

LE PROJET

BARTHES

D'APRÈS LA PRÉPARATION DU ROMAN
DE ROLAND BARTHES



Du « dernier » BARTHES jusqu'au premier :
redécouvrir l'unité d'une œuvre

UN CERCLE DE LECTURE

APTAR

AVEC VINCENT DISSEZ

VERSION SCÉNIQUE ET MISE EN SCÈNE SYLVAIN MAURICE

PRODUCTION : COMPAGNIE CITTRE PROVISOIRE / CITTRE PROVISOIRE EST CONVENTIONNÉE PAR LA DRAC - BRETAGNE



L'ÉCHANGEUR
THÉÂTRE BAGNOLET

16 mars à 17h

59 AVENUE DU GÉNÉRAL DE GAULLE - 93170 BAGNOLET
01 43 62 71 20 | RESERVATION@LECHANGEUR.ORG



Ci-dessus : la rue Roland Barthes, dans le quartier de la gare de Lyon, Paris 12°.

Ci-contre : Plan de Vita nova, in Roland Barthes, Biographie, Tiphaine Samoyault, Paris, Seuil 2025, p.679.

« VITA NOVA »

Vita Nova
Méditation - Bilan
Morale sans espoir d'application

22 VIII 79
I
9x

Barthes plus dialectique
système trop et déifiant
trop acceptés

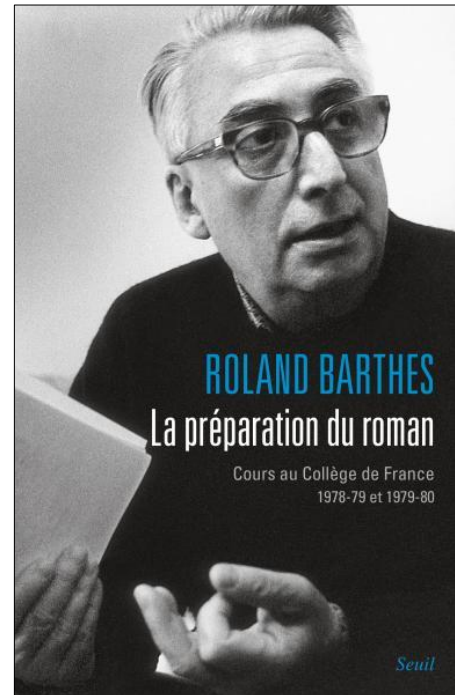
Prologue

- Deuil
- le problème vital de l'Agir (présence de ce qui suit : que faire? Comment faire?)
- I. L'accès amoureux
 - Suite de RH
 - Quête relents
- II. Que les "plaisirs" sont insusceptibles de force
 - La Musique
 - Abandon de la peinture
 - Décisions : le Tricot, le Koboda
- III. Le Monde comme objet contradictoire de spectacle et d'indifférence. Examen et Typologie des Discours
le "Mal"? Le Militant. la manivelle
- IV. La dévotion du 15 Avril 1978. la littérature comme substitut, réponse d'amour
- V. Imaginaire d'une V.N.
Reflex
- VI. Littérature : il se s'agit que d'une initiation? Deception, impuissance
 - le déjà fait : l'Essai
 - le Fragment. le Journal. le Roman
 - le Critique
 - la Nostalgie
- VII. L'Occultisme pure : le "non faire philosophique" (Le Neutre, le Tao/ le Tas.
 - les Amis (Fantôme de ne s'occuper que d'eux)
 - le Retour à nos places antérieures. Continuer. Pas de VN
 - la Rencontre

Epilogue

« Je devrais sans doute m'interroger d'abord sur les raisons qui ont pu incliner le Collège de France à recevoir un sujet incertain, dans lequel chaque attribut est en quelque sorte combattu par son contraire. (...) Il me faut bien reconnaître que je n'ai produit que des essais, genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse. »

Leçon inaugurale de Roland Barthes au Collège de France, 7 janvier 1977, reprise en exergue de *Roland Barthes at the College de France*, Lucy O'Meara, Liverpool University Press, 2012.



« Parmi les moyens variés que Barthes avait à sa disposition pour se donner quelque chose à dire -il était doué d'une capacité de généralisation exceptionnellement aisée, ingénieuse - la plus élémentaire était sa capacité d'aphoriste de faire apparaître des dualités actives : chaque chose pouvait se scinder en soi et son contraire, ou en deux versions de soi-même ; et l'on pouvait ensuite opposer l'un des deux termes à l'autre pour produire une relation inattendue. Le sens du voyage voltairien, fait-il remarquer, est de « manifester une immobilité » ; Baudelaire « ne pouvait que mettre la théâtralité à l'abri du théâtre » ; la tour Eiffel « fait de la ville une sorte de nature » : les écrits de Barthes sont parsemés de telles formules, aussi ostensiblement paradoxales, épigrammatiques que celles-là, à valeur de résumé. Il est de la nature de la pensée aphoristique d'être toujours en état de conclure ; une volonté d'avoir le dernier mot est inhérente à toute formulation puissante.

Moins élégantes, se voulant au contraire obstinément explicites, et beaucoup plus efficaces comme outil permettant de se donner quelque chose à dire, sont les classifications que Barthes dresse afin de s'engager dans une argumentation, cette façon de diviser en deux, trois, voire quatre parties, la matière dont il va traiter. Il lance des développements en annonçant qu'il y a deux grandes classes et des sous-classes d'unités narratives, deux façons pour le mythe de se prêter à l'histoire, deux facettes de l'éros racinien, deux musiques, deux façons de lire La Rochefoucauld, deux sortes d'écrivains, deux formes de l'intérêt qu'il porte aux photographies (...) ; trois attitudes à l'égard de la parole et de l'écriture, qui équivalent à trois vocations, celle de l'écrivain, celle de l'intellectuel et celle du professeur ; qu'il y a quatre sortes de lecteurs, quatre raisons de tenir un journal ...

