



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 7, n° 2, Mai 2006
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1304>

Jean-Pierre Richard « embrasse » Barthes

Sébastien Baudoin

Jean-Pierre Richard, *Roland Barthes, dernier paysage*, Paris, Verdier, 2006.



Pour citer cet article

Sébastien Baudoin, « Jean-Pierre Richard « embrasse » Barthes », *Acta fabula*, vol. 7, n° 2, , Mai 2006, URL : <https://www.fabula.org/revue/document1304.php>, article mis en ligne le 22 Avril 2006, consulté le 03 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.1304

Jean-Pierre Richard « embrasse » Barthes

Sébastien Baudoin

Depuis *Quatre Lectures*, publié en 2002 chez Fayard, Jean-Pierre Richard se faisait rare, trop rare sur le sentier de la critique. Son dernier essai, intitulé *Roland Barthes, dernier paysage*, renoue avec ce dialogue poétique que le critique sait si bien entretenir avec le texte. Depuis *Paysage de Chateaubriand*, on connaît la définition du « paysage » richardien, cette manière d’embrasser un imaginaire en sondant les moindres replis formant une constellation signifiante.

Il y a donc un paysage de Barthes, et Jean-Pierre Richard nous convie, pour y entrer, à employer le chemin de la métaphore comme « ouverture à un certain memento d’images », pour trouver « une certaine logique personnelle de la rêverie ». Le programme de son étude de l’éminent sémiologue de *Mythologies* passe ainsi par « l’examen d’une avancée rêveuse, le déploiement d’un nuancier personnel de qualités ». Suivant trois voies d’approches qui se rejoignent, Jean-Pierre Richard tente de cerner l’univers de Roland Barthes dans une étude minutieuse de ses manifestations poétiques et imaginaires.

I. Les « nervures » du paysage barthésien.

L’imaginaire barthésien est tendu entre le « poisseux » et le « moiré », « répétition » ou « sable mouvant » qui s’oppose au « jeu mobile-immobile » et qui tente de parvenir à une « magnifique entreprise de dépoissement ». Car Jean-Pierre Richard entend se livrer à un « parcours » qui plonge dans « le jardin barthésien des qualités sensibles » : ainsi, le texte glisse d’éléments de poétique à un autre lorsqu’il évoque la « nuance », celle de la proximité avec laquelle Barthes construit son rapport aux villes, son attention aux « passages », aux lieux de transition, son attrait pour le « scintillant » corollaire du « moiré » dans un souci égal de « mettre en évidence la vie d’un pluriel imprévisible ». Cette recherche « lumineuse » du « différent », associée au goût du fragment, fait la singularité barthésienne.

Le commentaire chemine ainsi d’alliances subtiles en distinctions signifiantes au gré des « mots-mana » qui scanderont l’imaginaire barthésien : le « bariolé », accentuant les différences, est objet de soupçon pour Barthes, s’opposant au « moiré », alliage sincère, « soie enveloppante d’un moi-peau ». Ainsi, avant le « moiré », il y eut la séduction du « mat », ce radicalisme anéantissant « toute possibilité (ou symptôme) de signification. » Pourtant, il y aurait non pas un déni,

mais une conservation d'un « certain aménagement du mat », sublimé par la poétique barthésienne. Mais il n'y aurait pas tant palimpseste qu'« étagement » ou « panorama », « filigrane » ou « camaïeu ».

Puis c'est la dynamique du contour qui conduit la pensée du critique, abandonnant la profondeur complexe des strates imaginaires pour se pencher sur la poétique du « trait » chez Barthes critique d'art, notamment dans son approche de Cy Twombly, mettant en œuvre un effleurement pictural, une « stratégie [...] du ratage ». En y opposant l'art du photographe Daniel Boudinet, fait de « prolifération » de feuillage, Roland Barthes trouverait ce « jeu du vide et de la plénitude » le conduisant à son intérêt pour le haïku. Alors, Jean-Pierre Richard rapproche le « geste » critique barthésien de celui du « marcotage », disparition et prolongement, sous la forme d'une renaissance évitant la brutalité de la greffe.

II. Huile, cuisine et peinture : « tilt » et métaphores de la création barthésienne

Une seconde approche de Roland Barthes se fait alors sur les modes d'entrée dans le « paysage élu » qu'il adopte pour accéder à cette « Vita Nova » qu'il cherche à la fin de sa carrière. Le « tilt » et la « prise » sont alors perçus comme deux « métaphores cardinales » aptes à rendre compte de cette entreprise : dans *La Chambre claire*, Barthes analyse le « tilt » comme une « animation ». « Zébrure » ou « point », il est en tous les cas une « blessure ». Selon Jean-Pierre Richard, c'est ce que Barthes nomme le « punctum », qui unifie à la fois « la douleur de l'incision » provoquée et « le pathos suggéré » par le « tilt », comparables en cela aux épiphanies de Joyce et à ce qui sera la quintessence de l'expérience du haïku.

