, 128
Corps 7, 20, 35, 37, 40, 45, 53, 59, 64, 70, 75, 88, 93, 95, 96, 97, 98, 101, 104, 123, 124, 133, 139, 147, 149, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189

D

Da-Schein 147
Degré zéro 5, 16, 17, 20, 21, 22, 38, 40, 68
Différance 136,144
Dissidence 14, 28, 37, 76, 79, 82, 84, 127, 176, 181, 183, 187
Distanciation 34, 94, 188
Doxa 22, 31, 37, 49, 57, 84, 116, 121, 137, 138, 146, 152
  Dogmatisme 17, 22, 23
  Endoxal 137, 140
  Hétérodoxe 26, 146
  Idéologie 16, 19, 22, 33, 53, 116, 155
  Norme 19, 50, 51, 71, 180
Drama 100, 101, 102

E

Énantiosème 87, 99, 125
  Ad'dâd 105, 106, 107
Engagement 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 33, 35, 37, 74, 169, 181, 183, 187
  Dégagement 16, 23, 77, 79
Épiphanie 108
Épistémologie 13, 53, 54, 65, 86, 99, 131, 151, 159, 187, 190
  Épistémè 53, 54
Épistimologie
  Déplacer 47, 55, 60, 85, 86, 91, 94, 117, 126, 140, 162, 188
  Falsification 42
Ergographie 62, 63, 77, 84, 88, 138, 139, 161, 171, 189
Erscheinung (phénomène) 147
Esthétique 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 21, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 47, 48, 53,

62, 63, 67, 75, 80, 87, 94, 96, 97, 103, 104, 105, 107, 108, 113, 114, 121, 127, 131, 138, 139, 148, 155, 157, 158, 163, 168, 174, 176, 179, 187, 188
Éthique 15, 19, 48, 85, 127, 169
Étymologie 70, 101, 102, 103, 114, 115, 116, 117, 118, 162
Étymon 94, 99, 100, 115, 118, 128
Excédent51, 140, 146, 147, 148, 149, 157, 158, 183
Ce qui reste 140, 148
Exemption du sens 68, 75, 128

F

Fantasme 64, 154
Fétiche (psychanalyse) 94, 95, 114, 133, 138, 139
Formalisme 5, 41, 60
Fragment 10, 45, 48, 54, 56, 70, 134, 135, 138, 142, 153, 159, 171, 173, 178, 182, 189

G

Génotexte 58
Géno-texte 59
Gestalt 95
Geste 4, 7, 64, 107, 109, 111, 116, 117, 130, 142, 148, 149, 153, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 171
Grammatographie 77, 88, 114
Graphie
Calligraphie 64, 127
Idéogramme 64, 75, 127, 150, 151, 153, 154, 155, 156
Idéographie 92, 155

I

Illisible 150, 160
Imposture 76, 120, 169, 181
Infinitude 40
Intertextualité 91, 92, 93, 147
Interpicturalité 91, 92
Inter-textualité 91, 112
Transgénéricité 92

K

kitsch 97

L

Langues (étrangères, autres...) 85, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 127, 129, 153, 188
Linguistique 5, 20, 38, 40, 50, 52, 57, 59, 62, 75, 87, 105, 106, 107, 115, 117, 121, 122, 123, 125, 161, 176

M

Ma107, 108
Main 59, 93, 102, 104, 149, 154, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172
Marxisme 12, 14, 15, 21, 23, 24, 26, 27, 32, 34, 37, 40, 65, 75, 121, 146, 187, 189
Materia prima 97, 98, 99, 105
Materia Prima
Alchimistes 98
métaphore 45, 46, 54, 55, 56, 66, 90, 101, 106, 109, 133, 147, 148, 149, 162, 164, 175, 179, 180, 189
Métaphores 75, 148
Monothéisme 124, 125
Catholique 19, 109
Islamique 124, 153, 164
mythologie 53
Mythologie 20, 41, 175
Mythe 17, 29, 40, 42, 79, 84, 86, 104, 128, 171, 176, 190

N

Néologisme 63, 70, 74, 85, 87, 97, 100, 111, 114, 119, 127, 128, 129, 147, 161
Neutre 25, 76, 99, 127, 128, 140, 167, 176, 183
Troisième terme 19, 140, 156
Nô 71, 72, 75

O

Obtus 7
œil 31, 88, 93, 95, 137, 141, 158, 163, 164

P

Pansémie 88, 89, 99, 107, 125, 133
Paradigme 45, 46, 93, 116, 136, 162
Percepts 148, 180
Personnalisme 14
Phénoménologie 46, 95, 121, 142, 179, 180, 181, 189
Phénotexte 58, 59
  Phéno-texte 59
philosophie 8, 50, 56, 68, 98, 121, 126, 127
Photographie 4, 5, 6, 7, 38, 41, 42, 85, 86, 93, 94, 97, 109
Pragma 100, 102, 104, 105

Q

Quaestio 99, 114

R

Réception 5, 8, 19, 47, 52, 72, 135, 149, 179
Re-présentation 92
Re-produire 93
Rhizome 179, 180, 182
Romanesque
  Roman 9, 10, 25, 38, 54, 60, 67, 76, 145, 146, 149, 155, 171, 177, 178, 186, 189, 190
Romanesque. 8, 129, 135, 146, 161, 181

