

« Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre... »

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes* on lit que « Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre... ». Dans ce même fragment intitulé « Le théâtre » Barthes avoue également, en écrivant à la troisième personne, qu'« il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite d'un certain théâtre ». Cependant, on pourrait immédiatement se poser la question suivante : de quel théâtre (ou de quels théâtres) s'agit-il ? Timothy Scheie essaya, entre autres, de répondre à cette question dans son livre *Performance degree zero. Roland Barthes and Theater*¹. Le chercheur indique l'ambiguïté et l'ambivalence du terme « théâtre » dans le vocabulaire critique de Barthes. Cette ambivalence est strictement liée à l'étrange universalité du « théâtre »². Cette universalité amplifie les difficultés d'interprétation provenant de l'absence de définitions des termes qui, dans le discours de Barthes, occupent une place privilégiée. Dans ce contexte nous pourrions évoquer un autre fragment de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé « En écharpe ». Barthes, toujours à la troisième personne, y écrit : « il n'explicite jamais (il ne définit jamais) les notions qui semblent lui être le plus nécessaires et dont il se sert toujours (toujours subsumées sous un mot)³ ». Parmi les concepts indéfinis se trouvent la *Doxa* (l'opinion publique) et le Texte qu'on ne peut saisir que métaphoriquement. Il me semble néanmoins que cette déclaration de Barthes permet de supposer que le Théâtre fait également partie de ce corpus conceptuel. Je partage cette opinion avec Bernard Dort qui souligne après Barthes que « ce "Théâtre" ou "un certain théâtre", soigneusement occulté, pourrait bien être sinon la clef du moins le commun dénominateur de toute l'œuvre de R. B.⁴ ». Dort pose immédiatement cette question cruciale : « Faut-il voir dans ce constat une

¹En analysant la pensée théâtrale de Barthes, j'utilise une acception large du terme « performance ». Dans la langue française il n'y a pas d'équivalence du terme anglais « performance » (dans le sens le plus large). Je vais le traduire, selon des contextes, comme « performance », « spectacle » ou « représentation théâtrale ». Par analogie, le terme anglais « performing body », souvent utilisé par Scheie, je traduis (selon des contextes) comme « des corps agissants », « des corps performants », ou « des corps représentants ».

²Timothy Scheie, *Performance degree zero*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 137.

³Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 73.

⁴Bernard Dort, « Barthes ou le spectateur suspendu », dans : *Le Jeu du Théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, p. 135.

simple clause de style, un coup de chapeau à une activité qui l'a longtemps occupé, ou une reconnaissance du rôle qu'a joué le théâtre dans son écriture même⁵ ? » Malgré l'ambivalence évidente du concept de « Théâtre » chez Barthes, je suis convaincue qu'on peut essayer de systématiser et de structurer la diversité des significations et des contextes d'apparition des termes « théâtre » et « théâtralité » ainsi que des diverses métaphores théâtrales. On pourrait distinguer trois niveaux principaux qui semblent le mieux représenter les dimensions fondamentales de la pensée théâtrale de Barthes. Il nous faut cependant garder à l'esprit la conviction de leurs caractères purement fonctionnels — en tant que construction (ou un « fil d'Ariane ») permettant de mieux s'orienter dans le vaste labyrinthe de ses réflexions.

Nous pouvons commencer cette catégorisation par la démonstration de l'intérêt que Roland Barthes porte au théâtre dans sa dimension la plus littérale. Le Théâtre est ainsi conçu comme art du spectacle et/ou endroit où les spectacles sont joués. Cette compréhension est dominante surtout dans les premiers écrits de Barthes qui se réfèrent aux dénominations théâtrales communes et aux définitions qu'en donnent les dictionnaires. Dans ce contexte, ses réflexions théâtrales s'appliquent aux institutions, aux bâtiments, aux acteurs, aux metteurs en scène, au public, à la création scénique d'un auteur (d'une époque, d'un pays) et aux spectacles concrets. Son attention portée aux spectacles réels a conduit Barthes à une détermination précise de la spécificité du théâtre, qui s'avère être la présence réelle des corps vivants d'acteurs et de spectateurs et pas leur représentation (comme dans le film ou dans la peinture). L'accent mis sur l'assemblée des corps vivants « ici et maintenant » a permis à Barthes de reconnaître le théâtre comme étant l'endroit le plus prédisposé à entreprendre une réflexion critique portée sur la société. Les diverses analyses de Barthes réunies dans le recueil posthume *Écrits sur le théâtre* appartiennent à ce niveau qui représente l'approche la plus littérale au théâtre. On trouve ici ses réflexions sur les questions concernant l'histoire du théâtre (notamment ses origines grecques), les critiques de spectacles ainsi que diverses opinions portant sur les acteurs et les metteurs en scène. Un des aspects qui me semble particulièrement important est exprimé sous forme de postulats divers concernant l'idée du théâtre populaire qui devrait répondre à deux exigences élémentaires : le choix d'un « haut répertoire » joué pour un public large et varié. En outre, cet ouvrage contient des approches intéressantes portant sur le passé du théâtre (par exemple le théâtre grec ou le théâtre d'avant-garde française) mais écrit du point de vue de quelqu'un qui tente de formuler des postulats précis concernant son avenir. Pour le lecteur contemporain, le recueil peut être intéressant lorsque Barthes traite des fonctions que le théâtre devrait remplir dans notre société. Dans ce

