

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

15/03/2006

Barthes : « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent
de ne pas être moderne »

Aliocha Wald Lasowski

Sur la question de la modernité, on pourrait distinguer trois Barthes, non pas trois périodes ou phases chez Barthes (ce serait encore des modes ou des genres qui feraient système ou autorité), mais bien trois Barthes qui cohabitent ou dialoguent ensemble, trois sensibilités, émotions ou affects ressentis face au temps, trois états mentaux ayant chacun leur rythme propre : une indifférence mélancolique, un engagement discret, une défiance neutre. Non pas trois temporalités différentes mais trois positions spatiales dans le temps - en arrière, à l'avant, à l'écart -, trois positionnements qui maintiennent cependant ouvert un espace de déplacement et de repositionnement, qui laisse toujours possible un écart avec les positions initiales. Il s'agit alors peut-être de trois rythmes constitutifs de l'écriture même de Barthes. Dans son rapport à la modernité, il y aurait donc trois Barthes : le Barthes réactionnaire, le Barthes engagé, le Barthes à contretemps. Chaque figure comme dimension et comme acte ne constitue pas tant une unité de pensée distincte mais se trouve présente simultanément avec les deux autres, ce qui dégage un espace de tensions, de difficultés, d'hésitations qui complexifient le rapport de Barthes à sa propre modernité, et dans le lien qu'il entretient avec l'écriture elle-même. Il faudra donc revenir sur plusieurs formulations et y voir ce que Barthes y joue, ce qu'il déplace, dispose, réagence à travers cette tripartition naïve. La première posture est le Barthes qui doute – le Barthes qui, le 25 août 1979, lit quelques journaux d'actualité et quelques romans modernes avant de les refermer et de revenir « avec soulagement » aux *Mémoires d'outre-tombe*, « le vrai livre » et de rajouter pour conclure : « Toujours cette pensée : et si les Modernes se trompaient ? » (*Soirées de Paris*, texte posthume, OC, tome V, p.980), c'est aussi le Barthes qui résiste - « Ses "idées" ont quelque rapport avec la modernité, écrit Barthes dans le fragment « Le livre du Moi » du *Roland Barthes par Roland Barthes*, voire avec ce qu'on appelle avant-garde (le sujet, l'Histoire, le sexe, la langue) ; mais il résiste à ses idées » Barthes poursuit : « ce livre n'est pas le livre de ses idées, il est le livre de mes résistances à mes propres idées » (OC, tome IV, p.695). Barthes récessif qui recule, prend du recul, se positionne à l'arrière, se tient en retrait et met à distance. C'est le Barthes qui embrasse la tradition, qui transmet les Anciens, qui privilégie le « Plaisir aux Classiques » - titre d'un article de Barthes daté de 1944 - contre la jouissance des Modernes, qui oppose, dans « Le Plaisir du texte » en 1973, le « contentement » classique à l'«évanouissement » moderne qui, comme force historique, « surgit toujours à la façon d'un scandale (...) et non d'un épanouissement » (*Le Plaisir du texte*, 1973, OC, tome IV, p.229). C'est donc le Barthes indifférent à son temps, mélancolique et nostalgique que privilégie Antoine Compagnon. Ce dernier en effet inscrit Barthes dans une « généalogie antimoderne » et finit le chapitre qui lui est consacré (*Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, p.440) par le mot de Verdi : « Tournons-nous vers le passé, ce sera un progrès ». Le livre de Compagnon dresse un tableau qui dépeint les caractéristiques de l'homme antimoderne. La deuxième figure de Barthes, c'est le militant déplacé, le révolté distant, un engagé discret, sémiologue, qui décrypte la modernité, interprète la mode et déplace le système, défait les utopies, déjoue

les idéologies, déchiffre les mythes, qui prend part aux luttes de son temps – on pense à *Tel Quel* -, et aux mésaventures du sens. C'est donc le Barthes de Kristeva qui le qualifie tour à tour d' « insurgé radical » (*Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, p.644-645), de « démystificateur ou de désenchanteur du monde », de « tragique sobre », de « musicien du sens ». Le troisième et dernier positionnement de Barthes n'en est pas un, puisqu'il relève plutôt d'un mouvement et d'un geste, d'un comportement et d'une attitude : c'est le Barthes qui « prend la tangente » :