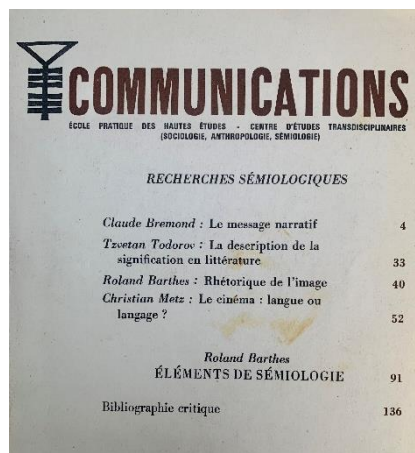
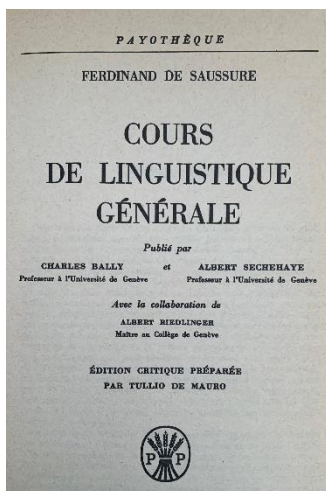
Et ainsi de suite. (...) Le but de cette catégorisation implacable n'est pas seulement de jalonner le territoire intellectuel : les taxinomies de Barthes ne sont jamais statiques. Souvent, l'intérêt est précisément que l'une des catégories subvertisse l'autre, comme c'est le cas pour les deux formes de l'intérêt qu'il porte aux photographies, et qu'il appelle *punctum* et *studium*.

Barthes offre des classifications pour laisser les questions ouvertes, pour réserver une part à l'incodifié, à l'enchanté, au non-manipulable, au théâtral.

Susan Sontag, *L'Écriture même : à propos de Barthes*.
(*Writing itself : On Roland Barthes*) Christian Bourgois Éditeur, 1982, 2002, p.16-20.

1. « Lire l'image » et les signes

1.1. Genèse d'une aventure



Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*

Introduction, chapitre III : « Objet de la linguistique »

§ 3 : « Place de la langue dans les faits humains. La sémiologie »

« La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes.

On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale et par conséquent de la psychologie générale nous la nommerons sémiologie (du grec *semeion*, signe). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera ; mais elle a droit d'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains. »
(Paris, Payot, p.32-33)

« L'histoire est désormais bien connue, au point qu'elle fait figure de légende : alors que, dans le programme saussurien, la linguistique ne devait être qu'une branche de la sémiologie dont la fondation était projetée dans le futur, Barthes réalise le programme saussurien en l'inversant : pour être fondée, la sémiologie doit être une branche de la linguistique et le signe linguistique doit être le modèle épistémologique permettant de saisir n'importe quel message. Si Barthes place Saussure comme le maître de cette période, c'est donc un Saussure éclairé par Jakobson et par Hjelmslev qui apporte avec lui des notions capitales comme celles de métalangage, de dénotation, connotation, etc. »

Éric Marty, *Roland Barthes, Le métier d'écrire*, Seuil, « L'œuvre », tome II.



« Voici une publicité Panzani : des paquets de pâtes, une boîte, un sachet, des tomates, des oignons, des poivrons, un champignon, le tout sortant d'un filet à demi-ouvert, dans des teintes jaunes et vertes sur fond rouge. Essayons d'«écrémer» les différents messages qu'elle peut contenir.

L'image livre tout de suite un premier message, dont la substance est linguistique ; les supports en sont la légende, marginale, et les étiquettes, qui, elles, sont insérées dans le naturel de la scène, comme « en abyme » ; le code dans lequel est prélevé ce message n'est autre que celui de la langue française ; pour être déchiffré, ce message n'exige d'autre savoir que la connaissance de l'écriture et du français. À vrai dire, ce message lui-même peut encore se décomposer, car le signe *Panzani* ne livre pas seulement le nom de la firme, mais aussi, par son assonance, un signifiant supplémentaire qui est, si l'on veut, l'«italianité» ; le message linguistique est

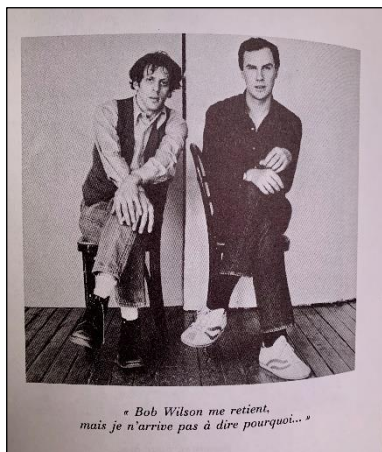
donc double (du moins dans cette image) : de dénotation et de connotation ; toutefois, comme il n'y a ici qu'un seul signe typique, à savoir celui du langage articulé (écrit), on ne comptera qu'un seul message.