⁵ *Ibid.*

contexte, les fragments consacrés à la problématique de l'engagement théâtral et la présence de la politique dans le théâtre (à tous les niveaux de la production théâtrale) revêtent une importance particulière.

Le deuxième niveau de la pensée théâtrale de Barthes s'ouvre sur l'usage intensif de l'imagerie théâtrale, avec son riche vocabulaire métaphorique. Seule la prise en compte du théâtre et de la théâtralité en tant que métaphores permet de comprendre la déclaration de Barthes citée plus haut, qu'« il n'y a aucun de ses textes qui ne traite d'un certain théâtre ». La Figure du Théâtre (écrit parfois en majuscule, comme le « Texte ») évoque une vaste zone de références potentielles, pourtant instables, insaisissables, variables, reflétant ainsi la nature de la réflexion de Barthes. Roland Barthes décrit l'une de ses métaphores théâtrales — le spectacle — comme « la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu⁶ ». D'autres métaphores théâtrales se manifestent par « tous les thèmes apparemment spéciaux qui passent et reviennent dans ce qu'il écrit : la connotation, l'hystérie, la fiction, l'imaginaire, la scène, la vénusté, le tableau, l'Orient, la violence, l'idéologie⁷ ».

Au troisième niveau de la pensée théâtrale de Barthes on trouve des réflexions qui, à première vue, ne s'appliquent ni à la dimension littérale ni à la dimension métaphorique du théâtre, mais peuvent néanmoins être utilisées tant dans la pratique théâtrale (au niveau de la création et de la réception) que dans l'approche théorique. Dans ce contexte, les diverses analyses portant sur le « Texte » se révèlent particulièrement importantes. C'est surtout l'accent mis sur la libération des signifiants au lieu d'un décodage de signifiés qui a modifié radicalement la pratique et la théorie du théâtre. Les thèses barthésiennes déclarant « la mort de l'auteur » et « la naissance d'un lecteur » avaient également d'importantes conséquences théâtrales.

À ce stade il est à noter que seules les réflexions dominées par une approche littérale en rapport au phénomène théâtral (appartenant au premier niveau mentionné ci-dessus) coïncident chronologiquement avec les premiers écrits de Barthes⁸. Les analyses appartenant aux deux autres niveaux se nourrissent mutuellement et dialoguent entre elles. Leur dialogue prend souvent la forme d'une trajectoire intellectuelle se basant sur la figure de la « spirale ». Barthes souligne qu'il a trouvé cette figure chez Giambattista Vico. Il avoue que sur « le trajet de la spirale, toutes choses reviennent, mais à une autre place, supérieure : c'est alors le retour de la différence, le cheminement de la métaphore ; c'est la Fiction⁹ ». Comme l'a remarqué

⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 154.

⁷ *Ibid.*

⁸ Dans ce période Barthes a été un spectateur du Théâtre National Populaire et publie de nombreux articles dans des revues telles que : *Théâtre populaire*, *Les Lettres nouvelles*, *France-Observateur*.

⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 86.

très justement Scheie, la « spirale » devient une figure très utile permettant de comprendre les moments d'apparitions et de disparitions « des théâtres et des corps dans la pensée de Barthes, depuis ses premiers écrits jusqu'à sa mort en 1980¹⁰ ». La figure de la « spirale » indique la nature évolutive de ses réflexions, car Barthes ne cesse d'analyser divers contextes d'apparition des différents phénomènes théâtraux.