Face à la photographie de sa mère enfant, l'auteur de *La Chambre claire* est appréhendé dans sa tentative de cerner les conséquences du « tilt » comme un passage entre intérieur et extérieur, une « induction », un « air » qui se combine avec une impression vive de l'immobilisation temporelle inhérente à toute photographie, « vertige » du temps douloureux s'accompagnant d'un sentiment de pitié. Au « tilt » s'allieraient alors deux « motifs », celui du « pli », « creusement spontané » et du « copeau », « rondeur spiralée » qui préside au rêve et à la découverte.

Tournant autour de cette notion de « tilt », fondamentale à son sens, Jean-Pierre Richard distingue alors les trois « positions » adoptées par Roland Barthes pour l'accueillir et lui donner les conditions favorables de naître : le « flasque » - non-vouloir, mollesse et oisiveté revendiquée comme posture d'accueil passive -, le « vaseux » - à la fois « acédie », « mal-être existentiel » et « boue » ou « tas » -, et « le s'asseoir », position médiane, qui réconcilie entre elles les deux premières dans une « interpassivité » qui « initie une paresse vigilante » et fonctionne comme « ouverture naturelle à la rêverie ».

Mais alors, qu'y a-t-il après le « tilt » ? Il y a la « prise », un processus d'emprise qui mène à l'accès à un « c'est ça », « évidence [...] irréfutable ». Si Barthes affectionne la métaphore culinaire de la « mayonnaise » pour l'exprimer, cela n'en cache pas moins l'instabilité de la prise, que Jean-Pierre Richard semble percevoir dans le rapport de Roland Barthes à Bernard Réquichot. Il analyse cette instabilité par le mouvement de « goût du dégoût » qui attire paradoxalement le critique vers le peintre, qui allie dans ses œuvres deux principes répulsifs, l'« appartenance glutineuse » et « l'animal », une « bestialité » qui confine au « grouillement » dans la figure du « roi-des-rats » que la matière même de la peinture appliquée sur la toile reproduit dans une « trace ».

Mais il y aurait des « lieux de neutralisation », où les « états de répugnance » seraient abolis, et qui prendraient, sur le plan du langage, la même signification chez Barthes que chez Réquichot, l'alternance sexuelle du gonflement et du dégonflement étant transposée en dichotomie langue / parole, où la parole contrôlerait « le flux humoral » de la langue. Alors, le modèle des « attributs gustatifs » influence Barthes, sans connaître une utilisation aussi brouillée que chez Réquichot. C'est le motif de « l'huile » qui permet de transcender cette dualité en lui substituant une continuité : le « hiatus » est comblé « entre poix et huile » puisque la première est la « matière originelle » et la seconde « la matière finale qui lie et qui invente », réunis dans « une même rêverie de la liquidité ».

III. « Creuser » le vide : intermittence de Barthes, haïku et Alcyon.

Jean-Pierre Richard revient *in fine* aux *Cours et séminaires* de Roland Barthes pour envisager sa manière de « creuser la plénitude » par l'intermédiaire de sa réflexion sur Joubert. Deux motifs sont convoqués : celui du « grain » - contenant une « vie fantasmée » capable de métamorphoser la « matière tourmentante » en « matière glorieuse » - et celui de la « nuance », distinguant trois étapes de la « logique rêveuse » : insurrection, béance et rayonnement. Le « vide » préalable à un état de « jouissance » de l'être est ainsi atteint par « l'herbeux », « mode horizontal de la vie végétale », offrant au regard « le nappé, le lié d'une onction dans barre ni problème ».

Intervient alors la forme poétique du haïku, qui condense dans sa « pureté incandescente » et sa forme de « petit pavé aéré », selon les termes de Roland Barthes, « la fruition d'un souffle libéré ». « Interaction muette » avec le monde, il est, dans sa forme poétique, l'image même de ce qu'il exprime, contenant en son centre ce déséquilibre rythmique qui ouvre sur un « éclat », un « moment de vérité ».

Dans un dernier temps de son commentaire, Jean-Pierre Richard s'attarde sur les résonances de l'expression « calme alcyonien » chez Roland Barthes, celle d'une

« immobilité mobile » présidant à un « fantasme universel ». Après un détour sur les « apparitions alcyoniennes » dans la culture et la littérature occidentale - chez Chénier, Deleuze, Chateaubriand ou Gracq - il met à jour un « double paradoxe sensoriel ». Le « creux » du nid de l'Alcyon s'allie à la « plénitude », nidification au cœur d'un solstice, reflet d'un entre-deux de la mort où Roland Barthes pourrait inscrire la sienne propre à l'horizon d'une « vita nova » de ses *Cours et Séminaires*. C'est le mot lui-même, « Alcyon », qui semble se prêter à l'ultime rêverie du « mot-constellation » qui clôt cette étude de Jean-Pierre Richard sous le signe de la transfiguration imaginaire du signe.

PLAN

AUTEUR

Sébastien Baudoin

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : sebastienbaudoin@hotmail.com