Le message linguistique mis de côté, il reste l'image pure (même si les étiquettes en font partie à titre anecdotique). Cette image livre aussitôt une série de signes discontinus. Voici d'abord (cet ordre est indifférent, car ces signes ne sont pas linéaires), l'idée qu'il s'agit, dans la scène représentée, d'un retour du marché ; ce signifié implique lui-même deux valeurs euphoriques. Celle de la fraîcheur des produits et celle de la préparation purement ménagère à laquelle ils sont destinés ; son signifiant est le filet entrouvert qui laisse s'épandre les provisions sur la table, comme « au déballé ». Pour lire ce premier signe, il suffit d'un savoir en quelque sorte implanté dans les usages d'une civilisation très large, où « faire soi-même son marché » s'oppose à l'approvisionnement expéditif (conserves, frigidaires) d'une civilisation plus « mécanique ». Un second signe est à peu près aussi évident ; son signifiant est la réunion de la tomate, du poivron et de la teinte tricolore (jaune, vert, rouge) de l'affiche ; son signifié est l'Italie, ou plutôt l'«italianité» ; ce signe est dans un rapport de redondance avec le signe connoté du message linguistique (l'assonance italienne du nom *Panzani*) ; le savoir mobilisé par ce site est déjà plus particulier : c'est un savoir proprement français (les Italiens ne pourraient guère percevoir la connotation du nom propre, non plus probablement que l'italianité de la tomate et du poivron), fondé sur une connaissance de certains stéréotypes touristiques. (...) La composition, évoquant le souvenir de tant de peintures alimentaires, renvoie à un signifié esthétique : c'est la nature morte, ou comme il est mieux dit dans d'autres langues, le *still living* ; le savoir nécessaire est ici fortement culturel. (...) Le spectateur de l'image reçoit *en même temps* le message perceptif et le message culturel, et l'on verra plus tard que cette confusion de lecture correspond à la fonction de l'image de masse. »

1.2. Le dernier livre : *La Chambre claire, Note sur la photographie*

Paris, Gallimard-Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980

Chap. 22, p.84



« Bob Wilson me retient,
mais je n'arrive pas à dire pourquoi... »

Le *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l'est pas (j'espère ne pas abuser de ces mots). (...) Mapplethorpe a photographié Bob Wilson et Phil Glass. Wilson me retient, mais je n'arrive pas à dire pourquoi, c'est-à-dire où : est-ce le regard, la peau, la position des mains, les chaussures de basket ? L'effet est sûr, mais il est irrécupérable, il ne trouve pas son signe, son nom; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction : c'est un éclair qui flotte.

« Le roman écrit par Barthes, c'est peut-être *La Chambre claire*, qu'il achève et publie à la fin de son cours au Collège de France, mais dont il ne parle pas dans son cours. Le livre est animé par un drame, la découverte de la photo de sa mère enfant – dont la date de découverte est déplacée, du printemps (en réalité) à novembre (dans le livre). Mais même dans *La Chambre claire*, Barthes dit qu'un jour peut-être il écrira un livre sur sa mère... Le rapport à l'échec est donc aussi un élément de ruse, de faux-semblant. « Qui perd gagne » (Sartre).

Éric Marty, rencontre avec Sylvain Maurice à L'Echangeur, 12 mars 2026.

Chap. 28, p.105-109

J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe une à une ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris.

La photo était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras ; elle, plus loin, plus petite, se tenait de face ; on sentait que le photographe lui avait dit : « Avance un peu, qu'on te voie » ; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion des parents qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte-à-côte, seuls, dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre (c'était la maison où ma mère était née, à Chennevières-sur-Marne).

J'observais la petite fille et je retrouvais enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la petite poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d'une *innocence* souveraine (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est « je ne sais pas nuire »), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu : l'affirmation d'une douceur. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours, sans qu'elle la tînt de personne (...). Sa bonté était précisément hors-jeu, elle n'appartenait à aucun système, ou du moins elle se situait à la limite d'une morale (évangélique, par exemple) ; je ne pourrais mieux la définir que par ce trait (parmi d'autres) : qu'elle ne me fit jamais, de toute notre vie commune, une seule « observation ».

2. Aimer la littérature, pratiquer la critique

Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques
Seuil, 1953 (coll. Points 1972)

« L'écriture du roman » (fin du chap., p. 32)

« Le Roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme histoire d'une durée. C'est donc à l'évidence de son intention, saisie dans la clarté des signes romanesques, que l'on reconnaît le pacte qui lie par toute la solennité de l'art l'écrivain à la société. Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte. Toute la littérature peut dire : « *Larvatus prodeo* », je m'avance en désignant mon masque du doigt. Que ce soit l'expérience inhumaine du poète, assumant la plus grave des ruptures, celle du langage social, ou que ce soit le monde crédible du romancier, la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée. Le produit, puis finalement la source de cette ambiguïté, c'est l'écriture. Ce langage spécial, dont l'usage donne à l'écrivain une fonction glorieuse mais surveillée, manifeste une sorte de servitude invisible dans les premiers pas, qui est le propre de toute responsabilité : 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.

« Chateaubriand, *Vie de Rancé* »

Début du chapitre, p. 106-107

Personne a-t-il jamais lu *La Vie de Rancé* comme elle fut écrite, du moins explicitement, c'est-à-dire comme une œuvre de pénitence et d'édification ? Que peut dire aujourd'hui à un homme incroyant, dressé par son siècle à ne pas céder au prestige des « phrases », cette vie d'un trappiste du temps de Louis XIV écrite par un romantique ? (...) Comment cette œuvre peut-elle nous concerner, nous étonner, nous combler ? Cette sorte de distorsion posée par le temps entre l'écriture et la lecture est le défi même de ce que nous appelons littérature : l'œuvre lue est anachronique et cet anachronisme est la question capitale qu'elle pose aux critiques : on arrive peu à peu à expliquer une œuvre par son temps ou par son projet, c'est-à-dire à justifier le scandale de son apparition ; mais comment réduire celui de sa survie ? À quoi donc la *Vie de Rancé* peut-elle nous convertir, nous qui avons lu Marx, Nietzsche, Freud, Sartre, Genet ou Blanchot ?

(...)

