

L'UTOPIE THEATRALE : TRAVERSEE DE L'ŒUVRE DE ROLAND BARTHES

Judith Cohen¹

RÉSUMÉ : L'œuvre de Roland Barthes oscille entre modernité et classicisme, pour autant, loin de considérer qu'il faille prendre parti et choisir sa propre conception de Roland Barthes, il s'agit de penser ce lien dans un rapport dynamique entre ces deux pôles au prisme de la notion d'utopie qui oscille elle-même entre une forme de retour à un état antérieur et la construction d'un programme idéal à venir. En effet, on peut penser avec Diana Knight dans son ouvrage *Roland Barthes and Utopia : Space, Travel, Writting*, que l'utopie est une thématique centrale au sein de l'œuvre de Roland Barthes ce qui rend son écriture ancrée dans sa propre modernité mais aussi dans la nôtre. L'utopie constitue un concept à deux jambes : l'une pratique et politique et l'autre théorique et créatrice. À ce titre, on peut considérer que cette dualité propre à cette notion dès l'ouvrage de Thomas More construit en deux parties inséparables l'une de l'autre, explique en partie l'oscillation qui anime l'œuvre du critique français. On s'interrogera tout au long de cet article sur les liens que l'utopie noue entre le théâtre, la sexualité et l'amour au sein de l'œuvre de Roland Barthes en en suivant les « phases » tout en tentant d'en dégager des structures transversales et linéaires qui cherchent à remettre en question la dimension monolithique de ces « phases ».

MOTS CLEFS : utopie, théâtre, sexualité, amour.

THEATRICAL UTOPIA: A JOURNEY THROUGH THE WORK OF ROLAND BARTHES

ABSTRACT: The work of Roland Barthes oscillates between modernity and classicism. However, far from considering that one must take sides and choose one's own conception of Roland Barthes. It is a question of thinking the link in a dynamic relationship between these two poles through the prism of the notion of utopia, which itself oscillates between a form of return to a previous state of nature and the construction of an ideal program to come. Indeed, we can think with Diana Knight in her book, *Barthes and Utopia: Space, Travail, Writing*, that utopia is a central theme in the work of Barthes which makes his writing anchored in his own modernity but also in ours. Utopia is a concept with two legs: one practical and political and the other theoretical. As such, we consider that this duality proper to this notion from the book of Thomas More built in two inseparable parts one of the other, explains in part the oscillation which animates the work of the French critic. Throughout this article, we will examine the links between utopia, theater, sexuality and love in the work of Roland Barthes by following the "phases" while attempting to identify transverse and linear structures that seek to challenge the monolithic dimension of these "phases".

KEYWORDS: utopia, theater, sexuality, love.

¹ Professeure agrégée de Lettres Modernes, doctorante contractuelle à l'Université Sorbonne Paris Nord (Paris 13) sous la direction de Madame la Professeure Magali Nachtergaele, j.cohen5@laposte.net.

Texte

Au fondement de l'œuvre du critique français Roland Barthes se trouvent l'expérience théâtrale très concrète des années 1930 avec la découverte du « Cartel des Quatre » et sa participation au Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne. À l'horizon de l'œuvre barthésienne se situe tout un domaine d'influence et d'héritages autant littéraires qu'artistiques comme en témoignent les ouvrages de Magali Nachtergaele *Roland Barthes contemporain*, l'ouvrage collectif *Roland Barthes aujourd'hui* sous la direction de Nathalie Piégay-Gros et de Laurent Zimmermann et le dernier numéro de la revue *Roland Barthes*, « Les Avenirs de Barthes ». Dès lors, on peut faire le constat d'un Barthes soucieux des préoccupations de son temps et contemporain pour nous, pour la littérature et les arts aujourd'hui, du point de vue de la réception de son travail. Le but de cet article sera de s'interroger sur cette oscillation entre « l'inactuel » et le contemporain dans l'œuvre de Roland Barthes au prisme de la notion d'utopie entendue comme structure fictionnelle qui s'attache à réfléchir à l'organisation d'une société et qui, à ce titre, s'apparente structurellement au théâtre. Le thème théâtral apparaît comme un des révélateurs possibles de l'actualité de Barthes par rapport à son temps alors que, paradoxalement il nous semble aujourd'hui moins actuel.

Aux prémices de l'écriture

L'expérience théâtrale de Barthes au fondement de son écriture s'ancre dans une réalité propre à son temps où le théâtre joue un rôle prédominant dans la vie politique de la société, et ce dès les années 1930, avec les premières réflexions qui se nouent autour d'un théâtre populaire. Notion portée par Firmin Gémier puis plus tard par Jacques Copeau qui inaugure un premier mouvement de décentralisation du théâtre. Il s'installe avec sa troupe parisienne du Vieux Colombier en Bourgogne, où il fonde une communauté théâtrale appelée « Les Copiaus » qui s'apparente presque à une utopie concrète telle qu'on les connaît aujourd'hui. Toute cette pensée du théâtre populaire sera reprise dans une certaine mesure par le Cartel des Quatre, apprécié de Roland Barthes.

Mais la tuberculose et la vie au sanatorium où Barthes passe toute la guerre et près de dix ans de sa vie en tout, constituent une parenthèse dans son expérience théâtrale. C'est dans cette expérience de l'écart, sur laquelle il revient dans « Esquisse d'une société sanatoriale ». Dans ce texte écrit en 1947, Barthes dépeint la dimension bourgeoise et spectaculaire de la société sanatoriale dans laquelle il évolue, faite d'artefacts et d'illusions et qui nie son aspect marginal et se fait passer pour une société comme une autre. Mais cette pensée de la théâtralité bourgeoise dans un lieu

réduit et où le monde vient se concentrer dans une petite société est une partie de la définition classique du théâtre, comme laboratoire d'expérimentation de la société. Au sanatorium, Barthes vit dans une pièce de théâtre permanente au sein d'un lieu, *atopos*, hors du monde et hors de toute temporalité. Cette mise en retrait du monde ne l'empêche pourtant pas de développer une pensée politique engagée. En effet, c'est au sanatorium que Barthes écrit ses premiers textes et développe une pensée politique marxiste aux côtés de George Fournier, militant trotskyste. Le retour au théâtre dans les années 1950, constitue donc pour Barthes une manière de mettre en pratique ses engagements politiques élaborés au sanatorium. Barthes fréquente alors des théâtres comme celui du festival d'Avignon et le Théâtre National Populaire tous deux dirigé par Jean Vilar, le Théâtre de la Cité de Villeurbanne et le Théâtre des Nations de Claude Planson. On peut émettre une première hypothèse d'analyse selon laquelle il y a d'emblée, à l'aune même de l'écriture barthésienne cette oscillation entre une préoccupation politique pour le monde actuel et une posture de retrait (en l'occurrence forcé par la maladie au moment de la Seconde Guerre mondiale). On peut alors imaginer l'ambivalence dans laquelle ce retrait au sanatorium place Barthes, à la fois préservé de certaines difficultés et en même temps éloigné de la possibilité d'un engagement contre le régime de Vichy et l'Occupation. L'espace du sanatorium constitue dans l'imaginaire littéraire et collectif – porté par *La Montagne Magique* de Thomas Mann – un espace en suspens. Le sanatorium apparaît comme une expérience de l'« inactuel », au sein de laquelle pourtant Barthes réfléchit aux problématiques de son temps. Le sanatorium se construit presque comme une expérience de l'*epochè* husserlienne. Éric Marty (2006, p. 240) écrit au sujet de l'*epochè* dans *Fragments d'un discours amoureux* une phrase qui pourrait s'appliquer au mouvement qui anime les écrits barthésiens : « Ce que fait la phénoménologie par méthode (mettre entre parenthèses le monde pour saisir le phénomène comme phénomène), Barthes le fait sans s'en expliquer ». Ce mouvement transitoire de l'*epochè* est repli hors du monde visant un retour. Dès lors il ne s'agit pas de penser le rapport de Barthes au monde selon la répartition : classique ou moderne, mais de manière transitive : l'« inactuel » est ce qui rend l'actuel intelligible et inversement. La mise en suspens du monde apparaît comme la condition nécessaire d'un retour effectif à ce même monde. Le double mouvement de l'*epochè* est aussi celui qui caractérise l'utopie et le théâtre : des microcosmes qui sont des sorties hors du monde permettant une plus grande lisibilité du monde.