S

Satori 108, 109, 127
Scriptible 67, 68, 75
Sémanalyse 58, 60, 61, 155
Sémiographie 88, 89, 150, 156, 157, 159, 160
  Sémiogramme 89, 100
Sémiologie 5, 8, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 60, 61, 62, 75, 77, 96, 178, 187
sens obvie 183
Signifiance 58, 59, 60, 61, 64, 83, 84, 109, 114, 139, 148, 149, 157, 188, 190
  Signifiant 49, 50, 51, 57, 64, 87, 89, 95, 103, 105, 136, 148
Somatographie 132, 133
Structuration 46, 58, 60
  Unique de la structure 62
Structure 54, 57, 58, 59, 60, 113, 124, 148
  Structuralisme 5, 8, 9, 12, 15, 26, 32, 37, 39, 40, 44, 46, 47, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 65, 75, 77, 151, 176, 187, 189
Surréalisme 35, 46
Symbolisme 25

T

Télos 100, 103
Texte 4, 7, 38, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 75, 77, 82, 83, 84, 85, 88, 101, 112, 116, 117, 135, 136, 149, 155, 160, 169, 171, 179, 188, 189, 191
  Tissu 54, 58, 82, 84, 96, 101, 102, 155, 157, 169, 182
Textes
  Palimpsestes 91
Théâtre 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 54, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 94, 101, 121, 132, 176
Tragédie 23, 26, 34, 72
Tropisme 100
Trotskysme 23, 24, 28, 180
  Menchevique 23
Tuberculose 179, 180, 181, 182
Tyché 100, 102, 103, 104, 172

U

Unique de la Structure
  ad-hoc 77
  Mathesis Singularis 62

V

Valeur 20, 94, 97, 105, 107, 134, 168

Vérité 5, 40, 54, 62, 84, 108, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 122, 124, 126, 127, 132, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 169
Aléthique 118
Vor-Schein 147

Index Nominum

A

Abensour Miguel 66, 67, 205, 206
Abraham Karl 95
Al-Anbary 105
Al-Soyouti 105
Althusser Louis 15, 53
Antoine Burnier et Patrick Rambaud 79
Anzieu Didier 188
Arcimboldo Giuseppe 8, 51, 52, 99, 103, 150, 165, 168, 196
Aristote 98, 102, 124, 205
Artaud Antonin 35, 174

B

Bachelard Gaston 53, 142
Bakhtine Mikhaïl 142, 199
Balzac (de) Honoré 19
Barthes Roland 18
Bataille Georges 16, 202
Baudelaire Charles 38
Benveniste Émile 57, 58, 201, 204
Bernin (le) 120
Berque et Charnay 105, 106
Bloch Ernst 146, 147
Brecht Bertolt 30, 34, 36, 72, 73, 75, 94, 121, 172
BrØndal Viggo 40
Butor Michel 79

C

Cage John 35
Calvet Jean-Louis 79
Camus Albert 24, 25, 26, 27, 30, 38, 73, 75, 114, 203, 204
Canguilhem Georges 22, 53
Casarès Maria 72, 73
Cayrol Jean 17
Certeau Michel (de) 59, 60
Culler Jonathan 182

D

Deleuze Giles 50, 179, 180
Deroy Louis 122, 123
Derrida Jacques 112, 151
Diderot Denis 4, 38
Dort Bernard 30, 32
Dumézil Georges 55

E

Eco Umberto 58, 179, 180
Egger Émile 102, 206
Empédocle 98
Engels Friedrich 21
Erté 88, 91, 96, 97, 99, 132, 133, 134, 137, 138, 175, 177
Esthétique 14

F

Finkielkraut Alain 114
Fœssel Michaël 124
Foucault Michel 11, 53, 54, 56, 57, 69, 70, 71
Fourier Charles 65, 128, 133, 172
Freud Sigmund 46, 86, 94, 109, 113, 204, 208, 209
Fromilhague Catherine 131, 141

G

Genette Gérard 178
Gide André 18, 38, 40, 100, 180, 181
Girodet Anne-Louis 92
Greimas Algirdas Julien 57, 106
Guattari Félix 50, 179, 180, 207

H

Heidegger Martin 142
Hjelmslev Louis 40, 45, 204
Hugo Victor 104

I

Ibn Dorostawayh 105
intellectuel 195
Isozaki Arata (architecte) 108

J

Jakobson Roman 45, 46, 56, 57
Jankélévitch Vladmir 22
Jean-Pierre Richard. 6
Jung Carl Gustav 86, 91, 99, 206

K

Kamal Abderrahim 6, 7, 85
Kierkegaard Søren 56
Kravtchenko 28
Kristeva Julia 46, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 79, 84, 91, 155, 190

L

Lacan Jacques 46, 78, 86, 112, 142, 204
Lessing Gotthold Ephraim 93
Lévi-Strauss Claude 15, 42, 55, 56, 57

M

Mannheim Karl 65, 66
Marx Karl 21, 23, 27, 37, 200, 202, 204, 205
Massin Robert 99, 166
Masson André 92, 150, 154, 155, 156, 157, 160, 165, 196
Maurice Nadeau 144, 180
Merleau-Ponty Maurice 142
Michel-Ange 120
Michelet Jules 38, 40, 75, 141, 172, 180
Milner Jean-Claude 55, 78
Morin
Edgar 22, 41, 43
Violette 41
Mucha 92

N

Nietzsche Friedrich 53, 56, 74

P

Paul Ricœur 66, 112, 113
Paulhan Jean 24, 27, 36, 115, 116
Guérin Jean 27
Peirce Charles Sanders 40
Philippe Roger 24
Picard Raymond 5
Pollock Jackson 104
Pommier René 79
Procope 102