« La pratique paradoxale se développe dans un répertoire qui est celui de l'écrivain : on ne s'oppose pas à des valeurs nommées, fractionnées : ces valeurs, on les longe, on les fuit, on les esquive : on prend la tangente ; la crainte est de tomber dans l'opposition, l'agression, c'est-à-dire dans le sens (puisque le sens, ce n'est jamais que le déclic d'un contre terme), c'est-à-dire encore : dans cette solidarité sémantique qui unit les contraires simples » (« Paradoxa », *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, *Œuvres Complètes*, tome IV p.714)

Un Barthes donc qui suit la diagonale et la spirale, un Barthes trop fin pour se positionner et qui échappe à tout classement. Barthes inclassable et insaisissable comme le haïku, « dessaisi » de toute emprise. Une écriture qui plus on avance dans le temps plus réinterprète avec mélancolie la dite "modernité" qui est la sienne, non pas comme rupture simple mais de manière paradoxale, comme une attitude limite de résistance de l'écriture - anamnèse, déconstruction, hantologie -, pour définir son propre rapport à la modernité. La modernité est alors caractérisée comme une appréhension des limites et de leur transgression, pratique d'une liberté qui respecte le réel et s'y inscrit de façon critique et "paradoxale", faisant référence à un temps inclassable et peut-être à tout ce qui dans le temps a résisté à la modernité tout en se situant sur son seuil. Cette idée d'une résistance à la modernité - pensée de la rupture, liberté, autonomie - et qui puisse aussi en reprendre les leçons comme d'un travail du deuil est stratégiquement importante pour que l'antimoderne ne soit pas seulement un "classique" ou un "réactionnaire" dans l'idée qu'il donne de la langue, de l'art et du réel. L'idée d'être à contretemps, et de déclasser les temps, d'être sur le seuil est alors essentielle : elle oblige à une pensée du temps qui n'est pas linéaire (nous verrons que Compagnon pense le temps en terme de tradition, or si tradition il y a, c'est celle d'une dette, legs à revisiter au sens de Michelet si important pour Barthes : reviviscence des fantômes du passé : le "jadis" est un passé à l'état naissant, épiphanique, un jeu de l'écriture comme acte tout près du deuil :

« Pour m'intéresser vivement à mon contemporain, je puis avoir besoin du détour par la mort (l'Histoire), exemple de Michelet : absolument présent à son siècle, mais travaillant sur la "vie" des Morts : je fais penser les Morts en moi (...) seuls les morts sont des objets créateurs (...) le deuil est vivant. » (*Le Neutre, Cours et séminaires au Collège de France, 1977-1978*, p.34-35)

Compagnon dans son dernier livre *Les Antimodernes* semble jouer Barthes contre la pensée "avant-gardiste" pour la réinstaller dans l'idée d'une tradition. L'emploi de ces catégories étant d'autant plus facile que tout moderne pour Compagnon est antimoderne. Pour Compagnon, Barthes est du côté de la mélancolie, plutôt que du côté de l'innovation de la modernité, du côté de Proust plutôt que de Joyce. La difficulté étant alors d'échapper à la lecture réactive de Barthes tout en comprenant sa singularité par rapport aux avant-gardes formelles. C'est aussi l'enjeu d'une interprétation philosophique et littéraire du sublime de l'art et d'une pensée de l'anachronisme. La position où il se situe, Barthes semble l'indiquer lui-même :

« On pourrait imaginer d'esquisser une typologie historique des écritures, en fonction du *Je*, pronom de l'Imaginaire : 1. Le *Je* est haïssable → Classiques 2. Le *Je* est adorable → Romantiques 3. Le *Je* est démodé → « Modernes » 4. J'imagine un « Classique moderne » → le *Je* est incertain, triché. » (*La Préparation du Roman*, Séance du 15 décembre 1979, p.229)

« Il s'agit d'une mutation » écrit-il à propos du sens dans *Critique et Vérité* en 1966. Le dernier Barthes est donc celui pour qui la modernité réside dans la mise en abîme de la

possibilité de signifier et dans la saveur d'une identité fragmentée. Élégance barthésienne de la défiance qui, comme la spirale, va à son propre rythme :

