

BARTHES LE PATRON

La littérature qui se fait n'intéressait pas Barthes : il le disait au téléphone un jour que nous étions tous deux chez lui à discuter du *Roland Barthes par lui-même* (alors en voie de rédaction) tout en s'excusant de devoir tout de même faire partie du jury Médicis. À l'époque j'en étais choqué tout en trouvant cela finalement assez drôle et somme toute moral. Aujourd'hui le visage clignotant de R.B., comme une enseigne lumineuse projetée sur notre temps et à la lueur de laquelle il nous faut malgré tout continuer, me fait voir les choses différemment. Il faut savoir accepter d'avoir à épuiser les choses comme les noms. Acceptons donc de dire de R.B. ce qu'il disait lui-même de Réquichot, qu'il faut « *passer par une polysémie exhubérante, éperdue : le nom ne tient pas en place* ».

Les exquis agrégats d'ADN que nous sommes, on le sait, avons pris l'habitude d'émettre des signes — ce que le vulgaire appelle le langage — de les combiner à loisir selon des codes qui expriment une certaine épaisseur historique (voyez le marxisme) et avec un rayonnement second — fait de ce que le vulgaire appelle des signifiants — qui constitue une véritable fabrique de symptômes de l'inconscient (voyez le freudisme). C'est à l'analyse des modes de fonctionnement des émissions de ces signes que s'intéresse l'œuvre de Barthes. On conçoit, après si bref résumé de pareille révolution, que l'émergence du travail de Barthes ait eu de quoi

inquiéter. Et qu'en dix ans, du *Degré Zéro de l'écriture* (1953) au *Sur Racine* (1963) l'Université d'abord puis les têtes molles de la critique se soient affolées à ce point qu'elles ont cherché par tous les moyens à déconsidérer l'énorme travail déjà produit par R.B.

On sait que les années soixante ont vu à la fois se constituer des avant-gardes (en Allemagne autour de Max Bense, en Italie chez les poètes du Groupe 63, Sanguineti et Balestrini, en France dans les dépendances, nombreuses, de Tel Quel), qui devaient pousser les fines pointes que l'on sait à travers la carapace obtuse du temps, et ce phénomène énorme, *concentrateur* dirais-je — alors que les avant-gardes jouaient plutôt la dissémination —, que fut la Nouvelle Critique. Or le jeune écrivain que j'étais avait conscience que cette concomitance était à double tranchant : d'un côté j'éprouvais un immense soulagement à sentir que la littérature était en train de devenir une affaire sérieuse (Foucault à propos de Roussel, Lacan de Poë, Barthes de Racine, disons) et nous nous sentions les symptômes neufs de cette affaire, et d'un autre côté cette concordance des deux mouvements faisait ressortir la divergence des lois : le monde du commentaire se définit par la recherche d'une augmentation de l'unité, d'un renforcement des structures et d'un épanouissement au sein de l'institution (en l'occurrence l'université) parce qu'il est par définition transhistorique, tandis que l'avant-garde a pour destinée la vitesse d'éparpillement, la transgression répétée, la solitude, la désunion, étant, par définition, un bref déplacement isolé que l'historique tue. De la formidable

plongée que fut cette décennie, R.B. devait ressortir du côté de Proust (pour ne pas dire de Loti) quand la marée se fut retirée. Et le *Sollers écrivain*, pourquoi ne pas dire la vérité, fut le tribut que R.B. se devait de laisser devant lui, au seuil des terres inconnues (*in extremis* de ces terres et de leur temps). On sait le succès que connut dans les chaumières bourgeoises le *Plaisir du texte* (1973) dont l'objet (volontaire ?) fut en définitive de rassurer le public jusque-là séduit mais très inquiet et bien près de lâcher prise. Soulignons tout de même ce fait si singulier que les deux monuments modernes de l'après-guerre, Sartre et Barthes, ont été les auteurs de deux chefs-d'œuvre parfaitement réactionnaires (ce n'est pas contradictoire, tout au plus paradoxal) : *les Mots* et le *Plaisir du texte*. Disons-le autrement, si vous préférez : c'est autour de la *Recherche du temps perdu* que s'ancreront les derniers plaisirs de la lecture (nostalgie des cohérences et de l'explicite) tandis qu'*Ulysse* se signale au loin, trop loin, par des rapides et des geysers tels que la notion même de retour, chère à R.B., s'y casse. Désormais il sera du lot de la littérature qu'on ne lui pardonne plus.

Toute l'œuvre de Barthes est une entreprise de séduction. Séduction de l'inventaire (*Mythologies*), séduction de la formule (l'opposition entre "lisible" et "scriptible" dans *S/Z*), séduction des objets d'étude (Erté, les portraits de photographes), séduction du tracé cursif (la calligraphie orientale, le chant), séduction des stratagèmes de la séduction elle-même (*Fragments d'un discours amoureux*), séduction du discours de soi (*Roland Barthes par lui-même*). Le recueil de ses essais critiques III qui paraît aujourd'hui, sous le titre *L'obvie et l'obtus*,

dans cette même collection *Tel Quel* qui vit la publication de la plupart de ses œuvres, n'échappe pas à cette constante.

