

Bouchta Farqzaid

L'Image chez Roland Barthes

Esthétique, mythe et philosophie



Ma mère avait un très petit rêve : voir la mer.

En guise d'introduction

Ecrire sur l'œuvre de Roland BARTHES est toujours un acte de plaisir. Publier relève d'un acte jouissif. En témoigne une expérience que nous avons vécue avec la publication d'un premier ouvrage sur « L'image chez Roland BARTHES » aux Editions l'Harmattan (2010). C'est une espèce de fierté que de voir son nom figurer à chaque fois à côté de l'une des grandes figures de la pensée occidentale. Catalogues, Internet, journaux et revues, au Maroc et à l'étranger, nous ont été d'une grande utilité, notamment.

Issu de la marge d'une culture locale, notre rapport à Roland BARTHES était doublement complexe. C'est dire combien il nous était difficile, au début surtout, d'aborder l'univers barthésien, en ce qu'il est pluriel (les références et les théories sont tellement diverses que nous avons du mal à les contourner toutes) et opaque (le sens de son discours nous échappe toujours – source de plaisir !). Avec lui (nous parlons euphoriquement de Barthes comme si

nous le connaissions en personne), nous avons beaucoup appris. L'esthétique du récit, la sémiologie, la philosophie désinvolte, le romanesque, la publicité, la critique d'art (c'est-à-dire l'image) sont en effet les grands piliers de notre processus d'apprentissage.

C'est pourquoi, en tant que cinéphile, nous avons consacré un deuxième ouvrage, qui n'est là que pour compléter le premier déjà cité. Trois axes nous y ont interpellés à savoir l'esthétique, le mythe et la philosophie de l'image chez Roland BARTHES. Le corpus s'est réduit, puisque nous avons centré notre étude sur les textes suivants : Sur Racine, L'Obvie et l'Obtus, L'Empire des Signes et surtout La Chambre claire. Ces deux derniers constituent, à côté de Fragments d'un discours amoureux, nos textes fétiches.

Notre désir est de reconnaître ouvertement et solennellement l'impact de ce penseur sur notre parcours de formation intellectuelle – si humble –, et de partager avec le lecteur quelques réflexions sur son œuvre, qui, selon Moumen SMIHI, disciple de Roland BARTHES et cinéaste marocain très talentueux, n'est pas bien comprise, jusqu'à présent, au Maroc.

Chapitre premier

Esthétique de l'image chez Roland Barthes

Le discours que tient Roland Barthes sur la culture des masses n'est ni religieux ni politique, mais plutôt « érotique » ou « esthétique », d'autant plus qu'il « prévoit faire subir peu à peu à cette vieille catégorie une légère torsion qui l'en éloignera de son fond régressif, idéaliste, et l'approchera du corps, de la dérive » (13). C'est cette esthétique du corps qui nous permettra d'approcher l'image chez lui à travers le théâtre, le cinéma, la publicité, la photographie, la peinture et la musique (14). Ces formes d'art constituent pleinement une forme d'écriture très souvent jubilatoire aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur. A cet égard, l'esthétique, pour Barthes, serait cela même qui s'opposerait à l'idéologie, en ce sens que celle-ci traduit sans cesse la répétition et la consistance ; tandis que celle-là permet de toujours les déjouer par l'innovation

incessante. En effet, elle introduit du nouveau ; « un nouveau qui ne soit pas entièrement neuf, tel serait l'état idéal des arts, des textes, des vêtements » (15). Et grâce à ses idées, Roland Barthes réussit à avoir quelques rapports avec la modernité, voire avec ce que l'on appelle l'avant-garde, qui s'exprime dans le sujet, la langue, le sexe, l'Histoire et l'image en tant produit majeur de la vidéosphère. En plus, le regard critique ancré dans l'esthétique chez Roland Barthes permet bien évidemment de prendre plaisir aux différentes formes iconiques et auditives endoxales, dites produits de la culture de masse, tout en s'en distanciant. Dessin, peinture, théâtre, photographie, cinéma font partie indéniablement du discours artificiel, appelé par Barthes « Méduse », ou du moins récupérés par elle. Car pétrifiante, la culture iconique est trop souvent dangereuse, en ce qu'elle séduit, endormit et aliène le consommateur moderne, si averti soit-il. D'où cette esthétique hédoniste qui favorise la jouissance d'une œuvre d'art tout en gardant les distances, par le fait qu'elle contrecarre tout pouvoir censorial qui frustre, castré et exclut à la fois. En outre, le discours de l'esthétique barthesienne se définit par une sorte de soustraction. Qu'est-ce à dire ? En effet, « le mobile est effacé, suscite l'effet », écrit Roland Barthes à la page 143 de Roland Barthes par Roland Barthes. C'est dire que le discours esthétique serait l'art de l'effet non du « mobile », parce qu'il se doit d'être une pratique sournoise, et s'opposera donc à la politique.