P. 115-117

Vivant sa propre vieillesse comme une forme, Chateaubriand ne pouvait se contenter de la conversion « objective » de Rancé ; il était nécessaire qu'en donnant à cette vie la forme d'une parole réglée (celle de la littérature), le biographe la divisât en un *avant* (mondain) et un *après* (solitaire), propre à une série infinie d'oppositions, et pour que ces oppositions fussent rigoureuses il fallait les séparer par un événement ponctuel, mince, aigu et décisif comme l'arête d'un sommet d'où dévalent deux pays différents; cet événement, Chateaubriand l'a trouvé dans la décollation de la maîtresse de Rancé ; amoureux, lettré, guerrier, bref mondain, Rancé rentre un soir de la chasse, aperçoit la

tête de son amante à côté de son cercueil et passe aussitôt sans un mot à la religion la plus farouche : il accomplit ainsi l'opération même de la contrariété, dans sa forme et son abstraction. L'événement est donc, à la lettre, *poétique* ; (...) il n'est possible, si l'on veut, qu'en littérature ; il n'est ni vrai ni faux, il fait partie d'un système, sans lequel il n'y aurait pas de *Vie de Rancé*, ou du moins, de proche en proche, sans lequel la *Vie de Rancé* ne concernerait ni Chateaubriand ni ces lecteurs lointains que nous sommes. (...) La littérature substitue ainsi à une vérité contingente une plausibilité éternelle. Pour que la conversion de Rancé gagne le temps, notre temps, il faut qu'elle perde sa propre durée : pour être dite, elle devait se faire en une fois (...).

« Le chat jaune de l'abbé Séguin »

Dans sa Préface, Chateaubriand nous parle de son confesseur, l'abbé Séguin, sur l'ordre duquel, par pénitence, il a écrit *La Vie de Rancé*. L'abbé Seguin avait un chat jaune. Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature ; car si la notation renvoie sans doute à l'idée qu'un chat jaune est un chat disgracieux, perdu, donc trouvé, et rejoint ainsi d'autres détails de la vie de l'abbé, attestant tous sa bonté et sa pauvreté, ce jaune est aussi tout simplement jaune, il ne conduit pas seulement à un sens sublime, bref intellectuel, il reste, entêté, au niveau des couleurs (s'opposant par exemple au *noir* de la vieille bonne, à celui du crucifix) : dire un *chat jaune* et non un *chat perdu*, c'est d'une certaine façon l'acte qui sépare l'écrivain de l'écrivant, non parce que le jaune fait image, mais parce qu'il frappe d'enchantement le sens intentionnel, retourne la parole vers une sorte d'*en deçà* du sens ; le *chat jaune* dit la bonté de l'abbé Seguin, mais il dit aussi *moins*, et c'est ici qu'apparaît le scandale de la parole littéraire. Cette parole est en quelque sorte douée d'une double longueur d'onde ; la plus longue est celle du sens (l'abbé Seguin est un saint homme, il vit pauvrement en compagnie d'un chat perdu) ; la plus courte ne transmet aucune information, sinon la littérature elle-même : c'est la plus mystérieuse, car, à cause d'elle, nous ne pouvons réduire la littérature à un système entièrement déchiffrable : la lecture, la critique, ne sont pas de pures herméneutiques. (...) On a vu que Chateaubriand avait transformé le *topos* de la *vanitas* et que la vieillesse était devenue chez lui un thème existentiel ; ainsi apparaît dans la littérature un nouveau problème, ou, si l'on préfère, une nouvelle forme : le mariage de l'authenticité et du spectacle. Mais aussi l'impasse se resserre.

La *Vie de Rancé* représente très bien cette impasse. Rancé est un chrétien absolu ; comme tel selon son propre mot il doit être *sans souvenir, sans mémoire et sans ressentiment* ; on peut ajouter : sans littérature. (...) À ce mort littéraire, Chateaubriand doit cependant donner une vie littéraire : c'est là le paradoxe de la *Vie de Rancé* et ce paradoxe est général, entraîne bien plus loin qu'un problème de conscience posé par une religion de l'abnégation. Tout homme qui écrit (et donc qui lit) a en lui un Rancé et un Chateaubriand ; Rancé lui dit que son *moi* ne saurait supporter le théâtre d'aucune parole, sauf à se perdre : dire *Je*, c'est fatalement ouvrir un rideau, non pas tant dévoiler (ceci importe désormais fort peu) qu'inaugurer le cérémonial de l'imaginaire ; Chateaubriand de son côté lui dit que les souffrances, les malaises, les exaltations bref le pur sentiment d'existence de ce moi ne peuvent que plonger dans le langage, que l'âme « sensible » est condamnée à la parole, et par suite au théâtre même de cette parole. Cette contradiction rode depuis bientôt deux siècles autour de nos écrivains : on se prend en conséquence à rêver d'un pur écrivain qui n'écrirait pas. Cela n'est évidemment pas un problème moral ; il ne s'agit pas de prendre parti sur une ostentation fatale du langage ; c'est au contraire le langage, comme l'avait vu Kierkegaard, qui, étant le général, représente la catégorie de la morale. (...) [À] l'écrivain moderne, (...) il faut être à la fois

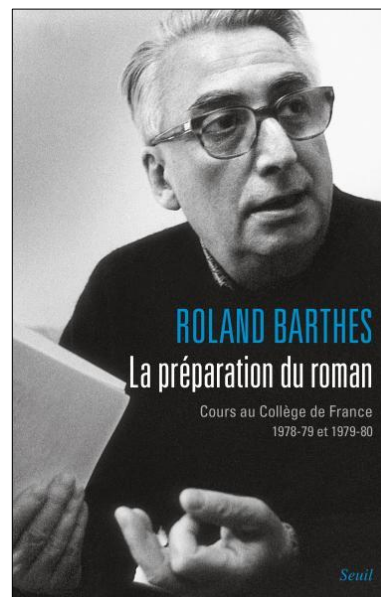
hors de la morale et dans le langage, il lui faut faire du général avec de l'irréductible, retrouver l'amoralité de son existence à travers la généralité morale du langage : c'est ce passage *risqué* qui est la littérature.