« Ce que le pouvoir impose avant tout, c'est un rythme (de toutes choses : de vie, de temps, de pensée, de discours). La demande d'idiorythmie se fait toujours contre le pouvoir (...), c'est le rythme souple, disponible, mobile, admettant un plus ou un moins, une imperfection, un supplément, un manque (...) seul un sujet peut "retarder" le rythme, c'est-à-dire l'accomplir » (*Comment vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France, 1976-1977, Séance du 2 février 1977, p.69-70*)

La modernité se déroule suivant un tâtonnement, au sens où Barthes joue de la cadence et de la mesure pour nous faire entendre son air de musique préféré : la fugue. J'essayerai de montrer que les concepts en apparence les plus frontalement opposés, Barthes les fait jouer l'un pour l'autre, dans une composition métonymique et dans une polysémie interne, comme dans l'écriture par fragment qui fait signe simultanément dans toutes les directions, qui désigne à la fois toutes les figures, « une manière légère de mobiliser en déjouant » (Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *Poétique*, numéro 47, 1981, p.271).

Dans une note quotidienne datée du 13 août 1977, extraite d'un journal intime qui a pour titre « Délibération », qu'il tint à Urt durant l'été de 1977, et qu'il publie en 1979 dans *Tel Quel*, Barthes écrit « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne ». Avant de commenter cette expression à la première personne, engagée dans une tournure de modalisation, ayant à la fois le sens de l'urgence et la force de l'illumination, on peut rappeler que, dans ce texte constitué de deux fragments, puisque la première partie du journal va du 13 juillet 1977 au 13 août 1977, la seconde ne portant que la journée du 25 avril 1979, Barthes procède lui-même à une délibération personnelle destinée à engager une décision pratique : doit-il tenir un journal en vue de le publier ? Peut-il faire du journal une « œuvre » ? Même s'il perçoit avec découragement l'artifice de la sincérité et la médiocrité artistique du spontané, « la matrice de tout journal (...) m'agace comme une rengaine » écrit-il dans « Délibération » (*Œuvres Complètes*, tome V, Paris, Seuil, 2002, p. 668), Barthes expose la justification et l'intérêt littéraire du journal intime comme œuvre qui se décline suivant quatre motifs : motif « poétique » qui tient de l'idiolecte ou style propre à une individualité d'écriture, motif « historique » qui fait du journal une information majeure sur le détail des mœurs et sur les traces d'une époque, motif « utopique » qui constitue l'auteur en objet de désir, et motif « amoureux » qui transforme le journal en atelier non pas de belles phrases, mais surtout de phrases « justes » (*Ibid.*, p.670). Malgré ainsi ces quatre qualités, individuation, trace, séduction et fétichisme du langage, de la note produite à la note relue, Barthes qualifie son journal d'inessentiel et d'inauthentique. Acceptable à l'écriture, il devient décevant à la relecture. Si l'écriture est bien cette « activité qui arrête l'hémorragie de l'Imaginaire » (*Ibid.*, p.680), le journal ne semble pas en faire partie, malgré l'aveu de Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* à considérer tout ce qu'il écrit comme un « effort clandestin et opiniâtre pour faire réapparaître un jour le thème du journal ? » (« Du fragment au journal », *RB par RB, OC*, tome IV, p.672). Le discrédit moderne jeté sur le journal renforce chez Barthes le désir d'en écrire, et, en retour, valorise le charme de l'écriture par fragment : « Je me mets dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, c'est-à-dire d'une pratique, je passe à un autre type de savoir (celui de l'Amateur) » (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Conférence au Collège de France*, 19 octobre 1978, *OC*, tome V, p.470). Peut-être le fragment permet-il de saisir « des odeurs, des fatigues, des sons de voix, des courses, des lumières, tout ce qui, du réel, est en quelque sorte irresponsable et n'a d'autre sens que de former plus tard le souvenir du temps perdu » écrit Barthes dans *La lumière du Sud-Ouest* (*OC*, tome V, p. 333). En tout cas, Barthes est sensible à l'incident, puisqu'il désigne sous ce terme à la fois les « mini textes, plis, haïkus, notations, jeux de sens, tout ce