« L'esthétique, note Barthes dans des termes presque kantien, étant l'art de voir les formes se détacher des causes et des buts et constituer un système suffisant de valeurs, quoi de plus contraire à la politique ? » (16). Néanmoins, il ne faut pas prendre les idées de Barthes à la lettre, car il a toujours projeté de parler de la politique et de ses produits, dont l'image, mais « avec son propre corps ». En d'autres termes, il s'est ingénié à mettre en place une esthétique très tactique, en vue de « faire barrage à l'expressivité de l'art bourgeois ». « Ce réflexe esthétique » le faisait penser à un livre entièrement consacré à l'esthétique du plaisir textuel qu'il est possible de dégager de son œuvre.

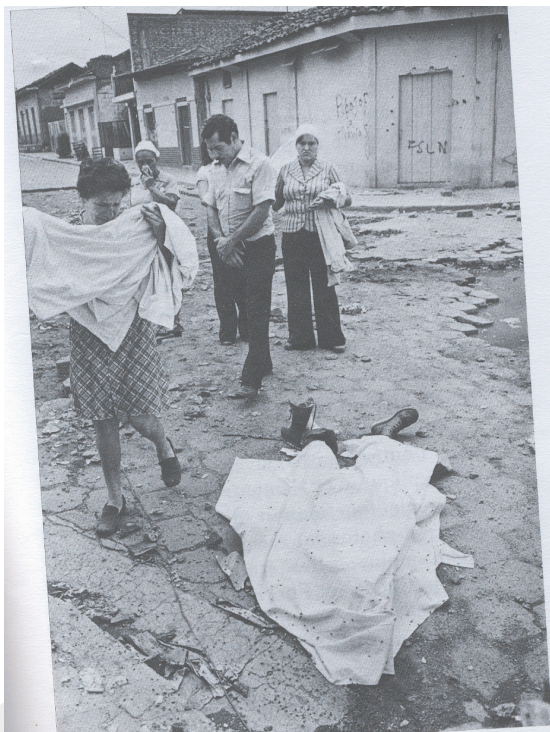
A. Le théâtre :

D'emblée, il y a lieu de rappeler que, pour Barthes, le cinéma, le théâtre, la photographie, la peinture... peuvent constituer des formes d'art qui prennent en charge un stéréotype en vue de lui donner une « fraîcheur », puisqu'ils font partie de la culture ou de l'idéologie dite bourgeoise ; et cette culture n'est en fait qu'un langage. Ainsi, la nature se trouve culturalisée à fond : « Aucun naturel, nulle part, rien que de l'historique » (17).

Et le théâtre en est un cas exemplaire, en ce qu'il a connu une expansion avec la société capitaliste en France ou en Angleterre et qu'il est traité par Roland Barthes comme art non-linguistique. Tout se passe comme si ce dernier avait une « manie » de visualiser les créations : « J'ai une maladie, je vois le langage »,

écrit-il. C'est dans ce sens que le théâtre, comme genre spectaculaire, touche à toutes les formes de représentation de la société. Ainsi, cet art revient dans son œuvre sous différentes formes : hystérie, connotation, fiction, imaginaire, scène, vénusté, tableau, Orient (Japon), Violence, idéologie. « Au carrefour de toute son œuvre, écrit Roland Barthes, peut-être le Théâtre : il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite d'un certain théâtre, et le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu »(18). Et la science qui se charge de ce spectacle n'est pas la « sémiologie », mais bel bien la « signalétique », en tant qu'approche des signaux ou des affiches non des signes.

A dire vrai, l'expérience du Théâtre Populaire, avec Robert Voisin et Robert Dort, a amené Roland Barthes à parler souvent de la « théâtralité » qu'il présente comme suit : « C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur »(19). Ce sont ces signes extérieurs au texte qui marquent le théâtre grec (dont Eschyle), le théâtre de Shakespeare et celui de Bertold Brecht. A cet égard, nous pouvons relever trois axes au traitement de la théâtralité, savoir le corps, la scénographie et la distanciation.



« ...le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ? » in La Chambre claire. p.45

Koen Wessing : Nicaragua. Parents découvrant le cadavre de leur enfant, 1979

Le Corps

Pourquoi le corps ?

C'est parce que celui-ci est inscrit sous le signe de la pluralité, en ce sens qu'il est partout : en biologie, en médecine, en physiologie, en ethnologie (gestes quotidiens), dans la religion (corps en relation avec le

sacré), dans la culture savante (gymnastique, yoga), en esthétique (dessin, théâtre, peinture, photographie, cinéma, dessin animé.). L'histoire du corps témoigne fort bien d'une évolution de celui-ci selon des étapes précises : sacralisation, laïcisation, érotique. Et Barthes note à ce propos : « Le corps humain n'est pas un objet éternel, inscrit dans toute éternité dans la nature, c'est un corps qui a été vraiment saisi et façonné par l'histoire, par les sociétés, par les régimes, par les idéologies, et par conséquent nous sommes absolument fondés à nous interroger sur ce qu'est notre corps à nous, hommes modernes et hommes particulièrement socialisés et sociaux »(20).