La Préparation du roman, séance du 16 février 1980

« Désir vivant »

Paris, Seuil, p. 640-641

[...] Le Désir d'Écrire résiste à toutes les pressions de l'actualité comme Figure de la Bonne Intégration, et [...] il surgit toujours vivant : extraordinairement vivant, proche et lui-même vivifié par sa propre actualité, son actualité ardente et intraitable. Je me souviens que l'été dernier, à la fin du mois d'août, j'ai pris l'avion pour aller à Biarritz, et dans l'avion, j'ai lu Pascal, et en lisant Pascal, j'ai été transporté (alors que j'étais plongé dans un acte absolument quotidien : voyager en avion pour aller dans un coin de la campagne ou de la province française) par ce texte, et par sa *vérité* (la vérité d'un texte n'est pas la vérité de ce qu'il dit ; c'est - notion paradoxale- *la vérité de sa forme*), alors je me suis dit : aimer la littérature, c'est, au moment où on lit, dissiper toute espèce de doute sur son présent, son actualité, son immédiateté ; en disant Pascal j'ai dissipé tout espèce de doute sur l'actualité ou la non-actualité de Pascal, c'est-à-dire que je croyais, je voyais en disant Pascal que Pascal était un homme vivant qui parlait, comme si son corps était à côté de moi dans l'avion, et qu'il était à ce moment-là beaucoup plus actuel que Khomeiny ou Bokassa ; c'est Pascal qui était vivant parce que c'est Pascal qui avait peur de la Mort, et qu'il s'en étonnait jusqu'au vertige, et que cette peur était absolument vivante trois ou quatre siècles plus tard. Donc trouver actuel et vivant ce qu'on lit, c'est trouver que ces mots anciens (que je lisais dans Pascal, par exemple « Misère de l'homme », ou « Concupiscence », etc.) exprimaient parfaitement les choses présentes qui étaient en moi, et en un sens, c'était *ne pas sentir le besoin d'un autre langage*. Il y a là tout d'un coup une sorte de miracle de la littérature qui fait que l'on n'a pas besoin d'un autre langage que celui de la littérature. Et il faudrait peut-être se servir de ces réflexions pour distinguer entre deux notions : le *présent* serait une notion distincte de l'*actuel* ; le *présent* est vivant tandis que l'*actuel* peut n'être qu'un bruit, quelque chose qui n'est pas vivant.



3. Le théâtre

Le mythe de l'acteur possédé

Théâtre aujourd'hui, mars-avril 1958

in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Seuil, collection Points-Essais, p. 234-236.

Dans notre société, la « noblesse » d'un métier est souvent en proportion inverse de sa rentabilité. Je veux dire que les métiers pauvres ou précaires sont le plus souvent réputés héroïques, ce qui, en retour, dispense de les mieux payer : l'honneur y remplace l'argent et la « vocation », le mobile d'intérêt. Vous, notamment, acteur, de quoi vous plaignez vous, puisque vous exercez un sacerdoce ? C'est sans doute parce qu'elle les paye souvent mal et toujours anarchiquement, que notre société gratifie ses acteurs d'un pourboire qui ne lui coûte rien, sous forme de quelques mythes sublimes.

Le principal de ces mythes consiste à définir l'acteur en exercice comme un possédé : l'acteur s'incorpore son personnage, il est « habité » par lui. Ce mythe est la combinaison d'éléments d'origine diverse. Il y a d'abord un élément véritablement ancestral, l'un de ces très rares thèmes, peut-être le seul même, que l'on retrouve dans toutes les formes de société, le thème du *double* : le personnage fonctionne comme le double de l'acteur, il l'investit comme un « autre ». Il y a là un jeu très ancien avec la mort : l'acteur meurt à lui-même, il sert à nourrir son double, il se *sacrifie*, et c'est pourquoi on l'admire. Ce sacrifice est d'ailleurs encore pénétré de sacré, puisqu'il est propitiatoire : il épargne au spectateur un meurtre analogue sur lui-même : l'acteur s'offre en victime au personnage à la place du spectateur, qui a ainsi tout le bénéfice du transfert sans en avoir les risques.

Bien entendu, dans les anciennes sociétés, ouvertement sacralisées, le spectateur n'était pas aussi prudent, il ne trichait pas, il subissait lui-même la possession et n'y déléguait personne : dans le théâtre de ces sociétés-là, il n'y avait pas de *rampe*, c'est-à-dire de séparation fixe entre l'acteur et le spectateur : les spectateurs étaient eux-mêmes acteurs, comme dans le tout premier chœur antique, le dithyrambe. La possession de l'acteur - et non plus du spectateur - est donc une forme honteuse de sacralisation : le sacré rentre ici par la petite porte, sans risque, mais aussi sans oser dire son nom.

(...) Ce mythe de l'acteur possédé par son personnage, une société désacralisée comme la nôtre ne pouvait le consommer sous sa forme primitive et exotique : elle s'est efforcée, comme toujours, de rationaliser l'irrationnel sans cependant le supprimer, de donner artificiellement au sacré la caution de la Nature : le mythe de la possession a été « policé », on l'a corrigé par celui du « naturel » : on exige désormais de l'acteur qu'il soit possédé par son personnage, et en même temps qu'il dissimule les signes de cette possession. Dans d'autres sociétés, la possession magique (celle du sorcier, par exemple) reste volontairement spectaculaire parce qu'il faut montrer à *la fois* l'être possédé et le pouvoir possesseur, ce qui oblige à manifester une certaine distance entre l'un et l'autre. Chez nous, au contraire, une dramaturgie faussement rationnelle feint d'exiger entre l'acteur et son personnage une identité bien plus qu'une rencontre : on aime, on veut que l'acteur *soit* le personnage.