Le Théâtre National Populaire et Brecht : l'utopie théâtrale vécue

Dans les années 1950, Roland Barthes est un critique dramatique qui s'investit dans de nombreuses revues comme *Esprit*, *France Observateur*, *Les Lettres Nouvelles*, *La Nouvelle Revue française* et bien sûr *Théâtre populaire* dont il est l'un

des premiers contributeurs. Dans cette revue, Barthes défend aux côtés de Bernard Dort une vision marxiste du théâtre qui doit déconstruire l'illusion bourgeoise et porter un message politique à destination des classes populaires. Aux côtés de Jean Vilar, les deux critiques s'engagent pour que le théâtre ait le statut d'un service public tout comme l'électricité ou l'eau (le logo même du TNP est pensé selon le même modèle que celui d'EDF). Barthes et Dort soutiennent avec Vilar une refonte du théâtre public avec l'interdiction des pourboires, des places à prix réduits, des repas proposés à moindre prix et des horaires de représentation avancés pour que le public puisse rentrer chez lui à une heure qui ne l'empêchera pas de travailler le lendemain. Barthes défend aussi activement la décentralisation du théâtre pour éviter l'élitisme de la culture uniquement parisienne. Si ce théâtre est utopique au sens où il doit encore partiellement advenir au moment où Barthes l'élabore, le théâtre n'en reste pas moins pour Barthes, le lieu d'un engagement pour son temps, au sujet duquel il prend position et nourrit des espoirs. Tiphaine Samoyault rappelle dans sa biographie de l'auteur l'importance du théâtre dans les années 1950 (2015, p. 293) :

L'implication de Barthes dans la vie théâtrale est certes le prolongement d'une passion qui remonte à l'adolescence mais elle est aussi la marque d'une époque et de la volonté d'y jouer un rôle. Il faut rappeler l'importance du théâtre de ces années-là, l'extraordinaire ébullition qui animait les scènes, la liaison privilégiée qui s'y jouait entre art et politique.

C'est au sein de *Théâtre Populaire* que Barthes et Dort décrivent, analysent et interprètent l'œuvre de Brecht qu'ils sont les premiers à défendre sur le plan théorique. Barthes et Dort jouent un rôle majeur dans la réception de l'œuvre du dramaturge allemand et contribue ainsi à lui donner une certaine actualité dans le monde théâtral français.² De 1954 à 1963 Barthes écrit quatre-vingt articles pour théoriser la vision politique et populaire du TNP de Jean Vilar, et avec Dort la révolution dramaturgique brechtienne, qu'il découvre en 1954 avec la tournée du Berliner Ensemble à Paris. Ce dernier représente pour Barthes une adéquation parfaite entre théâtre rêvé et théâtre réel dans la mesure où c'est un théâtre capable de réactualiser les formes anciennes du théâtre grec et d'en retrouver la fonction civique et pédagogique. Le théâtre de Brecht apparaît aux yeux de Barthes comme l'utopie réalisée. En effet, le théâtre de Brecht constitue une révolution pour Barthes, au sens copernicien, en même temps que cette révolution théâtrale demeure en Allemagne, dans un à côté.

² L'importance de Barthes et de Dort dans la réception de Brecht en France a été abordée dans l'ouvrage collectif publié par Geneviève Serreau intitulé *Brecht, dramaturge*.

À ce sujet, Philippe Roger (1996, p. 56) écrit dans son article « Barthes dans les années Marx » : « Premier usage de Brecht, donc : renouer la chaîne des temps et faire repartir une aventure en panne, celle qui avait commencé chez les Grecs et s'était poursuivie chez les Élisabéthains. » il ajoute plus loin (1996, p. 56-57) : « Le brechtisme selon Barthes, c'est le miracle grec renouvelé, restitué à vif et non muséifié, comme théâtre cathartique de la prise de conscience et de la délibération politique. ». Le théâtre de Brecht constitue pour Barthes l'actualisation d'une forme révolue de théâtre. Ainsi, l'expérience du théâtre populaire qui s'ancre dans une histoire du théâtre se construit au regard d'une conception antique du théâtre, qui renvoie à un autre mode de construction de la société. Pendant tout le XIX^e siècle français la salle à l'italienne a tenu un rôle prépondérant, et a laissé de côté toutes les autres formes de théâtre au profit d'une mise en scène à destination de la bourgeoisie, dans une architecture théâtrale où les rôles sociaux sont hiérarchisés, célèbrent l'argent et le domestique aux dépens des fonctions civiques et collectives du théâtre. C'est *contre* la bourgeoisie que le théâtre grec apparaît comme un modèle et se dote d'une nouvelle signification politique, Barthes écrit dans « Comment représenter l'antique » (2002a, p. 154-155) paru dans *Théâtre populaire* :

[...] la tragédie antique nous concerne dans la mesure où elle nous donne à comprendre clairement, par tous les prestiges du théâtre, que l'histoire est plastique, fluide, au service des hommes, pour peu qu'ils veuillent bien s'en rendre maîtres en toute lucidité [...]. Nous demandons qu'à chaque coup et d'où qu'il vienne, le théâtre nous dise le mot d'Agamemnon : les liens se dénouent, le remède existe.

Les textes que publie alors Roland Barthes sous forme d'articles, constituent bien des textes militants par leur lexique et les concepts idéologiques imprégnés de la pensée brechtienne, sartrienne – Jean-Paul Sartre incarne alors la figure même de l'écrivain engagé dans les années 1950 – et marxiste. Les termes de « Nature » et d'« Histoire » ainsi que les adjectifs « populaire », « civique », « responsable » traversent de nombreux articles et s'ajoutent au vocabulaire structuraliste du jeune Barthes qui s'interroge sur les « arguments » et sur les signes et significations des pièces de théâtre qu'il chronique. Dans ses textes, Barthes en appelle à la réalisation effective d'un théâtre utopique qui serait populaire, politique et civique. Tout au long de ses articles Barthes esquisse les grandes lignes du théâtre qu'il appelle de ses vœux comme dans « Mr. Perrichon à Moscou » paru dans le *France-Observateur* en 1954. L'article porte sur le déplacement de la troupe de la Comédie Française à Moscou pour représenter le théâtre français en 1954. Barthes (2002a, p.78) conclut ainsi :

La conclusion de tout ceci ? Que les gouvernements échangent « leur » théâtre, ce n'est sans doute pas inutile, c'est en tout cas mieux que d'échanger des notes diplomatiques. Mais il faut souhaiter

qu'après avoir présenté à l'URSS tout son art gouvernemental de l'Académie française au Versailles de Sacha Guitry, la France, de guerre lasse, envoie là-bas quelques-uns de ses francs-tireurs, qui sont en général ses vrais génies. C'est pour ce jour-là qu'il faut travailler, préparer et fonder un théâtre nouveau.

On voit bien au regard de cet extrait que le théâtre populaire tel qu'il est envisagé alors par Barthes n'en est qu'à ses débuts et se doit d'être défendu activement en vue de son avènement complet. Les articles de Barthes contribuent à dresser un programme pour ce théâtre. L'utopie théâtrale construit un horizon à atteindre qui engendrera une révolution esthétique et politique. On retrouve ces questionnements et ces ouvertures vers l'avenir dans d'autres articles de Barthes comme dans « Pour une définition du théâtre populaire » paru dans *Publi54* où il écrit (BARTHES, 2002a, p. 101) :

Mais où l'espoir devient vraiment certitude c'est lorsqu'on constate, comme c'est le cas maintenant, un véritable appel de la province vers un théâtre large et pur : la multiplication des Festivals, la naissance spontanée plusieurs endroits d'associations de théâtre populaire, la perspicacité et la confiance de certaines municipalités, tout un mouvement de libération et d'expansion du théâtre français qui finira bien par avoir raison de l'inertie des uns et de la malveillance des autres. Et cette victoire-là, ce sera celle de tous les Français qui ont été fidèles d'abord à Avignon, puis à Chaillot, à toutes les villes, à toutes les salles où le théâtre s'élargit et où se fonde peu à peu un théâtre de la cité, qui se substituera, il le faut, au théâtre de l'argent.