R

Racine 5, 65, 75, 79, 127, 200
Racine Jean 38
Réquichot Bernard 8, 49, 93, 133, 149, 150, 157, 158, 163, 164, 165, 166, 168, 171, 172, 173, 174, 196
Ricœur Paul 22
Rimski-Korsakov Nikolaï 108
Roger Philippe 27

S

Sade Marquis (de) 65, 128, 176
Sallenave Danièle 118
Samoyault 120
Samoyault Tiphaine 16, 23, 24, 28, 42, 61, 120, 126
Sartre Jean-Paul 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 28, 29, 36, 181
Šaumjan et Soboleva 59
Saussure Ferdinand (de) 40, 43, 52, 55
Schefer Jean-Louis 50, 52, 61, 62, 64, 184
Schopenhauer Artur 115
Sibawayh 105

Sollers Philippe 110, 182
Steinberg Saul 99, 107, 134, 135, 150, 165, 166, 168, 171, 173, 174, 176, 196

T

Trotski Léon 23
Troubetzkoy Nikolaï Sergueïevitch 45
Twombly Cy 92, 99, 107, 108, 132, 138, 148, 149, 150, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 196

V

Vélasquez 92
Vilar jean 34
Vinci (de) Léonard 120

W

Wilhelm von Gloeden 42
Wittgenstein Ludwig 129

Z

Zola Émile 18, 19, 38

Bibliographie

Notice bibliographique :

Il ne nous aurait pas été possible de faire la part entre les traits propres à la réflexion barthésienne sur la peinture et ceux « permanents » relevant de l'écriture même, si nous n'avions consulté d'autres ouvrages, articles, thèses portant sur d'autres aspects de l'œuvre de Barthes que nous avons effleurés à l'occasion, mais qui demeurent, en dehors de notre champ d'investigation. Nous n'aurions pas pu situer Barthes dans le champ intellectuel et savant contemporain, si nous n'avions pas tenté de lire ses propres lectures et cherché du côté des penseurs qu'il a côtoyés. Nous n'aurions pas pu apprécier les références linguistiques, philosophiques, anatomiques, botaniques… étoilant le texte barthésien ; si nous n'étions pas aller creuser du côté d'autres disciplines, d'autres langues. Cette thèse, en un mot, n'aurait pas pu être ce qu'elle est, s'il n'y avait eu, en marge, quelques lectures nécessaires (ou non). Nous joignons donc aux textes que nous citons les titre de ceux que nous avons consultés ; le lecteur y verra, nous l'espérons, la reconnaissance d'une dette envers des écrivains qui ont contribué, d'une façon ou d'une autre, au déroulement de notre thèse.

Corpus :

Œuvres complètes, Tome I *:*

1946 :

- « Prospectus pour une exposition de Dominique Marty, Galerie Nina Dausset ». pp. 87-88

1947 :

- « Gromaire, Lurçat et Calder ». pp. 91-95

1956 :

- « Cinq peintres de théâtre ». pp. 650-652

1959 :

- « New York, Buffet et la Hauteur ». pp. 937-939

Œuvres complètes, Tome II :

1964 :

- Exposition Marthe Arnould. p. 805
- Janson, Préface au catalogue de l'exposition Marc Janson. pp. 557-558

Œuvres complètes, Tome III :

1969 :

- « Alejandro, Prospectus de l'exposition Ramon Alejandro ». pp. 95-96
- « La Peinture es-elle un langage ? » pp. 97-99

1970 :

- *L'Empire des Signes* pp. 347-446
- « L'esprit de la lettre », pp. 481-484
- « Réquichot et son corps ». pp. 377- 400
- « Sémiographie d'André Masson ». pp. 345-347

Œuvres complètes, Tome IV :

1973 :

- *Variations sur l'Écriture* pp. 267-316

1976 :

- « All except you. Saul Steinberg ». pp. 949-975

Œuvres complètes, Tome V :

1978 :

- « Bernard Faucon ». pp. 471-474
- « Le degré zéro du coloriage ». p. 453
- « Arcimboldo ou Rhétorique et magicien ». pp. 493-511
- « L'image ». pp. 512-519
- « Ma. Espace/Temps du Japon ». pp.479

1979 :

- « Wilhelm Von Gloeden » pp.682-683
- « Sagesse de l'art » (à propos de Twombly). pp. 688-702
- « Cy Twombly ou « Non Multa Sed Multum » ». pp. 703-720
- « Deux Femmes » (sur le tableau d'Artemisia Gentileschi, *Judith et Holopherne*) pp. 726- 729
- « Mémoire » (à propos de Gaëtan Picon) pp. 730-732

1980 :

- « Cette vieille Chose, l'art… » pp. 915-922
- « Réponse à une question sur les artistes et la politiques » pp. 1025

Autres textes du même auteur :

- BARTHES, Roland, *Journal de deuil : 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, Seuil, Coll. « point », Paris, 2009, 268 pages.
- BARTHES, Roland, *Incidents*, Seuil, Paris, 1987, 118 pages.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, Tome I (1942-1961)*, Seuil, Paris, 2002, 1199 pages.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, Tome II*, (1962-1967), Seuil, Paris, 2002, 1358 pages.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, Tome III*, (1968-1971), Seuil, Paris, 2002, 1086 pages.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, Tome IV*, (1972-1976), Seuil, Paris, 2002, 1056 pages.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, Tome V*, (1977-1980), Seuil, Paris, 2002, 1116 pages.
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble*, Seuil, « Traces écrites », Paris, 2002, 256 pages.
- BARTHES, Roland, *Cours sur le Neutre*, Seuil, « Traces écrites », Paris, 2003, 276 pages.
- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, « Traces écrites », Paris, 2003, 480 pages.
- BARTHES, Roland, *Carnets du voyage en Chine*, Christian Bourgois éditeur / IMEC, 2009, Paris, 246 pages.
- BARTHES, Roland, *Le Lexique de l'auteur : Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974), suivi des fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 2010, 422 pages.
- BARTHES, Roland, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux inédits*, Seuil, Coll. « Traces écrites », Paris, 2015, 752 pages.