Sur Racine

Seuil, 1963, p. 143

Le mythe Racine, c'est là l'ennemi. L'histoire n'en a pas encore été faite ; on sait seulement qu'il date de Voltaire, on peut supposer que c'est un mythe historiquement bourgeois, et l'on voit bien aujourd'hui quelle critique et quel public continuent à lui apporter leur caution. Racine est certes un auteur très impur, baroque pourrait-on dire, où des éléments de tragédie véritable se mêlent sans aucune harmonie au germe déjà très vivace du futur théâtre bourgeois ; son œuvre est âprement divisée, esthétiquement irréconciliée ; loin d'être le sommet rayonnant d'un art, elle est le type même d'une œuvre-passage, où mort et naissance luttent entre elles. Naturellement, le mythe Racine est essentiellement une opération de sécurité : il s'agit d'appivoiser Racine, de lui ôter sa part tragique, de l'identifier à nous, de nous retrouver avec lui dans le salon noble de l'art classique, mais *en famille*, il s'agit de donner aux thèmes du théâtre bourgeois un statut éternel, de faire passer au crédit du théâtre psychologique la grandeur du théâtre tragique, qui était à l'origine, il ne faut pas l'oublier, pur théâtre civique : l'éternité remplace ici la Cité.

Je ne sais s'il est possible de jouer Racine aujourd'hui. Peut-être, sur scène, ce théâtre est-il aux trois quarts mort. Mais si l'on essaye, il faut le faire sérieusement, il faut aller jusqu'au bout. La première ascèse ne peut être que de balayer le mythe Racine, son cortège allégorique (Simplicité, Poésie, Musique, Passion, etc.) ; la seconde c'est de renoncer à nous chercher nous-mêmes dans ce théâtre : ce qui s'y retrouve de nous n'est pas la meilleure partie, ni de Racine, ni de nous. Comme pour le théâtre antique, ce théâtre nous concerne bien plus et bien mieux par son étrangeté que par sa familiarité : son rapport à nous, c'est sa distance. Si nous voulons garder Racine, éloignons-le.

[fin de la partie II]

- **Pour apprécier la postérité du décentrement anthropologique que Barthes appelle ici de ses vœux**, on pourra se reporter, pour le domaine antique (que Barthes connaissait admirablement, ayant entre autres co-fondé le festival de Théâtre antique de la Sorbonne) à *L'Antiquité, territoire des écarts*, de Florence Dupont, entretiens avec Sylvie Taussig et Pauline Clonna d'Istria (Albin Michel, 2013). Présentation : *À la question « Comment peut-on être aujourd'hui latiniste ? Avoir choisi en mai 68 de travailler sur les Grecs et les Romains ? », la réponse est d'oser un usage nouveau de l'Antiquité en termes d'« écarts ». L'anthropologie permet de déconstruire les illusions généalogiques et les prétendues ressemblances entre Anciens et Modernes. Grâce à ce regard éloigné, nous pouvons dialoguer avec une Antiquité incontournable mais différente, offrant d'autres traditions de pensée, d'autres modèles de vie. De l'Antiquité surgissent alors des « sauvages intérieurs » qu'aucune modernité ne pourra jamais exterminer. Convaincue que les Humanités classiques ne sont pas une discipline inutile, que l'on peut faire du grec et du latin un enseignement émancipateur, Florence Dupont ne cesse d'arracher l'Antiquité au grand récit des origines, aux mythes qui la fossilisent. Ainsi redécouverte par cette mise à distance, elle devient un véritable laboratoire d'idées.*

Brecht

« Le fait décisif, dans cette petite histoire de Brecht en France, rappelle Barthes dans « Brecht traduit »¹, a été la venue à Paris du Berliner ensemble en 1954, avec *Mère Courage*, puis en 1955, avec *Le Cercle de craie caucasien*. »[voir sur cette dernière pièce et sur l'historique de ses mises en scène à Paris, le cercle de lecture animé par l'APTAR à l'occasion de la mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota au Théâtre de la Ville, le 13 février 2026].

Les tâches de la critique brechtienne

Article paru dans *Arguments*, décembre 1956

Il y a peu de risques à prévoir que l'œuvre de Brecht va prendre de plus en plus d'importance ; non seulement parce que c'est une grande œuvre, mais aussi parce que c'est une œuvre exemplaire : elle brille, aujourd'hui du moins, d'un éclat exceptionnel au milieu de deux déserts : le désert du théâtre contemporain où, hormis Brecht, il n'y a pas de grand nom à citer ; le désert de l'art révolutionnaire, stérile depuis les débuts de l'impasse jdanovienne. Quiconque voudra réfléchir sur le théâtre et sur la révolution, rencontrera fatalement Brecht. Brecht lui-même l'a voulu ainsi : son œuvre s'oppose de toute sa force au mythe réactionnaire du génie inconscient ; elle possède la grandeur qui convient le mieux à notre temps, celle de la responsabilité ; c'est une œuvre qui se trouve en état de complicité avec le monde, avec notre monde : la connaissance de Brecht, la réflexion sur Brecht, en un mot la critique brechtienne, est par définition extensive à la problématique de notre temps. Il faut répéter inlassablement cette vérité : connaître Brecht est d'une autre importance que connaître Shakespeare ou Gogol ; car c'est pour nous, très exactement, que Brecht a écrit son théâtre, et non pour l'éternité. La critique brechtienne est donc une pleine critique de spectateur, de lecteur, de consommateur, et non d'exégète : c'est une critique d'homme *concerné*.

¹ *Théâtre populaire* mars 1957 (écrit en collaboration avec Bernard Dort). in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Seuil, collection Points-Essais, p. 218.

4. Le « je » dans la langue

Diachronie, étymologie : une parole spontanément palimpseste
Roland Barthes par Roland Barthes

« Étymologies

Lorsqu'il écrit *déception*, cela veut dire *déprise* ; *abject* veut dire à rejeter ; *aimable* veut dire que l'on peut aimer ; *l'image* est une imitation ; *précaire* : que l'on peut supplier, fléchir ; *l'évaluation* est une fondation de valeur ; la *turbulence*, un tourbillonnement ; *l'obligation*, un lien ; la *définition*, un tracé de limite, etc.