Ici, l'aspect programmatique du théâtre utopique est rendu sensible par l'association d'un discours affirmatif et de l'emploi d'un futur à valeur performative. On retrouve aussi dans certains articles de Barthes une vision positiviste notamment au sujet de Brecht dont le théâtre apparaît comme le théâtre adulte par excellence (BARTHES, 2002a, p. 185) :

[...] nous sommes donc profondément *enseignés* pas *Mutter Courage* : ce spectacle nous a fait peut-être gagner des années de réflexion. Mais cet enseignement se double d'un bonheur : nous avons vu que cette critique profonde édifiait du même coup ce théâtre désaliéné que nous postulions idéalement, et qui s'est trouvé devant nous en un jour dans sa forme adulte et déjà parfaite.

Philippe Roger (1966, p. 52) parle d'« utopie collective » et de « la quête ou la restitution d'une communauté avouable » au sujet de l'expérience théâtrale

barthésienne des années 1950. Cette association du théâtre et de l'utopie se retrouve dans les critiques dramatiques de Barthes, comme dans l'article « Avignon l'hiver » où il affirme : « Pas de grand théâtre sans un espace qui « fout le camp », pas de tension tragique sans cette aire fragile dont les entours basculent ailleurs, se retournent de toutes parts comme un ourlet défait. » (BARTHES, 2002b, p. 474-475). On retrouve ainsi dans cette appréciation du « grand théâtre » et de sa valeur, le mode de fonctionnement de l'utopie comme structure inversée et mouvement vers l'ailleurs. Brecht aussi est synonyme d'ailleurs puisque cette dramaturgie venue de l'Est pousse Barthes à extraire le théâtre de ses limites. Il faut avoir à l'esprit que la pensée marxiste et brechtienne dessine la possibilité de faire du théâtre l'espace d'une utopie politique vécue et expérimentée qui ancre la pensée barthésienne dans un contexte historique commun où la notion d'utopie prédomine. On pense au concept d'« hétérotopie » forgé par Michel Foucault dans les années 1960, à l'ouvrage de Louis Marin, *Utopiques, jeux d'espace* paru à la suite de Mai 1968 ou encore aux réflexions portées par Miguel Abensour dans ses *Utopiques I, II et III*. Ainsi, le concept d'utopie est un concept contemporain de Roland Barthes, même s'il ne s'en empare pas d'un point de vue théorique et systématique, qui émerge en amont et en aval de l'utopie réalisée qu'est le mouvement de Mai 1968 qui rebat les cartes de la société française et où le théâtre garde une grande importance. Or, il est intéressant de remarquer le retour de l'intérêt suscité par l'utopie aujourd'hui-même. Dans cette perspective les œuvres de Barthes ont aussi quelque chose à nous dire.

On date des années 1960 le délaissement par Barthes du théâtre et de la vie militante et politique qu'il explique par son « émerveillement » brechtien qui se mue en « incendie » dès lors qu'il constate après la découverte de Brecht que le théâtre français n'atteindra jamais celui du dramaturge allemand. Il affirme à ce sujet : « Brecht m'a fait passer le goût de tout théâtre imparfait, et c'est je crois, depuis ce moment-là que je ne vais plus au théâtre. » (BARTHES, 2002a, p. 20). Barthes se déplace donc du théâtre vers la théâtralité comme il l'explique dans une lettre à Robert Voisin du 3 septembre 1961 lorsqu'il énumère des solutions possibles à ce qu'il considère comme l'échec de la revue *Théâtre populaire* (BARTHES, 2015, p. 130) : « Une seconde solution [...] serait d'élargir la formule de Théâtre populaire en en faisant une revue de tous les spectacles [...] et il y aurait là une translation passionnante à faire de ce que Brecht nous a appris [...] il y a les autres spectacles : le music-hall, le sport ». Le passage du théâtre à la théâtralité permet à Barthes d'opérer un déplacement du statut de critique journalistique à théoricien et penseur. Dans « Commentaire. Préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (avec des photographies de Pic) » qui clôt sa période brechtienne, Barthes se fait spectateur d'une représentation immobilisée, collection d'images qui lui permet de lire des détails insaisissables au cours de la représentation. Par la fétichisation de cette mise en scène, Barthes élabore une expérience de spectateur, qui transforme l'espace scénique en espace textuel, fait

ainsi sortir le théâtre de ses gonds et amorce ce déplacement de l'écriture vers une autre « phase » barthésienne pour laquelle les *Mythologies* constituent une transition, dans la mesure où elles articulent à la fois texte et photographie et déplacent la question politique vers l'analyse des représentations bourgeoises contemporaines de Roland Barthes. Pour autant, si on peut distinguer un Barthes militant et un Barthes écrivain, le déplacement qu'opère Barthes dans son œuvre du politique vers l'intime ne contribue pas à faire de lui un écrivain inactuel, même si ce Barthes de la période Brecht nous apparaît parfois aujourd'hui passé de mode.

La republication des Écrits sur le théâtre : se confronter à l'ancien

À cet égard, il est intéressant de se pencher sur les *Écrits sur le théâtre* paru à l'initiative de Jean-Loup Rivière, ancien élève de Barthes au petit séminaire de l'École Pratique des Hautes Études. Ces écrits sont une sélection des articles de Barthes parus dans les nombreuses revues déjà citées et que Barthes modifie à l'occasion de projet de publication. Jean-Loup Rivière écrit à ce sujet dans la préface : « Barthes avait du mal à imaginer que ce qui était ancien ou daté à ses yeux puisse apparaître encore vif. » (RIVIERE, 2002, p. 11). Mais si Barthes considère ses textes comme anciens par rapport à son œuvre individuelle, Robert Voisin est d'un avis différent comme en témoigne la citation que reprend Rivière dans sa préface et qui écrit au sujet de l'initiative de l'ancien élève de Barthes : « Il a raison, ces textes sont plus actuels que ce qui s'écrit aujourd'hui ». (RIVIERE, 2002, p. 11). L'actualité des écrits de Barthes se trouve donc prise entre deux temporalités, celle de l'œuvre et celle du politique (au sens large du terme). En effet, la publication de ces *Écrits sur le théâtre* est envisagée à la suite de Mai 1968 et se resémantise au regard d'une époque où « le théâtre sortait des théâtres, où se répandaient les leçons de Grotowski, les expériences du *Living Theater*, etc. » (RIVIERE, 2002, p. 10). L'utopie du théâtre populaire des années 1950-1960 donne un nouvel éclairage à l'utopie politique et révolutionnaire de Mai 1968. La marche en deux temps du concept d'utopie – à la fois pratique et théorique – interroge la contemporanéité des articles de Barthes sur le théâtre et ouvre à une nouvelle lecture. À ce titre, il convient de distinguer l'actualité et la contemporanéité d'un texte de sa modernité. En effet, si les *Écrits sur le théâtre* apparaissent actuels à Jean-Loup Rivière et Robert Voisin, ils ne sont pas modernes au sens littéraire et emploient un langage sartrien daté.

Le retour de Barthes à ses textes ne se fait pourtant pas sur un mode actif puisqu'il dit de Jean-Loup Rivière « je le laisse faire » (RIVIERE, 2002, p. 11) comme en témoigne ce dernier dans la préface. Il s'agit alors pour Jean-Loup Rivière de chercher à transformer ces articles épars en une sélection homogène et de mettre au jour une thématique importante dans l'œuvre barthésienne. Les corrections que Barthes apporte à ses anciens textes sont extrêmement légères mais traduisent une

volonté de changement d'ethos du journaliste au penseur et théoricien. On observe notamment cette transformation de l'écriture notamment dans les changements apportés à la ponctuation qui transforment le rythme scandé et le registre presque oral de certaines phrases en périodes beaucoup plus littéraires et narratives. Les modifications sont donc parfois très précises voire impressionnistes mais Barthes ne reconstruit aucun de ses articles de fond en comble. S'il trouve ses articles datés du point de vue du lexique militant qui s'élabore alors au sein d'une communauté de pensée – notamment au sein du comité de rédaction de la revue *Théâtre populaire* qui comporte des personnalités comme Bernard Dort, Guy Dumur, Morvan Lebesque, Henri Laborde ou Jean Paris – d'un point de vue politique, Barthes conserve ses positions voire les affine et les affermit comme le signale certaines suppressions ou certains ajouts³. Au jeune Barthes politique et militant ne s'oppose donc pas un Barthes qui se placerait du côté de l'individu et de l'intime et qui serait désengagé du monde, mais un Barthes défait du lexique brechtien et sartrien ainsi que de l'exigence de l'engagement littéraire omniprésent dans les années 1950-1960.