« J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre », écrit Barthes en 1965, puis il ajoute aussitôt : « et pourtant je n'y vais presque plus¹¹ ». Ce « revirement », intrigant même pour Barthes, a provoqué une délibération approfondie concernant les raisons de son refus du théâtre. Sa réflexion s'appuie sur les questions importantes : « Que s'est-il passé ? Quand cela s'est-il passé ? Est-ce que moi j'ai changé ? Ou le théâtre ? Est-ce que je ne l'aime plus, ou est-ce que je l'aime trop¹² ? » Dans sa conversation du 10 janvier 1977 avec Bernard Henri-Lévy, publiée dans le livre *Le grain de la voix*, Barthes explique son rapport compliqué et complexe avec le théâtre :

« J'ai des rapports compliqués avec le théâtre. Comme énergie métaphorique, il conserve encore aujourd'hui une extrême importance pour moi : je vois le théâtre partout, dans l'écriture, les images, etc. Mais, quant à aller au théâtre, aller voir du théâtre, ça ne m'intéresse plus guère, je n'y vais presque plus. Disons que je reste sensible à la théâtralisation, et que celle-ci est une opération... »¹³

La théâtralisation est ainsi comprise comme une certaine « opération » restant, en quelque sorte, en opposition avec le théâtre réel et les spectacles concrets. Jean-Pierre Sarrazac rappelle les analyses de Bernard Dort pour commenter le refus barthésien de participer activement à la vie théâtrale en montrant l'apparition d'une figure de théâtralité « détachée » du théâtre. Dans son texte *Le retour au théâtre* Jean-Pierre Sarrazac souligne, que « c'est ce qui est au cœur de l'acte théâtral, dans ce qu'il a de plus essentiel mais aussi de plus éphémère, que Barthes dérobe au théâtre pour l'investir ailleurs — dans sa pratique nomade de la pensée et de l'écriture¹⁴ ». En renonçant à participer aux événements théâtraux, Barthes a cessé de s'occuper, sur le plan textuel, des spectacles réels et des corps vivants au

¹⁰ Timothy Scheie, *Performance degree zero*, op. cit., p. 17.

¹¹ Roland Barthes, « J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre », dans : *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 19.

¹² *Ibid.*

¹³ Roland, Barthes *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1981, p. 261-262.

¹⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Le retour au théâtre », *Communications*, 1996, vol. 63, n° 63, p. 12.

profit des riches métaphores théâtrales. Cette transformation n'a pas échappé à l'attention des chercheurs américains. Gerald Rabkin remarque que, même si le vocabulaire de Barthes est riche en « images théâtrales », il manque dans ses écrits tardifs des analyses consacrées à la pratique théâtrale réelle et à ses artistes¹⁵. Scheie nous rappelle également que la réflexion de Barthes consacrée aux pratiques théâtrales réelles et aux corps vivants des comédiens dans les années 1960 a été remplacée par une méditation sur la théâtralité et sur les diverses métaphores théâtrales¹⁶. La « théâtralité » devient ainsi une figure théorique privilégiée dans le discours de Barthes où le théâtre « inanimé, métaphorique et textuel » a suppléé le théâtre réel et les corps vivants¹⁷. Johannes Birringer perçoit dans les derniers écrits de Barthes, « une transformation du corps vivant en une abstraction de haut niveau¹⁸ ». Le vaste usage fait par Barthes de la métaphorique théâtrale fut accompagné par une ambivalence envers les corps vivants. En dépit des nombreux commentateurs soulignant l'affirmation et la valorisation positive du corps et de la corporéité chez Barthes, il vaut mieux plutôt montrer leur statut ambivalent et ambigu. Cette ambivalence est issue en partie du remplacement du corps vivant par la figure de la « corporéité » mais aussi par le passage du théâtre réel aux métaphores théâtrales. La figure idéalisée de la théâtralité est ainsi strictement liée à l'imagerie corporelle, détachée néanmoins du lien avec le corps vivant. Le « corps », en tant que figure de son discours, devient une abstraction théorique.

C'est précisément dans des textes tels que *Roland Barthes par Roland Barthes, S/Z, Sade, Fourier, Loyola* ou *Les fragments d'un discours amoureux* que Barthes poursuit ses réflexions sur le texte, l'image ou la musique à travers de riches métaphores théâtrales et corporelles. Comme je l'ai déjà souligné, le « théâtre » et le « corps » apparaissent dans certains des textes de Barthes, écrits à partir des années 1960, quasi exclusivement dans leur dimension métaphorique. Les descriptions des pratiques théâtrales réelles y sont presque absentes. Face à ce constat, on pourrait rappeler le texte de 1975 intitulé « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité », où Barthes perçoit le théâtre de Brecht comme le garant d'une fragmentarisation et d'une discontinuité s'opposant à un *continuum* du discours de Rudolf Hess qui donne une certaine illusion de vérité¹⁹. Cette valorisation positive de la « performance vivante » reste cependant l'une des exceptions dans sa réflexion dominée

¹⁵ Gerald Rabkin, « The Play of Misreading: Text, Theatre, Deconstruction », *Performing Arts Journal*, 1983, vol. 7, n° 1, p. 53.