qui tombe, comme une feuille » (« Projets de livres », *RB par RB, OC*, tome IV, p. 723). *Incidents* est aussi le titre d'un recueil de choses vues et entendues au Maroc, pour l'essentiel à Tanger et à Rabat, et l'expression « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne » est bien l'annonce temporelle et fragmentaire d'un incident romanesque. « Tout à coup » est un déictique temporel, un désignateur de temps, qui indexe le temps au même titre que « soudain », « brusquement » et opère en référant ce qu'il désigne, « devenir indifférent », au seul présent de la phrase elle-même. Il temporalise le référent de la phrase présente en le situant exclusivement par rapport au temps où cette phrase est en train d'avoir lieu et qui est le présent. En tant qu'occurrence, le « tout à coup » est un « maintenant ». Les autres temps avec lesquels le désignateur temporel « tout d'un coup » peut être mis en relation sont nécessairement et immédiatement changés en passé. Telle est la constitution spécifique et paradoxale de l'évènement annoncé par « tout d'un coup » : du fait qu'il est absolu, le temps du « tout à coup » n'est plus dans le temps, il n'est pas saisissable, il n'est pas encore ou déjà plus présent. L'expression « tout d'un coup » est la formule même de la non maîtrise de soi à soi, il témoigne que le soi est passible d'une altérité récurrente. Le privilège accordé à la discontinuité et à la différence présuppose, comme son opposé et son complément, la capacité de rassembler et de retenir une diversité de moments, de les actualiser chaque fois qu'il est nécessaire, ce qui est le propre du journal intime, comme défi à l'altérité. Et pourtant, de cet évènement ne résulte qu'une indifférence, qui est l'autre du « soudain » et du « tout à coup ». L'indifférence à la modernité relève-t-elle du Neutre comme désir, qui « cherche un rapport juste au présent, attentif et non arrogant » (*Le Neutre, Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002, p.118-119). Ce rapport au présent est un trait actif de Neutre qui « sépare le "présent" du "moderne" » (*Ibid.*, p.119). Le « Tout d'un coup » relève « d'une mutation, d'une chose inouïe, hétérogène » (*Ibid.*, p.219). Une sortie hors du champ de la rationalité, où Barthes, dans le *Cours sur le Neutre* cite Blanchot : « Toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés » (*Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p.262). Conversion intraduisible, illumination ne relevant pas du langage, mais plutôt « brusque débouché sur le vide » (*Ibid.*, p.220), brève lueur, « Tout d'un coup, immense concentration mentale » (p.220), sorte de *satori* esthétiques japonais, *skepsis* sceptique, *ataraxie* zen, le « ne pas choisir » apathique, ce qui déjoue le paradigme : « Le Wou wei, écrit Barthes (*Ibid.*, p.232), a sa posture, à la fois symbolique et effective, le s'asseoir, posture commune du Zen et du Tao ». L'« indifférence » n'est pas le neutre de Barthes mais la cinquième image dépréciative (la doxa qualifie le neutre de ingrat, fuyant, feutré, flasque et indifférent) dépeinte par Barthes comme scepticisme. Or il y a une vitalité du Neutre dans le vouloir vivre, mais hors du vouloir saisir. Pour Barthes en effet, le Neutre, c'est tout ce qui déjoue, lève et esquive le paradigme compris comme conflit ou opposition de deux termes générateur de sens. Le Neutre, c'est la pensée d'une création structurale qui défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme. « Je veux dire par là que, pour moi, le Neutre ne renvoie pas à des "impressions " de grisaille, de "neutralité", d'indifférence. Le Neutre – Mon neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. "Déjouer le paradigme" est une activité ardente, brûlante ». (*Ibid.*, p.32). Si Barthes se demande si le Neutre est un « mot-mana » (*Ibid.*, p.33), c'est-à-dire un mot-clé d'un auteur, un mot « dont, écrit Barthes dans *RB par RB (OC*, tome IV, p.704) la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout ? », pourtant le Neutre est au contraire une forme d'engagement. Cette suite « inorganisée » (*Le Neutre*, p.36) de figures du Neutre (une trentaine environ) qui constitue une Bibliothèque, une Histoire au sens de Michelet, est une façon pour Barthes de s'investir dans son temps, de s'intéresser vivement à son contemporain ». Le Neutre n'est pas une fuite ou un retrait :

« J'ajoute : une réflexion sur le Neutre, pour moi : une façon de chercher – d'une façon libre – mon propre style de présence aux luttes de mon temps. » (*Ibid.*, p.33)