Entretiens et émissions :

- BARTHES, Roland, « à propos de Mythologies », 29 mai 1957, 9 min. Images animées Disponible en ligne sur le site de l'INA : http://www.ina.fr/video/I00016123/roland-barthes-a-propos-de-mythologies-video.html
- BARTHES, Roland, « Sur son livre Essais critiques », 25 mars 1964, 8 min. Images animées Disponible en ligne sur le site de l'INA : http://www.ina.fr/video/I05265306/roland-barthes-sur-son-livre-essais-critiques-video.html
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte, Le fond et la forme*, 19 mars 1973, 12 min. Images animées Disponible en ligne sur le site de l'INA : http://www.ina.fr/video/CPF10005880/roland-barthes-le-plaisir-du-texte-video.html
- BARTHES, Roland, "Le pouvoir". Entretien avec Jean-Marie Benoist et Bernard-Henri Lévy, France Culture, 8 décembre 1977. Disponible en ligne sur le site : http://www.roland-barthes.org/audio_de_barthes1.html

Biographies et témoignages :

- CALVET, Louis-Jean, *Roland Barthes, 1915-1980*, Flammarion, Paris, 2014, 342 pages.
- CULLER Jonathan, *Roland Barthes*, Presses universitaire de Vincennes, Coll. « Libre cours », 2015, 174 pages.
- GIL, Marie, *Roland Barthes : Au Lieu de la vie*, Flammarion, Paris, 2012, 563 pages.
- MARTY, Éric, *Roland Barthes*, *Le Métier d'écrire*, Seuil, Paris, 2006, 342 pages.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pourquoi j'aime Barthes,* Bourgeois, Paris,2009, 74 pages
- SAMOYAULT, Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, Coll. «Fiction et Cie", 2015, 720 pages.

Ouvrages critiques et thèses sur R. Barthes :

- ARRIBERT-NARCE, Fabien, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Honoré Champion, Paris, 2014, 408 pages.
- BARBE, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Mouzeuil-Saint-Martin : Bès, 2001, 454 pages.
- BELLON, Guillaume, VACHAUD Pauline (Dir.), *Le Devenir-roman des Mythologies*, Grenoble, ELLUG, 2010, 158 pages.
- BERTRAND, Jean-Pierre (dir.), *Roland Barthes : continuités*, , Christian Bourgois, Paris, 2017, 669 pages.
- BURNIER, Michel-Antoine et RAMBAUD, Patrick, *Le Roland Barthes sans Peine*, Balland, Paris, 1978, 118 pages.
- CASSEGRAIN Guillaume, *Roland Barthes ou l'image advenue,* Hazan, Paris, 2015, 127 pages.
- COMMENT, Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Bourgois, 1991, 330 pages.
- COSTE, Claude, *Roland Barthes moraliste*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999, 296 pages.
- FABRE, Gérard, *Pour une sociologie du procès littéraire : de Goldman à Barthes en passant par Bakhtine*, Paris, L'Harmattan, 2001, 206 pages.
- FANNY, Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique,* Les impressions nouvelles, 2015, 240 pages.
- KAMAL, Abderrahim, *La photographie selon Roland Barthes*, Publications de la Faculté des Lettres de Meknès, Série « Études et Recherches », 1998, 100 pages.
- KAMAL, Abderrahim, EL KHOMSSI Ghofrane (pour le lexique sur la peinture), *Lire le visible, Roland Barthes. Le réel, la peinture et la photographie*, Publication du La.Re.L.A, Fès, 2018.
- MARTY, Eric, *Roland Barthes, La Littérature et le droit à la mort,* Paris, Seuil, 2010, 64 pages.
- MELKONIAN, Martin, *Le corps couché de Roland Barthes*, Paris, Armand Colin, 1993, 100 pages.

- MILNER, Jean-Claude, *Le Pas philosophique de Roland Barthes*, Paris, Verdier, 2003, 93pages
- NACHTERGAEL, Magali, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Rodopi, Amsterdam/New York, Coll. "Faux-titre", 2012, 292 pages.
- NACHTERGAEL, Magali, *Roland Barthes contemporain*, Max Milo, Paris, 2015, 186 pages.
- NANTOIS-KOBAYASHI Sachi, *"Mathesis singularis" : lecture et subjectivité dans l'œuvre de Roland Barthes*, Thèse soutenue à Paris IV le 12 Janvier 2007, sous la direction d'Antoine Compagnon, consultée en ligne sur http://www.paris-sorbonne.fr/article/mathesis-singularis-lecture-et
- POMMIER René, *Assez décodé !*, Roblot, Paris, 1978, 184 pages.
- POMMIER, René, *Roland Barthes : ras le bol !*, Roblot, Vincennes, 1987, 148 pages.
- POMMIER, René, *Le « Sur Racine » de Roland Barthes*, SEDES, Paris, 1988, 425 pages.
- POMMIER, René, *Roland Barthes : Grotesque de notre temps, grotesque de tous les temps*, Kimé, Paris, 2017, 234 pages.
- ROGER, Philippe, « Barthes dans les années Marx », dans *Communications*, 63, 1996. Parcours de Barthes. pp. 39-65, consulté en ligne le 26 décembre 2017. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1955
- SONTAG, Susan, *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes*, Bourgeois 2002, 63 pages.
- TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*, Champs Arts, Paris, 1996, 187 pages.