L'obvie et l'obtus rassemble donc, après les *Essais critiques* de 1964 et les *Nouveaux essais critiques* qui figuraient à la suite de la réédition du *Degré Zéro de l'écriture* de 1972, les textes consacrés à l'« écriture du visible (photographie, cinéma, peinture) ainsi que sur la musique ». Ce livre fonctionne un peu comme un scintillographe de haute précision. Nous sommes loin de la formule "patron" qui caractérisait *S/Z* ou le *Système de la mode* où R.B. se livrait systématiquement aux joies de la découpe des codes, tableaux et diagrammes à l'appui, ciseaux en main, tailleur accroupi traquant les tropes de ses tissus, mettant en place les pointillés des discours à suivre le long du meilleur tranchant possible. *L'obvie et l'obtus* redonne vie et vue à l'un des meilleurs regards contemporains qui aient été : « *L'écoute dérive en scopie : du langage je me sens visionnaire et voyeur* ». C'est ici que R.B. se livre le mieux à l'observation minutieuse et "jouisseuse" (le mot est de lui) des lieux et façons qu'ont les signes de s'émettre, exhubérants signifiants qui jouent dans toutes les apogées de l'art, et dont R.B. se régale de faire jouer les rouages à coups de "dénonciations", "déports", "inflexions", "codes", "Mimésis", "punctum", "biographèmes" et autres "doxa"... Bref, on aura affaire ici avec la rage nominative qui est le propre du discours sémiologique. On comprend alors la fascination de Barthes pour les portraits composés d'Arcimboldo qui lui apparaissent comme un véritable abrégé de rhétorique et cela jusqu'à la

caricature du procédé : « *Un coquillage vaut pour une oreille, c'est une Métaphore, Un amas de poissons vaut pour l'Eau — dans laquelle ils habitent — c'est une Métonymie. Le Feu devient une tête flamboyante, c'est une Allégorie.* » Et enfin, avant les définitions de l'Antanaclase et de l'Annomination : « *Énumérer les fruits, les pêches, les poires, les cerises, les framboises, les épis pour faire entendre l'Été, c'est une Allusion* ».

On comprend que cette rage nominative se soit portée plus précisément sur certaines œuvres et *non sur d'autres* : la rhétorique se nourrit de tropes un peu comme Barthes se sert du latin, en s'adossant à la langue des classifications zoologiques (Linné). Telle chose *est, c'est, veut dire, signifie, s'appelle*. On varie seulement les grossissements, les numéros de tamis ou des trames, les patrons à appliquer sur le tissu, les œuvres, les objets, les faits. Postés ainsi, apostés ainsi, à guetter toute constitution de système possible, les observateurs comme R.B. seront toujours en aval, forcément, des choses et des faits. La masse a besoin d'être d'abord constituée pour qu'on en taille la forme. Cependant je vois le livre s'ordonner selon deux axes, car il est évident que Barthes se laisse d'abord séduire par des œuvres qui peuvent être présentées (je ne dis pas "réduites") comme des systèmes de signes très visibles, proches de l'alphabet, de la métaphore, du pictogramme : Réquichot qui dessinait souvent, on le sait, de fausses écritures, Masson qui strie ses couleurs de signes effervescents, Erté qui signe de véritables alphabets anthropomorphes, Arcimboldo qui construit des têtes avec des lexiques. On va du morse au télégraphe optique (les photogrammes d'Eisenstein) en passant, bien sûr, par le sémaphore.

Au-delà des réticences qui tiennent au fait qu'on ne critique bien que ce que l'on aime et qui ne sont

que l'ordre dispersé de ma pensée sur Barthes, je ferai une dernière observation : en art, R.B. sera toujours allé vers le signe, c'est-à-dire vers le tracé, le joué, le mouvement du poignet, le dessinable, l'isolable, le détaillable (Masson, Erté, Twombly) et jamais vers le compact et opaque dans quoi les signes et les métaphores, les mouvements s'enfoncent jusqu'à la mutité. Il est allé vers l'abstrait qui scintillait ou bougeait de tache en tache. Il a aimé les agrégats clairs qui pouvaient lui renvoyer son image et ajouter au jeu. D'où son intérêt pour les photos, un moment, où il devait nier si fortement les photographes. Mais qui peut citer un seul nom de fabricant de miroirs ?

Du temps que nous vivons aujourd'hui et sur quoi se dresse de façon terrible la tombe de Barthes, je dirai, comme Kafka : « *Plus que sa profondeur et son degré d'infection, c'est l'âge d'une plaie qui fait son caractère douloureux* ».

Denis Roche



Publication initiale dans : *Libération*, n° 428 (nouvelle série), 2 et 3 octobre 1982, p. 22

republication le 1^{er} mai 2019 sur le site : <https://axolotl-denisroche.com/>