Les Écrits sur le théâtre et *La Chambre claire* : deux œuvres en regard

Si Barthes semble trouver peu d'intérêt à ce travail, la reprise et la réécriture de ses textes passés dans le but de composer un ouvrage est pourtant un mode de fonctionnement dont il est familier, on pense aux *Mythologies* qui sont aussi tirées d'articles de revues, mais aussi à *L'Aventure sémiologique* ou aux *Nouveaux Essais Critiques*. Le double mode de publication des textes de Barthes travaille donc sur deux temporalités, une immédiate, celle des revues et une plus longue, celle des ouvrages et des recueils. De plus, il est intéressant d'avoir à l'esprit que, comme le signale Jean-Loup Rivière, toujours dans la préface, Barthes écrit *La Chambre claire*, au moment où il reprend ses écrits passés sur le théâtre. On peut émettre l'hypothèse que le théâtre populaire utopique fait retour au sein d'une écriture créative dans ce dernier texte de Barthes. Barthes (2002a, p. 332) définit le théâtre dans son article « Brecht, Diderot, Eisenstein » comme ce « qui calcule la place regardée des choses » et il ajoute plus loin (2002a, p. 333) :

Toute l'esthétique de Diderot, on le sait, repose sur l'identification de la scène théâtrale et du tableau pictural : la pièce parfaite est une succession de tableaux, c'est-à-dire une galerie, un salon : la scène offre au spectateur « autant de tableaux réels qu'il y a dans l'action de nombreux moments favorables au peintre ». Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible.

³ Pour une approche plus précise de cette question, voir « AUTEUR » in *Alternatives théâtrales*, avril 2021.

À l'aune de cette citation, l'on pourrait considérer que *La Chambre claire*, si elle s'ancre dans une esthétique proustienne par le biais de la figure maternelle, est aussi un texte très diderotien dans l'articulation qui se produit entre photographies et textes. Pierre Marc de Biasi relève l'intérêt de Barthes pour le tableau pictural dans son article intitulé « Barthes et la peinture : le désir de l'illisible » où il fait le constat suivant qui pourrait fonctionner en partie pour *La Chambre claire* : « son secret consista à prendre le contre-pied de toute méthode préétablie et réagir, devant le travail du peintre en pur écrivain, sans autre ressource que celle d'une écriture assez substantielle pour se mesurer avec la substance de la peinture. ». L'on pourrait s'approprier la phrase de Barthes et l'appliquer à l'auteur lui-même : toute l'esthétique de Barthes repose sur l'identification de la scène théâtrale, du tableau pictural, du photogramme et de la photographie.

Le lien entre Diderot et Barthes dans *La Chambre claire* ne tient pas seulement à une esthétique mais aussi à un passage du livre de Barthes qui n'est pas sans faire penser à la « Promenade Vernet », dans le Salon de 1767, texte dans lequel Diderot se promène dans une galerie de tableaux de Vernet et en fait un récit narrativisé. Or, dans *La Chambre claire*, une seule photographie de paysage sans figurant est représentée, celle de L'Alhambra prise par Charles Clifford. Barthes écrit à son sujet (1980, p. 66-67) :

Pour moi, les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être habitables, et non visitables. Ce désir d'habitation, si je l'observe bien en moi-même [...] est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même.

Ainsi, la photographie devient un espace utopique qui transporte Barthes dans un endroit imaginaire et invite le lecteur/regardeur à investir lui-même l'ouvrage et les photographies. La photographie est donc ce qui permet dans *La Chambre claire* d'investir l'espace regardé, de monter sur cette autre scène pour en devenir non plus seulement un spectateur mais un potentiel acteur, un personnage, ce que n'autorisait pas le théâtre (à moins d'accepter sa folie).

L'irréversibilité qui constitue les tableaux diderotiens dans « Brecht, Diderot, Eisenstein » est aussi ce qui définit cette galerie de photographies. Cette irréversibilité que Barthes identifie dans le rapport de Diderot aux tableaux devient dans *La Chambre claire*, l'essence même de la photographie : le *ça a été*. Or, comme l'écrit Jean Narboni (2015, p. 11) dans son ouvrage *La Nuit sera noire et blanche* on peut s'étonner de « la référence, exceptionnelle chez Barthes, à l'ontologie ». En effet, si l'on met en regard l'article « Brecht, Diderot, Eisenstein » et *La Chambre claire*, on peut considérer que la photographie pourrait s'intégrer à cette énumération d'« arts dioptriques ». La photographie apparaît comme un art utopique qui englobe en lui le théâtre, le tableau

et le cinéma. On peut soulever ce paradoxe que, dans un essai sur l'essence de la photographie, celle-ci fait l'objet d'une définition précise et déborde de ses limites pour devenir un objet fétiche et fantasmatique qui rejoue une partie de l'expérience théâtrale utopique des années 1950. Ce déplacement s'opère comme nous l'avons relevé au moment de l'article « Commentaire. Préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (avec des photographies de Pic) » où le théâtre se mue de représentation mobile à une série de photographies immobiles, Barthes fait alors passer le théâtre d'art vivant à un art de l'immobile. Le commentaire fait se mouvoir à nouveau les photographies, en interroge le mouvement à travers la notion brechtienne de *gestus* social qui deviendra ensuite l'instant prégnant pour être théorisé *in fine* dans *La Chambre claire* sous le terme de *punctum* par opposition au *studium*. Christophe Bident évoque ce déplacement dans son ouvrage *Le geste théâtral de Roland Barthes* (2021) et analyse dans l'œuvre un passage du théâtre à la théâtralité par le prisme de la notion brechtienne de *gestus*. Un fil thématique se tisse donc à travers l'œuvre de Barthes avec une réflexion sur la structuration du regard qui traverse ses écrits et survole de nombreux arts visuels mais s'origine et s'élabore en lien avec le théâtre et plus précisément celui de Brecht.

Une structure utopique

La structure qui se déplace dans l'œuvre de Barthes a partie liée au théâtre et à la théâtralité. En effet, on peut considérer que ce qui intéresse profondément Barthes dans ses écrits post-théâtre populaire est la question de la théâtralité entendue comme ce qui fait théâtre dans le monde. À ce titre, Barthes se rapproche même du moraliste, comme l'a montré Claude Coste dans son ouvrage *Barthes moraliste*. En revanche, la théâtralité comprise au sens barthésien du « théâtre moins le texte » ne semble pas tout à fait opérante pour sa propre œuvre. En effet, notre propos est de montrer que Barthes, grâce au support textuel, vide le théâtre de la présence charnelle des corps et partant, déjoue ainsi la menace de l'hystérie. Le théâtre textuel qui s'élabore dans l'œuvre de Barthes pourrait être défini comme : la scène moins les corps. Au sujet du théâtre Barthes confie dans un entretien donné à Bernard-Henri Lévy « J'ai des rapports compliqués avec le théâtre. [...]. Disons que je reste sensible à la théâtralisation, et que celle-ci est une opération. ». La théâtralisation serait donc ce processus intermédiaire entre théâtre et théâtralité dans lequel se situerait le rapport entre le théâtre et l'utopie. Utopie qui à son origine (du moins si l'on situe cette origine à Thomas More) est pensée aussi selon un certain nombre de paradoxes qui ont à voir avec le négatif. Dans le texte de Thomas More la capitale de l'île d'*Utopia* est une ville sans habitants, son fleuve est sans eau, son dirigeant est sans peuple, les habitants sont sans cité...etc. L'opération soustractive est ce qui semble aussi déterminer la structure même de l'utopie. On pourrait donc avancer que le texte, à

partir des années 1960, est pour Barthes l'objet constant d'une théâtralisation et construit à cet égard un théâtre impossible et utopique qui autoriserait le passage de la salle à la scène, du regardeur au regardé. Ce texte théâtral utopique n'engage plus Barthes autant qu'à l'époque de Brecht dans son époque mais permet de repenser les représentations au sein de son temps et de partant de proposer une nouvelle manière de lire la théâtralité mondaine. Barthes ne se situe plus du côté du mythologue, hors du monde mais au contraire de s'inscrire au sein de la société pour lui donner un éclairage nouveau. À la différence des *Mythologies*, Barthes n'adopte pas le point de vue de la petite bourgeoisie dominante mais pense le vivre-ensemble depuis ses marges. Barthes remodèle le rapport qu'il entretient à son temps pour rester présent à celui-ci. Dans *Roland Barthes contemporain*, Magali Nachtergaele (2015, p. 164) écrit à ce sujet :