La coupure biologique, chronologique et narrative marque un passage ou une entrée dans l'histoire. C'est un événement de la modernité compris comme une rupture avec un âge passé ou dépassé. L'incertitude, qui n'est pas l'indifférence, peut préfigurer l'instant d'une rencontre amoureuse. Image fugitive prolongée par la réflexion, comme « ce fut une apparition », qui apparaît dans l'instant, qui surgit dans n'importe quel instant, dans la mesure où cette image réside tout entière dans la rencontre avec ce que l'on retient d'elle. Elle est la persistance étrange et fascinante de ce qui a subrepticement affleuré dans le regard, dans la discontinuité obscure et diverse de l'être. « Tout à coup » est un motif esthétique, une expérience sensorielle du monde qui gouverne une approche « esthétique » du réel et un travail esthétique de la forme qui pourra égaler l'intensité de l'expérience. La figure d'un rythme prépondérant semble avoir été alors trouvée, qui combine venue et effacement, surgissement et retrait. L'expérience de ce qui surgit dans de tels instants a une dimension « épiphanique ». Epiphanie qui isole une figure dans l'infini du monde, et qui découpe sur le fond des choses la puissance scintillante d'un point, d'un œil, d'un coup. « S'attacher à cette puissance de surgissement, explique Jacques Neefs dans « Modernités esthétiques », un article consacré à l'apparition flaubertienne (*Rue Descartes*, numéro 10, juin 1993), comme Flaubert le fait dans *l'Education sentimentale*, c'est rattacher la contemplation moderne à ce qui trouble dans le commun, dans le banal, dans l'instant "amoureux" où le sujet s'attache à ce qui le retient. N'importe quel éclat peut devenir révélation, profondeur extatique dans la banalité des choses, pour le regard qui s'arrête, qui se laisse traverser par l'instant. » (p.113). Dans l'éclat d'une apparition, le sujet est stupéfait, figé par l'adoration. Et c'est bien aussi dans ces termes que Barthes parle de la modernité :

« Cette notion de modernité est très précise, importante, et absolument hétérogène au passé. Il s'agit véritablement d'une coupure. » (« Les Nouvelles littéraires », Entretien avec A. Bourin, 5 mars 1970, *Œuvres Complètes*, tome III, p.642)

L'instant est suspendu, dans un surcroît de perception. Ce passage ne fait que souligner encore la volonté qui le traverse de réintégrer dans la banalité des choses la profondeur d'une expérience épiphanique du monde. Formuler l'événement d'un profond déplacement esthétique : l'œuvre doit répondre à la soudaineté de la rencontre, à la singularité du surgissement. L'expérience épiphanique de l'entrée dans la modernité, telle qu'elle se glisse désormais dans le plus familier, le plus immédiat et le plus commun, au détour d'une page d'un journal intime, sollicite en retour une poétique particulière, une poétique de la singularité. Aboutir à l'indifférence du sujet, à son désengagement, à son retrait. L'indifférence du sujet (ça lui est devenu égal) tient précisément à la puissance d'attraction qu'il est possible de dégager du plus banal, à la capacité d'admiration qui peut se fixer littéralement sur n'importe quoi, quand le monde lui est devenu égal. Le rayonnement résume la force d'attraction qui ressort de l'événement comme de l'œuvre. C'est bien dans l'injonction de la beauté saisissable n'importe où que le désir de l'œuvre moderne s'alimente. La prose devra raconter et fixer le plus fugitif, tout en lui sauvegardant sa fugacité. A la fois surgissement intime et trivial de l'infini du monde et intériorisation profonde de l'innommable.

Barthes pourtant semble l'adversaire de l'indifférence. Son texte « La critique Ni-Ni » (*Mythologies*, OC, tome I, p.783) condamne l'idée d'une critique Ni-Ni, car « il s'agit là d'une mécanique de la double exclusion qui relève en grande partie de cette rage numérique que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, et que j'ai cru pouvoir définir en gros comme un trait petit-bourgeois. On fait le compte des méthodes avec une balance, on en charge les plateaux, à volonté, de façon à pouvoir apparaître soi-même comme un arbitre impondérable doué d'une spiritualité idéale, et par là même juste. » (*Ibid.*, p.783). Et Barthes poursuit : « cette belle morale du Tiers parti aboutit sûrement à une nouvelle dichotomie, tout aussi simpliste que celle qu'on voudrait dénoncer au nom même de la complexité » (*Ibid.*, p.783). Critique du mythe de l'intemporalité : « N'en déplaise à nos Ni-Ni, toujours adeptes d'un