Articles consacrés à R. Barthes :

- CALVET. Jean-Louis, « Roland Barthes. Logophile et logothète », dans *L'Arc,* Janvier, 1974, pp. 45-47.
- COSTE, Claude : « *L'Empire des signes* et ses lecteurs », in *D'Après le Japon*, L. Zimmermann (dir.), Éditions Cécile Defaut, Paris, 2012.

- COSTE, Claude, « Roland Barthes par Roland Barthes ou le démon de la totalité ». *Recherches et travaux* n 75, 2009, p. 35-54 Disponible en ligne sur : http://recherchestravaux.revues.org/372
- COSTE, Claude, Voix de Barthes ». Dans : Éclats de voix : l'expression de la voix en littérature et en musique. Paris : L'Improviste, 2005, p. 139-159
- COUSTILLE Charles, « Que serait une thèse barthésienne ? », *Revue Roland Barthes*, nº 1, juin 2014 [en ligne]. URL : http://www.roland-barthes.org/article_coustille.html Consulté le 15 Octobre 2017.
- DERRIDA, Jaques, « Les Morts de Roland Barthes », *in Poétique, n 47, pp. 269-292*
- DUBOIS, Philippe, « Barthes et l'image », The French Review, IL LXXII, Urbana-Champaign, 1998/1999, p.676-686
- ESCOUBAS, Eliane, « Barthes phénoménologue ? », Parcours de Barthes / présentation de Catherine Ruiz, Edition du Seuil, 1996, p.101-111
- GARSON, Charlotte : « Résistance au cinéma, insistance du cinéma. Un parcours de Barthes », Variation 4, 2000, p 43-53
- GARSON, Charlotte, « Barthes, voix "off" du cinéma « Inclusum labor illustrat » », Revue des sciences humaines, 268, Lille, Octobre-décembre 2002, p.73-92
- HOPPENOT, Éric, « Écriture et fatigue dans les œuvres de Roland Barthes et Maurice Blanchot », dans : *Maurice Blanchot, de proche en proche.* Complicités, Paris, 2008, p. 175-192.
- JOLY, Vincent, *Réception de l'œuvre de Barthes*, mai 2009 https://barthes.wordpress.com/2009/05/02/reception-de-loeuvre-de-barthes/
- KAMAL, Abderrahim, « Textualité/corporéité picturale. La peinture selon Roland Barthes », revue *Makanasat* n°16, Année 2006, pp.103-114. Disponible en ligne : https://abhaths.blogspot.com/2013/07/textualitecorporeite-picturale-la.html
- KRISTEVA, Julia, « La voix de Barthes », Conférence du 18 novembre 2008, Disponible en ligne sur : http://www.kristeva.fr/barthes.html
- LEEMAN Richard, « Roland Barthes et Cy Twombly : le « champ allusif de l'écriture » », *Rue Descartes*, 2001/4 (n° 34), p. 61-70. DOI :

10.3917/rdes.034.0061. URL : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-4-page-61.htm

- LEJEUNE Michel, Bader Françoise, LAZARD Gilbert. « Émile Benveniste (1902-1976) » dans : *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1977-1978*. 1978. pp. 50-77. Disponible en ligne : www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1977_num_1_1_6371
- LEON, Paul, « L'écrivain et ses images, le paratexte photographique ». Dans : *Littérature et photographie*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008, p. 113-126
- MARTY, Éric, « Roland Barthes, un esthète déguisé en théoricien. », propos recueillis par M.O. Padis, Esprit 295, Juin 2003, p. 210-213
- MEJRI, Salah, « La part autochtone dans l'emprunt linguistique », dans *Le Français en Afrique*, Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique Noire, n°32 *Le français en contact « ici » et « ailleurs »* édité par FÉRAL (de), Carole et MEJRI, Salah, 2018, p. 90. Consulté en ligne : http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/32/MEJRI.pdf le 10/09/2019.
- NACHTERGAEL, Magali, « Roland Barthes et les artistes des mythologies individuelles : la création de soi par la photographie entre 1970 et 1975 ». Dans : *Littérature et photographie*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008, p. 349-360
- ROGER, Philippe, « Barthes dans les années Marx », dans Parcours de Barthes / présentation de Catherine Ruiz, Éditions du Seuil, 1996, p.38-65
- SHIMOZAWA, Kazuyoshi, « Le haïku chez Barthes », Études de langue et littérature françaises, Tokyo 74, Mars 1999, p.166-178
- TURCANU, Radu « En deçà de l'amour. Discours barthésien, discours lacanien », Euresis 1-2, 1996, p.149-163
- VOUILLOUX, Bernard, « « Malaise dans l'Histoire de l'art. la question du nu. », dans Poétique XXXVIII, 1997, p.161-189
- ZENKINE, Serge, « L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Barthes », dans Littérature 108 (Décembre 1997), p.102-124

Dictionnaires :