Que ce soit autour de l'utopiste Charles Fourier, du marquis de Sade ou du Palace, haut lieu de la nuit parisienne, les lieux à la marge de la société intéressent Barthes autant que les discours du pouvoir. À travers les *Incidents*, journal publié de façon posthume et peuplé de gigolos, ses premiers émois adolescents au fond du jardin, racontés dans son autobiographie, ou les images à la fois pensives et désirantes qu'il publie dans *La Chambre claire*, un nouvel ordre amoureux et sexuel se dessine de corps en corps, de fragments en fragments.

On peut considérer que les différentes « phases » dans l'œuvre de Barthes correspondent à différentes acceptions de l'utopie avec une utopie d'abord vécue, collective et concrète, celle du théâtre populaire à une utopie plus théorique puis créatrice. Il est intéressant de noter qu'un des titres pressentis par Barthes pour le *Système de la Mode* était *Utopie du vêtement*. La question de l'utopie se déplace et passe du statut de préoccupation politique immédiate à une préoccupation théorique et politique au sens plus large qui implique la notion d'érotisme, surtout dans le *Sade, Fourier, Loyola* où Barthes écrit au paragraphe « Social » (p. 815-816) :

L'armature sociale de ce monde est brutalement soulignée par Sade ; les libertins appartiennent à l'aristocratie ou plus exactement (ou plus souvent) à la classe des financiers, traitants et prévaricateurs, en un mot : des exploitants [...] les sujets appartiennent au sous-prolétariat industriel et urbain [...] Cependant il se produit ce paradoxe : les rapports de classes sont, chez Sade, à la fois brutaux et indirects ; énoncés selon l'opposition radicale des exploitants et des exploités, ces rapports ne passent pas dans le roman comme s'il s'agissait de les décrire à titre référentiel (ce qu'a fait un grand romancier social comme Balzac) ; Sade les prend différemment, non comme un reflet à peindre, mais comme *un modèle à reproduire*. Où ? Dans la petite

société des libertins ; cette société est construite comme une maquette, une miniature ; Sade y *transporte* la division de classe ; d'un côté les exploitants, les possédants, les gouvernants, les tyrans ; de l'autre le *petit peuple*. [...]. Entre le roman social (Balzac lu par Marx) et le roman sadien, il se produit une sorte de chassé-croisé : le roman social maintient les rapports sociaux dans leur lieu d'origine (la grande société) [...] ; le roman sadien prend la *formule* de ces rapports, mais la *transporte* ailleurs, dans une société artificielle (c'est aussi ce qu'a fait Brecht dans *L'Opéra de quat' sous*). [...] les pratiques sadiennes nous apparaissent aujourd'hui tout à fait improbables ; il suffit cependant de voyager dans un pays sous-développé (analogue en cela, en gros, à la France du XVIIIe siècle) pour comprendre qu'elles y sont immédiatement opérables : même coupure sociale, mêmes facilités de recrutement, même disponibilité des sujets, mêmes conditions de retraite, et pour ainsi dire même impunité.

Barthes associe Sade à Brecht et Balzac dans un lexique marxiste (« sous-prolétariat », « rapports de classe », « des exploitants et des exploités », « possédants »), Marx lui-même est évoqué au sujet de Balzac. Mais Barthes semble déplacer cette lecture marxiste de Balzac vers une lecture marxiste de Sade dans laquelle il embarque Brecht qui sert de point d'appui à sa démonstration, même si Barthes oppose Sade et Brecht à Balzac. Sade et Brecht construisent des espaces utopiques, déplacent les rapports de la société dans un microcosme pour révéler les structures de la société et comprendre par exemple le fonctionnement des pays sous-développés, tandis que Balzac copie la société, en rend compte. Dans ce passage on lit une réflexion sur la théâtralité des corps sadiens où Barthes écrit (p. 812) :

Il est cependant un moyen de donner à ces corps fades et parfaits une existence textuelle. Ce moyen est le théâtre (ce qu'a compris l'auteur de ces lignes en assistant à un spectacle de travestis donné dans un cabaret parisien). Pris dans sa fadeur, son abstraction [...] le corps sadien est en fait un corps vu dans loin dans la pleine lumière de la scène [...] Quoi qu'il en soit, il m'a suffi d'éprouver une vive commotion devant les corps éclairés du Cabaret parisien, pour que les allusions (apparemment fort plates) de Sade à la beauté des sujets cessent de m'ennuyer et éclatent à leur tour de toute la lumière de l'intelligence du désir.

Le théâtre apparaît donc comme le moyen de donner « une existence textuelle » au corps, de le donner à voir plutôt qu'à lire et de transformer le texte en tableau vivant. Dans ces quelques pages, Barthes mêle une analyse marxiste du monde sadien qui est défini comme une « utopie » (BARTHES, 2002c, p. 715) et une réflexion sur la théâtralité des corps chez Sade. La parenthèse au sujet de *L'Opéra de*

Quat' sous de Brecht semble dès lors être à la fois un appui à l'argumentation barthésienne tout comme un noyau au sein de cette réflexion qui condenserait toutes ces pistes lancées par Barthes en deux directions différentes. D'une part, l'utopie sadienne et l'analyse de ses structures sociales permettent de comprendre le monde actuel selon Barthes (en l'occurrence le fonctionnement social des pays sous-développés) et d'autre part, l'expérience théâtrale vécue, celle du Cabaret, permet de comprendre la théâtralité des corps dans les textes de Sade. On se souvient d'ailleurs que le Cabaret est évoqué par Barthes dans sa lettre à Robert Voisin citée plus haut, comme un objet d'étude qui permettrait de mettre en application l'enseignement brechtien. Sade est l'auteur qui croise le plus explicitement dans l'œuvre de Barthes les notions de théâtralité et d'utopie en faisant du texte sadien l'équivalent d'un « tableau vivant » (BARTHES, 2002c, p. 836).

Cette esthétique du tableau vivant se redéploie ensuite autrement dans l'œuvre de Barthes non plus de manière théorique mais de manière créatrice dans *Fragments d'un discours amoureux* et d'une autre manière dans *La Chambre claire*.