univers bipartite, dont ils seraient la divine transcendance » (*Ibid.*, p.785). Cette indifférence-là, Barthes la condamne, car dit-il dans *RB par RB*, « entre les mots, dans les mots même », il faut faire passer « le couteau de la Valeur » (*OC*, tome IV, p.704). La force de rupture moderne chez Barthes est un refus des contraires. Le « Tout d'un coup » n'est donc pas alors de rupture temporelle, avec un avant et un après, mais il est de déplacement, de rayonnement épique, au sens de Brecht, il est aussi plutôt proche d'une force de frappe musicale, une frappe à la fois « théorique » comme renversement critique et « pratique » comme irruption du romanesque dans l'historique, du narratif dans le chronologique. Mais il est musical surtout parce que, pour Barthes, la musique est un « art des coups » (« Rasch », extrait de *Langue, discours, société. Pour Benveniste, 1975, OC*, tome IV, p.838). Ce que Barthes entend dans l'œuvre de Schumann, ce n'est ni une note, ni un dessin, ni un thème, ni un sens, « non, écrit-il, ce que j'entends, ce sont des coups. » Le coup, corporel ou musical, est un accent, une coupure dans le texte musical et le réseau anagrammatique. L'analyse musicale entreprise par Barthes de l'œuvre de Schumann témoigne d'une volonté chez lui de faire de la musique une discipline qui échappe à la structure paradigmatique qui dégage du sens sous forme d'oppositions d'unités et de contrastes. Au contraire, « pluriel, perdu, affolé, le corps schumannien ne connaît que des bifurcations. Il ne se construit pas, il diverge, perpétuellement au gré d'une accumulation d'intermèdes. C'est cette écriture musicale comme explosion et comme rayonnement qui fait du texte musical un lieu où s'abolit toute distinction entre compositeur, interprète et auditeur. Il faut donc appeler coup n'importe quoi qui fait fléchir brièvement tel ou tel lieu du corps, même si ce fléchissement semble prendre les formes de l'apaisement. L'apaisement est toujours un étirement. Le corps, s'étire, se détend, s'étend. Barthes constitue ici le corps en somatème, en tissu formant la signifiante musicale. C'est donc tout un rapport à l'écriture qui est pensée ici. Barthes écrit par ailleurs :

« L'écriture, c'est la main, c'est donc le corps : ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pesées, ses glissements, ses complications, ses fuites » (RB contre les idées reçues, *Le Figaro*, 27 juillet 1974, *OC*, tome IV, p.568)

On doit ici faire une place à l'analyse de l'accent musical, qui chez Barthes est un élément non de rupture, mais de continuité, entre le système tonal - modulation par la tonalité - et le système de la timbralité - réseau des couleurs du timbre -. Le coup musical, ce que Barthes entend par là, ce sont les tintements, glissements, butées, rutilances, creux, dispersions, ce sont non seulement les éléments de structure du texte musical, mais également ce qui fait la continuité transhistorique de la musique, quelque soit le système, lui parfaitement historique, dont le corps battant s'aide pour s'énoncer. Le titre de l'article, « Rasch » ne signifie pas seulement *presto*, c'est-à-dire vif et rapide, mais pour Barthes, il faut l'entendre au niveau du signifiant, « comme si j'avais un membre emporté, arraché par le vent, le fouet, vers un lieu de dispersion précis mais inconnu » (p.837). Dans l'analyse de Schumann, Barthes veut montrer qu'il en est de la musique comme du fragment dans l'écriture, l'ordre musical est rhapsodique, il y a tissu, rapiécage d'intermezzi. La syntaxe musicale schumannienne est celle du patchwork. Il s'agit alors pour Barthes d'opposer à la sémiologie traditionnelle, celle qui a affaire au système des notes, des gammes, des tons des accords et des rythmes, une sémiologie seconde ou sémanalyse qui traite du corps en état de musique : « ce que nous voudrions percevoir et suivre, conclut Barthes, c'est le fourmillement des coups » (p.838). C'est un rapport nouveau à l'écriture que Barthes recherche dans la musique, lorsqu'il évoque « le grain de la voix », une « friction » de la musique et de la langue : « Il faut que le chant parle, ou mieux encore, écrive, car ce qui est produit au niveau du chant est finalement de l'écriture. » (*Le grain de la voix*, 1972, *OC*, tome IV, p.153). « Le grain, poursuit Barthes dans ce texte, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. » (*Ibid.*, p.155). Et concluant son analyse, Barthes ajoute que si sa considération du grain musical concerne principalement la musique classique, il peut l'étendre à une autre histoire de la musique : Si nous réussissions à affiner une certaine "esthétique" de la