A cet égard, le théâtre racinien se caractérise par deux composantes essentielles : psychologique et linguistique. En effet, l'acteur y est défini comme personnage dans sa complexité et dans sa profondeur, et par le texte qu'il dit : dialogue, monologue, aparté. Les metteurs en scène, et partant le public, croient à tort que la psychologie du personnage va de pair avec son discours dont le vers est porteur. Par la diction, l'acteur croit manifester cette dimension, en accentuant certains mots afin de les mettre en valeur, comme on souligne un passage dans un texte. Autrement dit, il se trouve amené à s'introduire entre le public et la pièce. Ce théâtre conçu dans sa dimension textuelle et psychologique représente un « viol », en ce qu'il exclut le spectateur du spectacle même, et qu'il laisse penser à sa place. En plus, ce parallélisme a quelques retombées sur

le texte lui-même : l'alexandrin est par là vidé de sa musique propre, car l'acteur chante au lieu de laisser chanter, au moment où il serait préférable d'introduire un distancement entre le Signifiant et la Signifié et entre l'acteur et le public. Par l'accentuation, les acteurs eux-mêmes ne communiquent plus entre eux, dans la mesure où ils sont comme obsédés par l'idée selon laquelle « les mots traduisent la pensée ». Cette conception négativiste du théâtral est présente chez Baudelaire. Dans les quatre projets qu'il nous a laissés, *Idéolus*, *La Fin de Don Juan*, *Le marquis du 1^o Housards*, *L'Ivrogne*, les didascalies sont notamment « rares », « abstraites », « immatérielles » et « conceptuelles », et donc « touchent plus à la littérature qu'au théâtre » (21). Contrairement au théâtre moderne (Jean Genet), Baudelaire rejoint, sur ce plan, Racine, par le fait que la mise en scène n'est point construite, mais simplement rêvée, car il se met à la place du spectateur, ce qui fait dire à Barthes que les textes en question de Baudelaire sont plus proches du roman et du cinéma que du théâtre. Néanmoins, il apprécie fort la dimension artificielle de l'acteur chez Baudelaire, qui se traduit par l'« emprunt des gestes », des intonations et la « disponibilité d'un corps exposé ». L'artifice, rappelons-le, est un trait essentiel de l'œuvre poétique baudelairienne, dont témoigne le titre *Les Paradis artificiels*. Dans l'œuvre théâtrale, l'acteur y est marqué d'une sur-précision, d'un excès d'un monde où tout existe dans une « intensité multipliée ». Bref, il est ultra-

incarné et duplex : vivant et solennel, d'une « nature triviale », mais doué d'une fonction d'objet artificiel. Cela dit la puissance du théâtre baudelairien.

C'est pourquoi, en critiquant le théâtre racinien et même baudelairien, Roland Barthes va développer une autre conception esthétique axée sur le corps, à travers le masque (ou son équivalent le maquillage), le costume, la danse. Il faut rappeler que le corps a constitué un pôle d'intérêt pour Barthes vu son oecuménisme.

Le Masque

Le masque constitue l'un des artifices fonciers du théâtre – surtout à ses débuts. Dans un article intitulé « Le Théâtre grec », Barthes souligne que le masque constituait une partie intégrante de l'acteur dans le théâtre grec. Ce masque était fait de chiffons stuqués, recouverts de plâtre, coloriés et prolongés par une perruque et éventuellement par une barbe postiche. Et le front en est souvent d'une hauteur démesurée : « l'Onkos » (haute proéminence frontale). Barthes écrit à ce propos : « L'expression de ces masques a une histoire, qui est celle-là même du réalisme antique » (22). Avec Eschyle, le masque n'avait aucune expression déterminée ; c'était une surface « neutre », à peine barré d'un pli sur le front. Ce signe-pli se trouvait donc réduit à la neutralité. Pendant l'ère hellénistique, il devient porteur d'une valeur outrancièrement pathétique dans la tragédie. Ainsi,

les traits sont démesurément « convulsés » et même classés selon des types dans la comédie à travers la couleur des cheveux, le teint. C'est dire que le masque, en tant que signe iconique, est cela même qui renseigne le spectateur sur la situation d'un tel « acteur » (appelé « hypocrites ») : âge, emploi, disposition, sans exclure d'autres informations si anodines, qui indiquent toutefois de loin le « sexe ».

Notons par ailleurs que, contrairement à ce qu'avance Patrick Pavis dans son Dictionnaire de Théâtre (23), Roland Barthes souligne que le masque sert « une métaphysique des essences psychologiques » : loin de cacher, il affiche, alors qu'il « dépayse » à l'époque classique, en ce qu'il censurait « la mobilité du visage, nuances, sourires, larmes, sans les remplacer par aucun signe, même général » (24) et qu'il altérerait la voix, « rendue profonde, caverneuse, étrange, comme venue d'un autre monde : mélange d'inhumanité et d'humanité emphatique » (25). C'est ainsi qu'il devient l'expression par excellence de l'illusion tragique, qui donne à lire la communication des hommes et des dieux.

S'y ajoute le fait que le masque, tout en tirant quelques éléments mythologiques et allégoriques du théâtre grec, acquiert une autonomie pour devenir un genre à part, comme dans le théâtre anglais des XVI et XVII siècles, comparable au ballet, où les acteurs portent des masques et représentent un « spectacle de danse, de musique, de poésie, d'allégorie et de mise en