Son discours est plein de mots qu'il coupe, si l'on peut dire, à la racine. Pourtant, 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 : il me semble alors que j'ai des idées à *même la langue* -ce qui est tout simplement : écrire (je parle ici d'une pratique, non d'une valeur).

Violence, évidence, nature

Il ne sortait pas de cette idée sombre, que la vraie violence, c'est celle du cela-va-de-soi. Ce qui est évident est violent, même si cette évidence est représentée doucement, libéralement, démocratiquement ; ce qui est paradoxal, ce qui ne tombe pas sous le sens, l'est moins, même si c'est imposé arbitrairement : un tyran qui promulguerait des lois saugrenues serait à tout prendre moins violent qu'une masse qui se contenterait d'énoncer *ce qui va de soi* : le « naturel » est en somme le dernier des outrages.

Passage des objets dans le discours

Différent du « concept » et de la « notion », qui sont, eux, purement idéels, l'*objet intellectuel* se crée par une sorte de pesée sur le signifiant : il me suffit de *prendre au sérieux* une forme (étymologie, dérivation, métaphore) pour me créer à moi-même une sorte de pensée-mot qui va courir, tel l'anneau du furet, dans mon langage. Ce mot-objet est à la fois *investi* (désiré) et *superficiel* (on en use, on ne l'approfondit pas) ; il a une existence rituelle ; on dirait qu'à un certain moment, je l'ai baptisé de mon signe.
Op. cit. p.138.

Éric Marty, *Barthes le métier d'écrire*, p. 169 : « Chaque fragment [de *Roland Barthes par Roland Barthes*] déroule un mot appartenant à la doctrine barthésienne : « adjectif », « aise », « analogie », « argent », « Argo », « arrogance » sous la forme de commentaire. (...) Ce qui est important ici c'est le transfert qu'opère Barthes. Tout son travail de transférer la valeur de sa doctrine, ou du corps de doctrine constitué par son œuvre (thèses, axiomes, assertions, théories, réfutations, pensées), sur un personnage, lui-même, celui même dont il écrit : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». Soyons plus précis et disons que le transfert de la doctrine sur la personne s'accompagne, dans ce transfert même, d'une métamorphose de la personne en personnage.

Voir aussi : *Roland Barthes et l'étymologie*, Cécile Hanania, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2010.

« Qui dit je dans ces *Fragments* ?

À propos des *Fragments d'un discours amoureux* (1977)

Entretien de Roland Barthes avec Claude Bonnefoy, « Barthes en bouffées de langage » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 1977. OC T. V, p. 401

« R.B. : Depuis *Le Plaisir du texte*, je ne peux plus supporter la « dissertation » sur un sujet. J'ai donc fabriqué, simulé, un discours qui est le discours d'un sujet amoureux. Le titre est très explicite, et il est volontairement construit : ce n'est pas un livre sur le discours amoureux, c'est le discours d'un sujet amoureux. Ce sujet amoureux, ce n'est pas forcément moi. Je le dis franchement, il y a des éléments qui viennent de moi, il y en a qui viennent du *Werther* de Goethe ou de lectures culturelles que j'ai eues, du côté des mystiques, de la psychanalyse, de Nietzsche... Il y a aussi des confidences, des conversations qui viennent d'amis. Ceux-ci sont très présents dans le livre. Le résultat est donc le discours d'un sujet qui dit *je*, qui est donc individué au niveau de l'énonciation ; mais c'est tout de même un discours composé, simulé, ou, si vous voulez, un discours « monté » (résultat d'un montage).

Claude Bonnefoy : *Néanmoins, qui dit « je » dans ces fragments ?*

R.B. : À vous je pourrais répondre, et vous comprendrez, celui qui dit *je* dans le livre est le *je* de l'écriture. C'est vraiment tout ce qu'on peut en dire. Naturellement, sur ce point-là, on peut m'entraîner à dire qu'il s'agit de moi. Je fais alors une réponse de Normand : c'est moi et ce n'est pas moi. Ce n'est pas plus moi, si vous me permettez la comparaison qui est peut-être d'infatuation, que Stendhal mettant en scène un personnage. C'est en cela que c'est un texte assez romanesque. D'ailleurs le rapport entre l'auteur et le personnage qui est mis en scène est de type romanesque.

Claude Bonnefoy : *En effet, certains fragments sont de véritables débuts de récit. Une histoire commence à naître et elle est immédiatement interrompue. Je me suis souvent demandé, devant ces amorces très réussies, très « écrites », mais pourquoi ne poursuit-il pas ? pourquoi pas un vrai roman ? Une vraie autobiographie ?...*

Le N.V.S.

Fragments d'un discours amoureux (1977), Seuil, p. 275 sq.

« *Sobrietas ebrietas* »

1. Pensée constante de l'amoureux : *l'autre me doit ce dont j'ai besoin.*

Cependant, pour la première fois, j'ai vraiment peur. Je me jette sur mon lit, je rumine et je décide : dorénavant, de l'autre ne plus rien vouloir saisir.

Wagner

Le N.V.S. (le *non-vouloir-saisir*, expression imitée de l'Orient) est un substitut retourné du suicide. Ne pas se tuer (d'amour) veut dire : prendre cette décision, de ne pas saisir l'autre. C'est le même moment où Werther se tue et il aurait pu renoncer à saisir Charlotte : c'est ça ou la mort (moment, donc, solennel).

3. Et si le N.V.S. était une pensée tactique (enfin une !) ? Si je voulais toujours (quoique secrètement) conquérir l'autre en feignant de renoncer à lui ? Si je m'éloignais *pour* le saisir plus sûrement ? Le reversis (ce jeu où gagne celui qui fait le moins de levées) repose sur une feinte bien connue des sages (« Ma force est dans ma faiblesse »).