Barthes et la pensée queer

Barthes constitue un des fondateurs de ce qui n'était pas encore nommée la pensée *queer* telle qu'elle est théorisée par Judith Butler aujourd'hui et définie comme une réflexion sur la neutralisation du paradigme du féminin et du masculin. Dans son ouvrage *Le Sexe des Modernes* sorti en 2021, Éric Marty retrace l'histoire du concept de Neutre et étudie le passage de la notion de sexe à celle de genre. Il réinscrit ainsi la pensée de Judith Butler dans l'héritage moderne français dans années 1960. Marty oppose le silence du neutre et à la pluralité des catégories *queer* : *Lesbian, Gay, Bi, Trans, Queer, Intersex, Asexual...* etc. Butler apparaît alors comme l'héritière contemporaine de Barthes, Genet, Derrida, Deleuze, Lacan et Althusser tout en même temps que sa pensée diffère de celle des modernes. Si les deux pensées du neutre diffèrent absolument chez Butler et chez Barthes, on peut tout de même interroger un potentiel point commun : celui de la théâtralisation. En effet, chez Judith Butler la pensée *queer* s'articule à une réflexion sur la performativité et sur sa dimension carnavalesque. Susan Sontag écrit au sujet de Barthes dans *Sous le signe de Saturne* (2013, p. 207) : « Et quelque chose du théâtre, un amour profond des apparences, teinte son œuvre dès l'instant où il commence à exercer pleinement sa vocation d'écrivain. ». On peut donc identifier un dénominateur commun entre Butler et Barthes, la première pense la théâtralité de la société en termes de représentation de genre, tandis que Barthes considère la notion de théâtralité en lien avec la petite bourgeoisie, mais celle-ci va de pair avec les normes hétéronormatives de la société. Cette critique des représentations s'origine dans la critique dramatique lorsque Barthes s'érige contre le théâtre bourgeois et le théâtre de l'argent puis se poursuit à travers les

Mythologies et plus tard d'une autre manière à travers *Fragments d'un discours amoureux* et *La Chambre claire*, qui ne critiquent plus les instances bourgeoises en les démythifiant mais reconfigurent au sein du texte, une autre société possible à travers une mise en scène du langage et du texte.

Ainsi, si le sujet amoureux dans les *Fragments d'un discours amoureux de Barthes* est décrété « inactuel », sa réception en 1977 démontre le contraire. L'inactualité du sentiment amoureux concerne celle du domaine universitaire, le sentiment amoureux étant délaissé au profit d'un discours et d'une réflexion sur la sexualité. Si le sexe est bien absent dans *Fragments* – Barthes a rayé dans ses fiches la possibilité de faire une entrée « sexe » aux *Fragments* – une certaine sensualité se dégage de certains passages comme dans cette citation : « Mon langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. » (BARTHES, 1977, p. 87). Le désir est présent par-delà la question du sexe qui elle est mise en suspens pour constituer un corps utopique, qui abolit la question de l'assignation à un genre. De plus, l'ouvrage de Barthes se lit aujourd'hui sous une autre lumière théorique et critique qui lui redonne un éclairage contemporain et constitue un des textes *queer* de la modernité sous certains aspects. En effet, l'amoureux est défini comme n'étant ni masculin, ni féminin. Il constitue à cet égard un neutre « négatif », au sens où ce neutre est marqué par la négation, à l'inverse par exemple d'autres figures hermaphrodites de l'œuvre de Barthes comme l'acteur de kabuki dans *l'Empire des Signes* ou encore Michelet. Le premier ajoute aux signes masculins les signes du féminin, tandis que Michelet incarne « l'ultra-sexe ». L'amoureux des *Fragments* n'a qu'une voix qui échappe à toute détermination corporelle tout en même temps que la voix signale aussi le corps. Les pronoms même par lesquels sont désignés l'être aimé sont mis en suspens par un jeu de déplacement, le « il » devient neutre non pas au sens où le masculin l'emporterait sur le féminin mais au sens où il annule entièrement toute marque de genre. L'amoureux a l'art de « faire glisser » les pronoms.

C'est bien parce que le neutre de l'amoureux déjoue le paradigme des genres que tout lecteur peut s'y retrouver et que les lecteurs eux-mêmes sont pensés comme une communauté comme cela est annoncé dans la préface au livre : « Aux Lecteurs – aux Amoureux – réunis » (BARTHES, 1977, p. 9). La question de la communauté et du neutre s'inscrit dans une réflexion sur le vivre-ensemble. Le caractère « inactuel » du langage amoureux et ses stéréotypes valables *de tous temps* sont évoqués par Barthes de manière moderne : on sort du récit amoureux et celui-ci devient la mise en scène d'une parole monologique. La mise en scène purement textuelle de cette parole évite toute représentation des corps et permet de déjouer toute identification genrée du sentiment amoureux. Par le recours au neutre Barthes cherche à se frayer un chemin au sein du langage pour déjouer le paradigme du féminin et du masculin. Mais il est intéressant de voir que dans ce texte le détournement des structures du langage

passé par la théâtralisation du texte. En effet, la parole de l'amoureux est structurée comme un espace de théâtre : les arguments en tête de chaque figure sont des « pancartes, références à la Brecht » (BARTHES, 1977, p. 9) et le texte lui-même se divise en trois espaces : le titre de la figure, l'argument, les notes de bas de page et à la marge les références dont s'empare l'amoureux sans les citer et que le préfacier rétablit comme pour dévoiler les coulisses du langage de l'amoureux. Les marges du livre fonctionnent comme les coulisses visibles d'une représentation du Berliner Ensemble. L'amoureux barthésien est donc l'opposé du *drag* chez Butler au sens où il performe une absence de genre dans son discours, tandis que le *drag* butlérien performe le genre pour mieux le donner à voir. Mais dans une perspective de lecture contemporaine et butlérienne on pourrait émettre l'hypothèse que l'amoureux des *Fragments* ouvre un nouveau mode de représentation du sentiment amoureux qui déjoue la binarité du masculin et du féminin. Le texte barthésien construit la possibilité d'une communauté politique (au sens large) qui ne fait pas acception de genre. On peut lire dans ce désir de partage un ultime héritage brechtien dans la mesure où le théâtre de Brecht est destiné à un public considéré comme une communauté de spectateurs et d'acteurs, contre une perspective bourgeoise où chaque spectateur, individuellement, regarde le spectacle qui lui est présenté. Barthes tente ainsi de constituer une communauté politique, au sens large du terme, une communauté de parole et de dialogue, par un motif *a priori* apolitique, dans la mesure où l'amoureux semble ne pas faire acception d'époque. Ainsi, le souhait que Georges Didi-Huberman formule dans son ouvrage *Peuples en larmes, peuples en armes*, de faire du pathos une force politique, semble se réaliser. Cette dimension *queer* de l'œuvre du « dernier Barthes » va de pair avec la contemporanéité de Barthes à son temps dans la mesure où la personne *queer* est une personne marginale et « bizarre ». *Queer* est à certains égards l'antonyme d'actuel. Magali Nachtergaele relève cette ambivalence dans son article « Barthes à l'aune des Queer et Visual Studies » (2017, p. 6) où elle écrit : « [...] il y a souvent, plus peut-être que les phénomènes sensibles d'une vie homosexuelle, une mise en scène du *queer* chez Barthes, un goût mêlé pour l'ancien comme pour le moderne, avec un soupçon d'étrangeté, qui va au-delà du postmodernisme ambiant. ».

Une communauté subversive : La Chambre claire

La Chambre claire aussi est à certains égards utopique dans le choix que l'ouvrage propose des photographies. Magali Nachtergaele dans *Roland Barthes contemporain* (2015) met au jour le fait que les corps représentés dans *La Chambre claire* sont les corps de minorités : des Noirs, des homosexuels, des femmes, des malades mentaux, des enfants. Tous ceux à qui, comme pour l'amoureux, une voix n'est pas donnée et qui à ce titre peuvent être considérés comme inactuels, au sens où ils ne font pas l'actualité. Pourtant ce parti pris politique de la part de Barthes de

donner non plus une voix à ceux qui ne sont pas entendus (comme pour l'amoureux) mais une place à ceux qui ne sont pas vus participe d'une certaine forme d'utopie qui a elle aussi avoir avec une théâtralisation du texte qui s'ouvre sur un rideau. Rideau de l'intimité de la chambre mais aussi rideau de théâtre qui laisse place à une galerie de saynètes où chaque photographie est l'occasion d'une histoire possible. *La Chambre claire*, par la galerie de photographies qu'elle propose donne à lire un autre monde possible. La dimension « habitable » des photographies se retrouve ici. *La Chambre claire* propose un autre monde où déambuler qui subvertit les codes bourgeois et hétéro-patriarcaux. Magali Nachtergaele (2015, p 163) écrit à ce sujet :

[...]pas de femmes nues, pas de corps féminins esthétisés par les objectifs érotisés des grands noms de la photographie. L'esthétique du corps désirant se tisse au contraire autour de la figure de Robert Mapplethorpe, que Barthes déclare son photographe préféré, ou à l'encoignure de ce portrait de Philipp Glass et Bob Wilson, saisis ensemble.