jouissance musicale, nous accorderions sans doute moins d'importance à la formidable rupture tonale accomplie par la modernité. » (*Ibid.*, p.156). Et Daniel Charles, dans un article consacré à la voix chez Barthes analyse cette conclusion en précisant que Barthes ne remet pas en question la « rupture tonale » en musique, mais qu'elle ne concerne qu'une dimension du son, la hauteur, alors que la véritable modernité est dans ce qui affecte l'intégralité des dimensions du son, à savoir dans le timbre (Daniel Charles, « La langue dans l'oreille », *Revue d'esthétique Sartre/Barthes*, Paris, Jean-Michel Place, hors série, 1991).

La question de la continuité ou de l'harmonie entre les périodes, on la retrouve en jeu dans le livre de Compagnon qui expose le projet d'une conciliation, d'une continuité, d'une unité par-delà les coupures ou les ruptures. Dans un texte intitulé « Les deux Barthes », avant-propos de *La Troisième République des Lettres* (Paris, Seuil, 1983), Compagnon montre d'une part qu'on ne peut pas faire l'économie d'un retour, par-delà les querelles de la critique, à l'unité d'une histoire de l'histoire littéraire : « faire l'histoire de l'histoire littéraire, c'est penser pour aujourd'hui et demain. » (p.9). Son entreprise est là « non pas pour parfaire la défense et l'illustration d'une autre histoire littéraire, ni pour tenter une fois de plus de réconcilier la critique et l'histoire, mais tout juste pour montrer la correspondance d'une forme romanesque et d'un choix historique » (p.15), c'est-à-dire réconcilier Barthes non pas avec son temps mais avec lui-même : « Les deux Barthes, le systématique et le subjectif, le dogmatique et l'impressionniste, le coriace et le tendre, le méthodiste et l'hédoniste, ils ne font qu'un » (p.11). Pour Compagnon, ici, l'opposition entre l'analyse structurale du récit et le plaisir du texte, entre le Barthes moderne et le Barthes classique, est donc abolie au profit d'un retour à l'histoire de l'histoire littéraire : « quel beau témoignage de fidélité aux conventions essentielles de la modernité » conclut Compagnon (p.17). Dans les *Cinq paradoxes de la modernité*, l'objectif de Compagnon est ici de faire « l'histoire contradictoire de la tradition moderne, ou encore, ce qui revient à peu près au même, une histoire des contradictions de la tradition moderne » (p.10). « Si le moderne est une négation de la tradition, il est alors forcément tradition de la négation » (p.8). « Nous devrions faire une histoire paradoxale de la tradition moderne, conçue comme un récit à trous, une chronique intermittente. Car c'est probablement la face cachée de chaque modernité qui est la plus importante : les apories et antinomies soustraites des récits orthodoxes » (p.11). Compagnon envisage donc dans ce livre cinq paradoxes de la modernité : le prestige du nouveau comme superstition, l'enthousiasme pour le futur comme religion, la manie théoricienne comme terrorisme, l'appel à la culture de masse, la passion du reniement. Pour Compagnon, « la tradition moderne va d'une impasse à l'autre, elle se trahit elle-même et elle trahit la véritable modernité, qui est le laissé-pour-compte de cette tradition moderne » (p.11). Chacun des cinq paradoxes de l'esthétique du nouveau se rattache à un moment crucial de la tradition moderne : 1863 (1^{ère} crise), 1913 (2nd paradoxe), 1924 (3^e paradoxe), « de la guerre froide à 1968 » (4^e paradoxe) et les années 1980 (période du dernier paradoxe). Je ne vais développer ici que la position de Compagnon concernant les deux premiers paradoxes : le paradoxe du nouveau et le paradoxe du futur. « Feuilletter l'album de la modernité rend mélancolique, précise Compagnon, comme pour Baudelaire les Estampes libertines » (p.12). Compagnon montre que, dans son histoire de la véritable modernité, les premiers modernes, les vrais modernes, le furent malgré eux ou à leur insu : « la modernité porte en elle-même son contraire, la résistance à la modernité » (p.15). « Gardons-nous de réduire l'équivoque propre au nouveau comme valeur fondamentale de l'époque moderne ». Compagnon dresse la carte de la modernité à travers l'ambivalence d'une série de figures et de couples, tradition/originalité moderne/démodé, ancien/moderne, idéal/actuel, classique/romantique, routine/nouveauté et décadence/progrès : Compagnon veut montrer que le moderne est du côté de la tradition. « La possibilité d'une esthétique du nouveau a toujours existé, au sens d'une esthétique de la surprise et de l'inattendu, mais pas au sens d'une esthétique du