¹⁶ Timothy Scheie, *Performance degree zero*, op. cit., p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, p. 210.

¹⁹ Voir Roland Barthes, « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

par le théâtre et les corps dans leur dimension métaphorique. Ses rares références aux pratiques théâtrales réelles s'expriment plutôt de manière critique.

Par opposition à l'« imperfection » de la pratique scénique et à la « vulgarité » du corps du comédien, apparaissent des « idéaux théoriques exprimés dans les métaphores théâtrales : le système structural, le texte, l'amour et d'autres figures²⁰ ». De même, Bernard Dort souligne que le corps, dans le discours tardif de Barthes, contient intrinsèquement un élément de vulgarité qui ne peut pas être dépassé. Dans ce contexte, Dort rappelle les analyses contenues dans le livre *L'Empire des signes* concernant la pratique scénique du théâtre japonais Bunraku. L'auteur formule l'hypothèse que, peut-être, « le rêve ultime de Barthes [était] d'expulser l'acteur du théâtre²¹ ». Par rapport au corps réel et vivant du comédien (exposé publiquement) qui « le fascine trop pour ne pas le gêner », Dort reconnaît chez Barthes « un mixte d'éblouissement et de nausée²² ». Dans les ultimes textes de Barthes, le corps a finalement peu de chose à voir avec le corps vivant et performant, mais il s'assimile plutôt aux figures immobiles et inanimées : celles d'Auteur, de Mère et d'Amoureux. À ces figures on pourrait ajouter Barthes lui-même en tant que sujet de son « livre de Moi ». Timothy Scheie désigne ces figures comme « des traces écrites ou photographiées qui inspirent le plaisir ou la mélancolie » et aussi comme « des corps impitoyablement absents »²³. Ce dernier constat devient pourtant problématique lorsqu'on évoque un autre fragment du livre *Performance degree zero*, où son auteur remarque que le corps vivant revient implicitement dans le discours tardif de Barthes : pas seulement comme l'Auteur, la Mère, l'Amoureux, mais aussi comme son propre corps, les corps de son amant et de sa mère²⁴. On pourrait se demander si dans les textes ultimes de Barthes, « le corps » n'appartient pas également à l'ordre discursif (en tant que figure du discours) et à l'ordre de la présence (en tant que corps de tel ou tel individu) ? Il se peut que cette ambivalence (ou la contradiction apparente) soit liée à une tension (analysée par Scheie) qui dynamise l'œuvre de Barthes « entre l'héritage d'Artaud et des sémioticiens du théâtre²⁵ ». Les analyses sémiotiques et structurelles qui exigent « la disparition d'un corps vivant et performant » dans des ouvrages tels que *Système de la mode*, *Racine* ou *Éléments de sémiologie* se heurtent à une fusion du « désir et [de] l'excès au-delà du discours théorique ». Scheie perçoit l'intensification

²⁰ Timothy Scheie, *Performance degree zero*, op. cit., p. 4.

²¹ Bernard Dort, *Barthes ou le spectateur suspendu*, op. cit., p. 143.

²² *Ibid.*

²³ Timothy Scheie, *Performance degree zero*, op. cit., p. 4–5.

²⁴ *Ibid.*, p. 146.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

particulière de ces tensions dans des textes de Barthes écrits entre 1969 et 1980 où apparaît le corps comme « désirant et désiré » devenant ainsi « un moteur d'un plaisir textuel »²⁶. Le corps s'y manifeste comme une figure textuelle et discursive, mais il est également « incarné » dans le corps vivant de tel ou tel lecteur.

En mettant l'accent sur la portée théâtrale des textes de Barthes qui ne traitent pas explicitement et littéralement sur le théâtre, je poursuis la suggestion de Scheie pour qui l'apogée de sa pensée théâtrale ne s'affiche qu'avec un refus profond d'assister aux productions théâtrales réelles et d'écrire à leur sujet. L'importance théâtrale des analyses tardives de Barthes est étroitement liée à la possibilité de souligner le statut paradoxal d'un corps vivant et présent qui met en question la « présence » scénique d'un comédien qui a perdu son évidence en devenant une provocation, une question ouverte. De ses analyses théâtrales émerge une image du corps qui, résistant à l'ordre symbolique, marque profondément les limites du discours et du langage.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.