- *Le Nouveau Littré* (édition 2006), Garnier, Paris, 1960 pages.
- *Le Trésor de la langue française* et *Dictionnaire de l'Académie française,* mis en ligne par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), https://www.cnrtl.fr/definition/
- *Demyster*, dictionnaire bilingue grec ancien- français, disponible en ligne : http://grec.desmyter.org/
- Dictionnaire Ancien Grec-Français, Αντώνιος Ηπίτης, ***Λεξικόν Ελληνογαλλικόν και Γαλλοελληνικόν - Τόμος Α***, Pelkanos Books, 1668 pages.
- https://www.almaany.com/ (dictionnaire arabe) قاموس المعاني -

Ouvrages critique et thèses

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur,* Gallimard, Coll. «Connaissance de l'inconscient », Paris, 1981, 384 pages.
- ARISTOTE, *La Poétique*, texte grec commenté par Auguste-Émile Egger, Paris, Hachette, 1876, 141 pages.
- BENEVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale, Tome I et Tome II*, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1966, 364 pages et 294 pages.
- Bergez Daniel, *Littérature et Peinture*, Paris, Armand Colin, « U Lettres », 2011, 223 pages.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1988, 384 pages.
- BLOCH, Ernst, *Trace*s, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1998, 196 pages.
- BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance, Tome I,* Gallimard, Coll. « Bibliothèque de philosophie » Paris, 1976, 544 pages.
- BUTOR, Michel, « La Fascinatrice », *Les Cahiers de chemin*, n°4 (15 Octobre 1968), pp. 371-397.
- CAYA, René, *Étude sur la psychologie des profondeurs de C.G. Jung : Alchimie et processus d'individuation, Thèse* soutenue en août 1996 à l'Université du Québec à Trois Rivières disponible en ligne : http://depot-e.uqtr.ca/6839/1/000636550.pdf

- CERTEAU, Michel (de), *L'invention du quotidien. L'Arts de faire*, « Récits d'espace », Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1990, 460 pages.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Seuil, Paris, 1979.
- COMPAGNON Antoine, Prétexte : Roland Barthes, Union Générale d'Éditions, Coll. « 10/18 », Paris, 1978, 443 pages.
- DELEUZE, Gilles, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 2005, 208 pages.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, 296 pages.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1983, 384 pages.
- DERRIDA, Jaques, *Marges – De la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, 432 pages.
- DERRIDA, Jaques, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 2010, 448 pages.
- DESANTI, Jean Toussaint, *Introduction à la phénoménologie*, Folio, Coll. « Essais », Paris, 1994, 176 pages.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, 288 pages.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Les éditions de Minuit, Coll. « Critique », Paris, 2012, 168 pages.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante*, Minuit, Collection « Paradoxe »,
- Paris, 2002, 592 pages.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Le livre de poche, Coll. « Biblio essais », Paris, 1987, 91 pages.
- EDWARDS, Paul, *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 565 pages.
- FOUCAULT, Michel, Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1966, 404 pages.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1990, 406 pages.
- FOUCAULT, *Dits et Ecrits (1976-1979), Tome IV*, Gallimard, Paris, 1994, 901 pages.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Gallimard, Coll. « Folio », Paris, 1986. 192 pages.

- FREUD Sigmund, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1971. 226 pages.
- FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de Style*, Armand Colin, Coll. « 128 », Paris, 2010
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré,* Seuil, Coll. « Points essais», Paris, 1982, 468 pages.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art,* Seuil, Coll. « Poétique », Paris, 2010, 810 pages.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'esprit*, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de Philosophie », Paris, 1993, 928 pages.
- HEIDEGGER, Martin, *L'Être et le temps*, Gallimard, Paris, 1964, 600 pages.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce-que l'esthétique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997, 464 pages.
- JOLY, Martine, *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, Nathan Université, Paris, 1994, 224 pages.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, Coll. « nrf », Paris, 1986, 208 pages.
- LACAN, Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», dans Écrits, Seuil, Coll. « Le champ freudien », Paris, 1966, 911 pages.
- LESSING, Gotthold, Ephraim, *Laocoon*, Hermann, Paris, 1990. 239 pages.
- LORDAT, Jacques, *Rappel des principes doctrinaux de la constitution de l'homme: énoncés par Hippocrate, démontrés par Barthez et développés par son école, et application de ces vérités à la théorie des maladies,* Ricard, Montpellier, 1857, 606 pages.
- LORDAT, Jacques, *Rappel des principes doctrinaux de la constitution de l'homme: énoncés par Hippocrate, démontrés par Barthez et développés par son école, et application de ces vérités à la théorie des maladies,* Ricard, Montpellier, 1857, 606 pages.
- LOUVEL, Liliane (dir.), *Textes/images nouveaux problèmes,* Presses universitaires de Rennes, Colloque de Cerisy, Rennes, 2005, 378 pages.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image : images à lire, textes à voir,* Presses universitaires de Rennes, Coll. « Interférence », Rennes, 2002, 250 pages.

- LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte*, PUM, Toulouse, 1998, 387 pages.
- MACÉ Marielle, *Le Temps de l'essai*, Belin, Coll. « L'extrême contemporain », 2006, 368 pages.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Coll. « NRF, ESSAIS », Paris, 297 pages.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1979, 364 pages.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1985, 108 pages.
- MILNER, Jean-Claude, *Le Périple Structural, Figures et paradigmes*, Paris, Verdier, 2008, 249 pages.
- NANTOIS-KOBAYASHI, Sachi, *"Mathesis singularis" : lecture et subjectivité dans l'œuvre de Roland Barthes*, soutenue à Paris IV le 12 Janvier 2007, sous la direction d'Antoine Compagnon, consulté en ligne sur http://www.paris-sorbonne.fr/article/mathesis-singularis-lecture-et
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Gallimard, Coll. « Folio Essais », Paris, 672 pages.
- PIERCE, Charles-Sanders, *Écrits sur le signe*, Le Seuil, Paris, 1978, 263 pages.
- PROCOPE, *Anecdota ou Histoire secrète de Justinien* (avec notices sur l'auteur et notes philologiques et historiques), traduit du grec par François-André Isambert, Firmin Didot Frères, Paris, 1856, p.379. Consulté en ligne : https://books.google.co.ma/books?id=6ntQAAAAcAAJ&pg=PA379
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François, (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Éditions Complexes, Bruxelles, 1991, 260 pages.
- SALLENAVE, Danièle, *Le Don des morts. Sur la littérature,* Gallimard, Coll. « Blanche », Paris, 1991, 192 pages.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris,1985, 336 pages.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire,* Folio Essais, Paris, 1940, 234 pages.
- SEGUIN, Jean-Pierre, *L'invention de la phrase au XVIIIème siècle*, Louvain, Peeters, 1993. 466 pages.

- SCHOPENHAUER, Artur, *L'Art d'avoir toujours raison : La Dialectique éristique*, Librio, Coll. « philosophie », 2016, Paris, 80 pages.
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie - La perte et le reste*, Armand Colin, Coll. Armand Colin Cinéma, Paris, 2005, 336 pages.
- VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*, CNRS Éditions, Paris, 2005, 140 pages.
- WALTER, Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris, 2000, 176 pages.

Articles généraux :

- Collectif, *Esprit : Une revue dans l'Histoire 1932-2012*, Esprit, Paris, 2012, consultable en ligne : http://www.esprit.presse.fr/historique
- BESNIER, Jean-Michel, « Georges Bataille et la modernité : « la politique de l'impossible » », dans *Revue du MAUSS* 2005/1 (n° 25), pages 190 à 206, En ligne : https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2005-1-page-190.htm consulté le 04/08/2016.
- BIASI, Pierre-Marc (de), « Barthes et la peinture : le désir de l'illisible », http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes_pdf/2047.pdf
- DAHLET, Véronique, « La ponctuation et les reprises de l'indicible », Linx [En ligne], 10 | 1998, mis en ligne le 05 juillet 2012, consulté le 15 octobre 2017. URL : http://linx.revues.org/952
- DARRAUT-HARRIS, Ivan, « Tropes et Instances Énonçantes : Éléments pour un nouveau parcours génératif du discours », *Sémiotiques*, n°10, Juin 1996, consulté en ligne : http://www.revue-texto.net/Parutions/Semiotiques/SEM_n10_10.pdf
- DELEUZE Gilles, « À Quoi reconnaît-on le structuralisme », dans CHÂTELET François (dir), *Histoire de la philosophie, Tome VIII : le XXe siècle*, Paris, Hachette, 1972, pp. 299-335.
- DEROY, Louis, « Raisons de cœur » dans *L'Emprunt linguistique [en ligne], Liége : Presses universitaires de Liège, 1956. Disponible sur Internet :* http://books.openedition.org/pulg/682
- FINKIELKRAUT Alain entretien avec JAEGHERE (de) Michel et TREMOLLET de Villiers,Vincent, « Camus le mécontemporain », dans

Camus : L'Ecriture, la révolte, la nostalgie, Le Figaro « Hors-série », 2010,

- FOESSEL, Michaël, « Les contraintes du monothéisme et la tentation païenne », *Esprit*, vol. mars/avril, no°3, 2007, p. 344, consulté sur https://www.cairn.info/revue-esprit-2007-3-page-344.htm
- FOUCAULT, Michel, *L'Utopie du corps :* https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGlUNY,
- FOUCAULT, Michel, Les Hétérotopies : https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8&t=106s;
- FOUCAULT, Michel, *Les Utopies réelles ou lieux et autres lieux*, Archives de INA-Radio France, première diffusion le 07/12/1966 : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/heure-de-culture-francaise-les-utopies-reelles-ou-lieux-et-autres-lieux-par-michel-foucault-1ere
- GAUTIER Antoine, « Unité et discontinuité : Une approche épistémologique et systématique de la phrase », In: L'Information Grammaticale, N. 112, 2007. pp. 42-43. http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2007_num_112_1_3873
- GIOT Jean, « Compte rendu de BADIR Sémir, 2014, Épistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev », Paris, Honoré Champion », Travaux de linguistique 2015/1 (n° 70), p. 139-144. https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2015-1-page-139.htm
- HERMITTE (L'), René, « La linguistique soviétique », dans *Langages*, *4e année*, n°15, 1969. Numéro thématique : *La linguistique en URSS*, pp. 3-13. www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_15_2513
- JAEGHERE, Michel (de), TREMOLLET DE VILLIERS, Vincent, « Camus le mécontemporain », dans *Camus : L'Ecriture, la révolte, la nostalgie*, Le Figaro « Hors-série », 2010.
- JOLIVET, Jean, « La matière d'en haut ». dans : *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire. Tome 96, 1987-1988. 1987*, pp. 28-48. www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1987_num_100_96_14002
- KRIEG Alice, « Jacqueline Authier-Revuz. Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire. » dans : Mots, n°47, juin 1996.