Cette reconstruction utopique porte avec elle son modèle érotique et d'autres imaginaires désirants. Nachtergaele articule la question du retournement utopique à la notion américaine d'*agency* dans la mesure où Barthes donne à lire le corps des minorités sociales, raciales et sexuelles, renversant ainsi les normes de la visibilité bourgeoise hétérosexuelle. La multiplicité de ces représentations de corps est dotée d'une dimension subversive et constitue un projet pré-butlérien au sens où il s'agit d'introduire une dissonance dans la performativité de genre alors établie. Par l'élaboration d'un nouveau discours et d'un nouvel imaginaire, Barthes construit un nouveau processus citationnel qui à terme peut produire des modifications efficaces dans le réel. Nachtergaele écrit (2017, p. 1) : « le travail de Barthes sur et avec les images a aussi accompagné la montée en visibilité des mouvements homosexuels dans les années 1970 et participé, de fait, à la constitution d'une culture visuelle dégenrée, non-hétéronormée et manifeste. » La notion d'*agency* évoquée plus haut ne concerne pas seulement le mouvement homosexuel mais aussi les minorités sociales et raciales auxquelles Barthes donne une place dans son ouvrage. Nachtergaele écrit aussi (2015, p. 64) : « Sa déconstruction des catégories n'a pas seulement pour but la dénonciation des idéologies des puissants mais aussi la réévaluation des « invisibles », des marginaux, ceux qui évoluent dans les à-côtés de la grande histoire. ». Aussi cette utopie théâtrale dessinée par Barthes dans *La Chambre claire* ne cherche pas comme à l'époque du théâtre populaire à ouvrir le répertoire au public le moins favorisé mais ouvre la scène à ceux qui ne sont pas vus et qui ne sont pas entendus. Barthes fait franchir au public l'espace de la salle à la scène, l'*acting-out* se dote alors d'une force à la fois politique et érotique. *La Chambre claire* s'inscrit donc dans la lignée des *Mythologies*.

Mais alors que les *Mythologies* étaient travaillées par la déconstruction et d'une démystification de la société, ce mouvement du négatif se renverse en un écrit positif et créatif où, à l'inverse du mythologue cantonné à un ailleurs intenable, l'auteur de *La Chambre claire* ordonne librement un ailleurs sans se désolidariser du monde dans lequel il vit. En effet, il ne s'agit pas d'un ailleurs fictionnel, mais bien réel puisque les photographies choisies par Barthes sont souvent des photographies tirées de photos de presse tout comme pour les *Mythologies*, mais ici Barthes s'intéresse aux marges bien plus qu'aux représentations dominantes. Le retrait de Barthes vers l'intime n'est donc pas un retrait hors du monde. La marge n'est plus seulement le lieu depuis lequel s'observe le monde mais devient le lieu au sein duquel il se reconstruit. L'*époque* théorique s'est transformé en utopie. Cette communauté utopique et fictive que Barthes met en scène dans son dernier ouvrage permet de penser les questionnements contemporains sur les utopies *queer* qui érigent la marge comme espace critique pour la société et en même temps comme lieu de vie et de partage. La marge n'est plus un espace transitoire mais un lieu habitable. Cette pensée de l'utopie et plus précisément au sein des utopies *queer* n'est pas sans lien avec ce dernier texte de Barthes. Celui-ci ne se drapait plus dans la posture impossible du mythologue toujours en dehors de la société, mais donne à des minorités et aux espaces marginaux une place au sein de l'imaginaire collectif, place qui demeure à la fois et habitable.

Une utopie problématique

Pourtant, l'association du texte et de la photographie construit une forme de théâtre utopique, un théâtre à plat, horizontal davantage que vertical, où les corps peuvent se faire objets de désir parce qu'ils ne sont en fait pas là, pas présents comme sujet. Le prisme utopique pose la question de l'individualité des corps et de leur présence comme sujet qui est un questionnement inhérent au modèle utopique qui pose à la fois la condition du collectif comme fondement de ce mode de vivre ensemble et le rapport à l'individualité. Cette articulation entre la question de l'utopie et le statut du corps de l'autre se pose particulièrement dans le texte de Barthes sur les photographies de Wilhelm von Gloeden. Jacqueline Guittard (2015, p. 149) écrit au sujet de ce texte que

ce regard décalé, si innocent qu'il se veuille quand il vise un au-delà de la pose est ici voilé de toutes les réminiscences du séjour marocain ; ce ne sont pas de jeunes siciliens que Roland Barthes voit obstinément – jusqu'à faire de son erreur un supplément de jouissance -, mais de jeunes arabes.

et elle ajoute que

le corps photographique, tel que Roland Barthes le veut, surgit lorsque la sophistication de la pose et celle du décor deviennent le cadre idéal d'où peuvent s'échapper les manifestations incontrôlables de sa vérité. La photographie devient elle-même ce *Jardin en hiver* où repose le corps du désir.

La photographie apparaît donc comme une manière d'encadrer le corps, de le théâtraliser si l'on reprend la définition barthésienne du théâtre, citée précédemment. Cette structure laisse le désir se déployer, mais ce désir interroge dans la mesure où il s'agit de corps de jeunes éphèbes placés dans une reconstitution kitsch de l'Antiquité qui nous fait retrouver le théâtre des années 1950. Diana Knight (1997, p.119) écrit au sujet de *La Chambre Claire* :

The portrait of Savorgnan de Brazza is in fact a fine example of Orientalism: an aesthetic and very staged representation of the sexual availability of the black colonial subject. As such, and given the many examples of Barthes's sexual relations with young Moroccans recorded in *Incidents*, I was intrigued by Barthes's use of this beautiful but ideologically problematic photograph.⁴

Cette interrogation se pose de manière d'autant plus accrue pour *L'Empire des Signes* et *Incidents* qui fonctionnent presque en regard l'un de l'autre. *L'Empire des Signes* a d'ailleurs été rédigé depuis le Maroc. L'un constitue une utopique heureuse, reconstruite selon Barthes lui-même en fonction de son imaginaire. Barthes définit le Japon comme ce qui est par essence l'ailleurs et l'autre comme le signale le titre du fragment qui ouvre le livre : « là-bas » et il ajoute (2002, p. 351)

Je puis [...] sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), 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.

L'utopie japonaise s'ancre dans une acception de l'utopie comme ailleurs radical. De plus, cette utopique heureuse est bien sûr, une utopie sexuelle et érotique qui se lit entre les lignes avec l'évocation des acteurs de kabuki travestis en femme, le lexique du rendez-vous, le *pachinko* qui constitue un univers exclusivement masculin et dont le

⁴ « Le portrait de Savorgnan de Brazza est en fait un bel exemple d'orientalisme : une représentation esthétique et très mise en scène de la disponibilité sexuelle du sujet colonial noir. À ce titre, et compte tenu des nombreux exemples de relations sexuelles de Barthes avec de jeunes Marocains consignés dans *Incidents*, j'ai été intrigué par l'utilisation que Barthes fait de cette belle photographie, mais idéologiquement problématique. » (nous traduisons).

jeu est évoqué en termes sexuels en lien certainement avec le discours psychanalytique très présent à l'époque qui consiste à faire de l'argent un symbole du désir.

Dans une autre perspective, *Incidents* aussi reconstruit un monde utopique par le biais de l'imaginaire. Un monde utopique qui n'est pas sans prendre acte des violences faites aux dominés et en l'occurrence aux Marocains que Barthes côtoie. Il écrit (BARTHES, 1987, p. 24) : « Chasse aux cheveux longs : Rafaelito soutient que son père lui a coupé les cheveux pendant qu'il dormait. D'autres disent que les flics tondent de force dans la rue : révolte et répression à même les noirs cheveux des garçons. ». La question des attributs masculins et féminins se recoupe avec la question politique. Les cheveux longs renvoient à la fois à un monde utopique où cet attribut ne serait pas associé au féminin mais serait apprécié dans toute sa beauté aussi pour les hommes et à cette considération esthétique voire même érotique dans les mots de Barthes s'ajoute leur signification politique. Les cheveux apparaissent au regard de ce fragment comme le symbole de la révolte politique et presque d'une utopie *queer*. Les fragments qui composent ce livre rapproche Barthes d'une esthétique moraliste mais s'apparentent aussi à des petites saynètes théâtrales de la vie marocaine comme dans l'extrait qui suit (1987, p. 27) :

Vieillard aveugle, mendiant djellaba et à barbe blanche : imposant, impassible, antique, sophocléen, odéonnesque, cependant que l'adolescent qui mendie pour lui prend sur son visage toute la charge expressive que justifie une telle situation : ses traits torturés, tirés par une moue descendante, affichent la dolence, la misère, l'injustice, la fatalité : Voyez ! Voyez ! dit la mine de l'enfant, voyez celui qui ne peut plus voir.