Cette pensée est une ruse, parce qu'elle vient se loger à l'intérieur même de la passion, dont elle laisse intactes les obsessions et les angoisses.

Tao
Rilke

Dernier piège : renonçant à tout vouloir-saisir, je m'exalte et m'enchanté de la « bonne image » que je vais donner de moi. Je ne sors pas du système : « Armance, exaltée [...] par un certain enthousiasme de vertu qui était encore une manière d'aimer Octave... »).

Stendhal

LE PROJET BARTHES

de la Compagnie [Titre Provisoire]

Direction Sylvain Maurice

Interprète : Vincent Dissez

Du mercredi 11 mars au samedi 21 mars 2026
à *L'Échangeur de Bagnolet* (métro Gallieni)

20h00 du lundi au vendredi, 18h le samedi
relâches dimanche 15 & mercredi 18

Durée 1h

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Liste non limitative

Roland BARTHES, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, texte annoté par Nathalie Léger et Éric Marty, avant-propos de Bernard Coment, Paris, Seuil, coll. Points, 2019.

Roland BARTHES, *Le Neutre, Paris, Seuil, Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix et Éric Marty ; avant-propos d'Éric Marty ; notes, Thomas Clerc et Éric Marty. Paris, Seuil, coll. Points, 2023.

Roland BARTHES, *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens*, éd. établie par Éric MARTY, 5 vol. Paris, Seuil, [1993, 1994, 1995...]

Tome I : 1942-1961, tome II : 1962-1967, tome III : 1968-1971, tome IV : 1972-1976, tome V : 1977-1980, Paris, Seuil, [1993, 1994, 1995...]

Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière* Paris, Seuil, 2002.

Dictionnaire Roland Barthes, sous la dir. de Claude Coste, Paris, Honoré Champion, 2024.

Roland Barthes, *Le Métier d'écrire*, Éric Marty, Paris, Seuil, 2006.

Roland Barthes, *Biographie*, Tiphaine Samoyault, Paris, Seuil, 2015.

Roland Barthes, Mathieu Messenger, coll. Que sais-je? Paris, PUF, 2019.

EN LIGNE

Site de référence : R.B (<https://roland-barthes.org/>) proposant :

- **la revue en ligne *Roland Barthes*, dir. Mathieu Messenger et Justine Brisson, Fondateurs : Claude Coste, Éric Marty et Mathieu Messenger.**
- **un indexateur de recherche par mots-clés**
- **des archives, notamment celles du séminaire de l'ITEM consacré à R. Barthes.**

« Ce site dédié à Roland Barthes a été fondé en 2015 par Mathieu Messenger, maître de conférences à l'université de Nantes. La consultation de l'ensemble de ses contenus est libre et gratuite. Il a pour vocation de permettre la lecture en ligne de La Revue Roland Barthes, la consultation de l'indexateur à travers les Œuvres complètes et l'accès à une riche documentation (archives, iconographies, bibliothèque multimédia). Les contributeurs au site Barthes constituent une équipe internationale et pluridisciplinaire de chercheurs. »

RDV immédiat et prochain AU THÉÂTRE DE L'ÉCHANGEUR

Lundi 16 mars, à l'issue de la représentation, dialogue de Sylvain Maurice avec Tiphaine Samoyault.

Directrice d'études à l'EHESS depuis 2021, essayiste et critique, Tiphaine Samoyault a consacré à Roland Barthes une grande biographie intellectuelle en 2015. Elle est fondatrice et membre du comité de rédaction de la revue en ligne *En attendant Nadeau* et publie chaque semaine « le feuilletton littéraire » du Monde des Livres. Son dernier ouvrage, *Toutes sortes de Misérables*, paraît au Seuil en mars 2026.

**Jeudi 19 mars, à l'issue de la représentation,
rencontre avec Sylvain Maurice et l'équipe artistique du spectacle**

Le dossier pédagogique complet,
avec un recensement classé de la présence de Roland Barthes à la radio, est à
télécharger sur le site de l'APTAR (Académie populaire du théâtre et des arts du récit) :

<https://www.theatre-a-la-maison.com/>

Page RECHERCHE

Où figurera également une version longue du présent dossier

9 juillet 1975

à Michel Archimbaud,

Comme toute image animée, le spectacle est chose éphémère. Je vois, j' jouis, et puis c' est fini. Aucun moyen, pour la jouissance, de reprendre un spectacle : il est perdu à jamais, aura été vu pour rien (la jouissance n'entre dans aucun compte). Mais voilà que, inattendu et comme indiscret, le livre vient donner à ce rien un supplément (paradoxe : le supplément d' un rien) : celui du souvenir, de l' intelligence, du savoir, de la culture.

Ce qui est demandé ici : que la masse énorme et infiniment mobile des livres consacrés au spectacle ne fasse jamais oublier la jouissance dont ils scellent la mort ; que nous lisions, dans la résurrection proposée par le savoir, ce jamais plus qui fait de tout spectacle (contrairement au livre) la plus déchirante des fêtes.

Roland Barthes

Comme toute image animée, le spectacle est chose éphémère. Je vois, je jouis, et puis c'est fini. Aucun moyen, pour la jouissance, de reprendre un spectacle : il est perdu à jamais, aura été vu pour rien (la jouissance n'entre dans aucun compte). Mais voilà que, inattendu et comme indiscret, le livre vient donner à ce rien un supplément (paradoxe : le supplément d'un rien) : celui du souvenir, de l'intelligence, du savoir, de la culture.

Ce qui est demandé ici : que la masse énorme et infiniment mobile des livres consacrés au spectacle ne fasse jamais oublier la jouissance dont ils scellent la mort ; que nous lisions, dans la résurrection proposée par le savoir, ce jamais plus qui fait de tout spectacle (contrairement au livre) la plus déchirante des fêtes.

Roland Barthes