Les médias dans le conflit yougoslave. pp. 149-154; http://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1996_num_47_1_2092

- LACAN, Jacques Lacan « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», dans *Écrits*, Seuil, Coll. « Le champ freudien », Paris, 1966, pp. 531-583.
- LAPACHERIE Jean-Gérard, « Du moment épistémique de l'écriture (1947-1983) », Poétique 2009/3 (n° 159), p. 259-274. https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-259.htm
- LEJEUNE, Michel, BADER, Françoise, LAZARD, Gilbert, « Émile Benveniste (1902-1976) » dans : *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1977-1978*. 1978. pp. 50-77. Disponible en ligne : www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1977_num_1_1_6371
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Hermann, Paris, 1990. 239 pages.
- LONGUET Marx Anne, « Des paradoxes du neutre : de la déprise à la prise » dans : Communications, n°63, 1996. Parcours de Barthes. pp. 175-184; doi : 10.3406/comm.1996.1967 http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1967
- LORENCEAU, Annette, « La Ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui : Résultats d'une enquête. » *Langue Française*, n°45, 1980, pp. 88–97. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41557991. Consulté le 04/10/2019
- MEJRI, Salah, « La part autochtone dans l'emprunt linguistique », dans *Le Français en Afrique*, Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique Noire, n°32 *Le français en contact « ici » et « ailleurs »* édité par Carole de Féral et Salah Mejri, 2018, p. 90. Consulté en ligne : http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/32/MEJRI.pdf
- MOREL, Pierre-Marie, « Matière et philosophie première. À propos du livre H de la Métaphysique d'Aristote », *Philonsorbonne* [En ligne], 10 | 2016, mis en ligne le 20 janvier 2016. URL : http://journals.openedition.org/philonsorbonne/819
- POIRIER, Nicolas, « Miguel Abensour, l'émancipation par l'utopie », *La Vie des idées* , 6 octobre 2017. ISSN : 2105-3030. URL : https://laviedesidees.fr/Miguel-Abensour-l-emancipation-par-l-utopie.html

- PRUD'HOMME, Johanne, LEGARE, Lyne, « La sémanalyse. L'engendrement de la formule », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, Québec, 2006, consulté sur : http://www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp
- RICŒUR Paul, « Vers la Grèce antique. De la nostalgie au deuil », *Esprit*, 2013/11 (Novembre), p. 22-41.
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Éditions Complexes, Bruxelles, 1991, 260 pages.
- ROGER, Philippe, « Barthes dans les années Marx », *dans Communications*, 63, 1996. Parcours de Barthes. pp. 39-65. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1955
- ROSENTHAL, Victor, VISETTI, Yves-Marie, « Sens et temps de la Gestalt », dans *Intellectica*, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, n°28, 1999/1. Présences de la Gestalt, sous la direction de R. Casati. p. 147, consulté sur https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_1999_num_28_1_1778
- SAMOYAULT, Tiphaine, « Les langues étrangères de Roland Barthes », Littera, Volume1, 2017, p.5. Consulté en ligne : https://doi.org/10.20634/littera.1.0_5
- SUZETTE, Ali, « Roman ou poésie? Réflexions sur la transgénéricité dans L'invention du monde d'Olivier Rolin », *Postures*, Dossier « L'enfance à l'œuvre », n°21, 2015. Consulté sur http://revuepostures.com/fr/articles/ali-21.
- TARRAGONI, Federico, « Topiques du possible : l'utopie chez Miguel Abensour », *Écrire l'histoire* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 08 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/elh/635
- TRIAIRE, Sylvie, « « Pas une ligne pour l'empêcher », La Commune et l'impossible communauté des écrivains », Fabula / Les colloques, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs, , URL : http://www.fabula.org/colloques/document2440.php

Table des matières

Première partie : fondements et postures.....11

Introduction de la première partie : 12

Chapitre premier : Genèse d'une dissidence : l'engagement de la forme 14

1- Responsabilité de la forme, dogmatisme des contenus 17

2- Politique et esthétique : histoire d'un malentendu 24

3- Le théâtre, une passion tumultueuse.....30

Chapitre deuxième : approches et résistances, la théorie à l'épreuve du Texte 38

1- Infinitude et mobilité : la peinture objet pluriel.....40

2- La différence irréductible : la structuration 53

3- Utopie, atopie, les lieux autres.....64

Conclusion de la première partie.....77

Deuxième partie : Grammaire d'un écrire 78

Introduction de la deuxième partie :.....79

Chapitre Premier : Du lexique au glossaire, des mots pour dire la peinture 81

Chapitre deuxième : Langue Autre, langue inventée 111

1- Brisure, résurrection et déplacement : 111

2- Emprunt et néologie : Barthes, un exilé de la langue 119

Chapitre troisième : La ponctuation, rythme et phrasé du grammatographe 130

1- Parenthèses et tirets : 131

2- Guillemets 136

3- L'Italique 139

Conclusion de la deuxième partie : 144

Troisième Partie : Le roman barthésien de la peinture.....145

Prologue : Ce qui reste, éloge de l'excédent 146

Chapitre premier : L'illisible ; l'écriture, le corps et le sens 150

Chapitre deuxième : Le corps du peintre, la Genèse.....161

Chapitre troisième : Fragments d'un corps regardant 171

Conclusion générale 186

Indexe Rerum.....192

Index Nominum 196

Bibliographie 199