Les accents lyriques et ironiques de ce fragment mêlent la structure détachée du théâtre japonais où la marionnette se détache de l'acteur (un peu comme ici le vieillard et l'enfant) et la force de la leçon brechtienne dans *Mère Courage* qui donne à voir un aveuglement. Cette résonance théâtrale des fragments s'associe avec une esthétique carnavalesque tout au long du texte qui fait constamment revenir le bas corporel et donne une place à la sexualité. Ce livre d'une sexualité heureuse soulève cependant quelques problèmes. Le premier est le caractère posthume de cette publication et à ce titre il ne peut pas être analysé de la même manière qu'un livre publié. Mais le second problème que soulève cet ouvrage est la question de la place du locuteur que l'on associe aisément à Barthes lui-même, ce d'autant plus qu'*Incidents* côtoie l'écriture du journal et de l'intime. Barthes y raconte ses rencontres tarifées et y parle ouvertement de son désir ce qui n'avait jusqu'alors pas été le cas dans ses textes.

En effet, Roland Barthes est à la fois le mythologue qui déconstruit toute une idéologie bourgeoise, colonialiste, qui relaie la violence faite aux Marocains dans

Incidents par les institutions, tout en même temps qu'il ne semble pas interroger jusqu'au bout sa posture dans *Incidents* (1987, p. 42) comme lorsqu'il écrit :

Cependant que le petit Mohammed me récite des vers qu'il vient de composer (à moins que ce ne soit de Sully Prudhomme), je pense fortement en moi-même qu'il est très heureux que je l'aie rencontré, car je vais lui demander de m'acheter une livre de tomates chez l'épicier voisin.

Posture qui ne se défait pas d'une certaine attitude paternaliste. Comme le souligne Diana Knight, Barthes semble ici renouer avec une tradition littéraire française orientaliste. Knight (1997, p. 123) écrit à ce sujet :

However, in what follows I shall argue that Barthes ignores the parallel problem entailed in trying to liberate sexuality (here homosexuality) in advance of the liberation of other human relations. This blind spot goes some way, I think, to explaining the ambiguities of Barthes's sexual politics. And it is surely sexual politics which tie Barthes to an Orientalism that he seeks, in other ways, to go beyond⁵.

Knight construit aussi un parallèle entre l'œuvre de Loti que Barthes a lu et au sujet duquel il a écrit, et ses textes sur le Maroc et le Japon. Knight montre comme Barthes adopte, certainement malgré lui, une posture orientaliste qui érotise ces corps étrangers et les rend disponible à son propre désir.

Pour finir

Les notions de théâtre et d'utopie interrogent la contemporanéité de Barthes, c'est-à-dire son ancrage dans sa propre époque mais aussi dans la nôtre. Alors que le théâtre en tant que tel et l'expérience qui en est faite dans les années 1930 et 1950 paraît aujourd'hui passée de mode, la théâtralité très présente dans les textes de Barthes, associée au concept d'utopie résonne avec notre époque. Barthes a été présent aux utopies de son temps et notamment celle du théâtre populaire qui a été une utopie politique. L'œuvre du Barthes écrivain offre une caisse de résonance à cette première expérience fondamentale. *Sade, Fourier, Loyola, Fragments d'un discours amoureux, La Chambre claire et Incidents*, proposent chacun à leur manière de nouvelle perspective de société et redonnent une place aux minorités (parfois de

⁵ « Cependant, dans ce qui suit, je soutiendrai que Barthes ignore le problème parallèle que pose la tentative de libérer la lit sexualité (ici l'homosexualité) avant la libération des autres relations humaines. Cet angle mort explique en partie, je pense, les ambiguïtés de la politique sexuelle de Barthes. Et c'est sûrement la politique sexuelle qui Barthes à un orientalisme qu'il cherche, par ailleurs, à dépasser... » (nous traduisons).

manière problématique) et interroge de nouvelles manières de penser les corps, l'amour et son langage ainsi que la sexualité. Autant de réflexions sur les modalités d'un vivre-ensemble qui demeurent toujours d'actualité et qui permettent de faire de Barthes un penseur de son siècle mais aussi du nôtre. Comme le montre Éric Marty dans *Le Sexe des modernes*, la pensée des Modernes (parmi lesquels Barthes se place) constitue un socle pour celle de Butler. Les textes de Barthes esquissent la possibilité d'une communauté où la question du masculin et du féminin reste en suspens, et réalise la possibilité d'un corps « qui ne signifie rien ». Chez Barthes l'utopie comme le théâtre répondent à la même structuration, celle d'un microcosme qui permet une posture critique. L'utopie permet de politiser le théâtre, tandis que la théâtralité des corps permet de conférer une certaine sensualité et une érotique à l'utopie. Théâtralité et utopie se croisent alors au sein même du texte qui cherche à être l'objet d'un voir et non seulement d'une lecture. L'utopie barthésienne offre un théâtre sans le risque de l'*acting out* hystérique que pourrait susciter la présence des corps, car la matérialité des corps est mise à distance au profit d'une sensualité du langage. Cette mise à distance du théâtre au profit de la théâtralité semble être la métaphore même du rapport de Barthes à son temps. Les corps de ses contemporains sont pour Barthes l'objet d'une peur, et l'endroit d'un attrait toujours renouvelé.

Références

- BARTHES, R. *Album : Inédits, correspondances et varia*. Paris : Seuil, 2015.
- BARTHES, R. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, 2002a.
- BARTHES, R. "Avignon, l'hiver". In : *Œuvres complètes*, v. I. Paris : Seuil, 2002b, p. 472-475.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. In: *Œuvres complètes*, v. IV. Paris: Seuil, 2002c, p. 701-765.
- BARTHES, R. *Incidents*. Paris : Seuil, 1987.
- BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- BIASI, P. « Barthes et la peinture: le désir de l'illisible ». Site de l'auteur : http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes_pdf/2047.pdf (consulté le 27/06/2021), p. 1-4, s/d.
- BIDENT, C. *Le Geste théâtral de Roland Barthes*. Paris : Hermann, 2012.
- COSTE, C. *Barthes moraliste*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'Histoire*, 6. Paris : Minuit, 2016.
- GUITTARD, J. « La photographie : pour un 'locus amoenus' barthésien ». *Revue des Sciences humaines*. Lille, n. 319, Presses Universitaires du Septentrion, p. 139-150, 2015.
- KNIGHT, D. *Barthes and Utopia : Space, Travel, Writing*, 1997.
- MARTY, E. *Le Sexe des Modernes, pensée du Neutre et théorie du genre*. Paris : Seuil, 2021.
- MARTY, E. *Le Métier d'écrire*. Paris : Seuil, 2002.
- NACHTERGAEL, M. « Roland Barthes à l'aune des *Queer* et Visual studies ». In : BERTRAND, J.-P. (Org.). *Roland Barthes : continuités*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2017.
- NACHTERGAEL, M. *Roland Barthes contemporain*. Paris : Max Milo, 2015.
- ROGER, P. « Barthes dans les années Marx ». *Communications*. Paris, n. 63, pp. 39-65, 1996.
- SAMOYAUULT, T. *Roland Barthes, biographie*. Paris : Seuil, 2015.

SONTAG, S. *Sous le signe de Saturne*. Trad. Philippe Blanchard, Robert Louit, Brigitte Legars et l'auteur. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2013.

Recebido em: 15/04/2021

Aceito em: 01/07/2021

Referência eletrônica: COHEN, Judith. L'utopie theatrale : traversee de l'œuvre de Roland Barthes. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.