changement et de la négation. » (p.23). La modernité elle-même perd son sens, puisque avec son avènement, la distinction du passé et du présent s'évanouit dans l'éphémère. L'opposition de l'ancien et du nouveau n'est plus que celle de deux présents, de deux temps actuels. La modernité ne s'oppose plus à rien, sinon demain à elle-même. Le paradoxe ici est donc dans l'expression même de modernité qui établit une distance par rapport au présent, et en même temps affirme son immédiateté. La modernité, comprise comme sens du présent, annule tout rapport au passé. Ici, les traits de la modernité sont au nombre de quatre : l'inachèvement, la fragmentation, l'insignifiance et le pli critique (p.31). Concernant ce dernier aspect, Compagnon renvoie à Barthes : le pli critique, c'est l'autonomie, la réflexivité ou la circularité. Compagnon rappelle que Barthes appelle « autonymie » cette composante essentielle de la tradition moderne, définie comme le « strabisme inquiétant d'une opération en boucle ». Telle est, poursuit Compagnon, la condition d'une modernité qui ne reconnaît plus d'extériorité par rapport à son art, plus de code ni de sujet, et qui doit fournir et se donner elle-même son propre mode d'emploi. Sa manière est l'enchâssement, l'autocritique et l'autoréférentialité. Dans la deuxième partie consacrée à la religion du futur, Compagnon montre que la caractéristique traditionnelle de la modernité est la rhétorique de la rupture, le mythe du commencement absolu, « ce trait qui nous conduit à identifier la modernité au militantisme du futur ». Compagnon se livre ici à une critique de « l'explication historico-génétique » de la rhétorique propre aux avant-gardes qui identifient modernité et religion du futur (« présent tendu vers l'avenir et portant en lui la loi de sa propre disparition »). Non seulement l'avant-garde, comme le récit orthodoxe de la tradition moderne, ignore complètement l'une des composantes essentielles de la modernité, à savoir l'ironie, mais ignore aussi la véritable modernité comme identité au présent. Du militaire à l'esthétique, le terme d'avant-garde au sens d'anticipation futuriste est passé d'une valeur spatiale à une valeur temporelle : « l'art, écrit Compagnon, s'accroche désespérément à l'avenir (...), ce n'est plus seulement avec le passé qu'il s'agit de rompre, mais du présent même qu'il veut faire table rase » (p.54). L'avant-garde, ou récit orthodoxe de la modernité, faisant du nouveau à la fois une origine et une croyance, « intégrant le passé comme présence active dans le futur » paraît contredire absolument Baudelaire en faisant de la modernité le moteur de l'histoire. Et Compagnon de préciser que la modernité baudelairienne refusait l'histoire pour dialoguer avec l'éternité. Le temps des avant-gardes méconnaît la modernité car il confond consécution et conséquence dans l'idée d'anticipation. Modernité et avant-garde supposent deux consciences du temps différentes, un sens du présent en tant que tel, et un sens du présent en tant que contribution au futur. D'un côté temporalité intermittente ou sérielle, de l'autre temporalité génétique ou dialectique, d'un côté passion du présent, de l'autre aventure iconoclaste et utopiste de l'historicité. D'un côté fondation d'une tradition nouvelle, de l'autre négation de toute tradition : « les modernes ont le plus souvent été politiquement indifférents ou réactionnaires tandis que les avant-gardes se sont plutôt engagées à gauche » (p.163) Ainsi, de Baudelaire à la poésie moderne, poursuit Compagnon, le mouvement n'est pas forcément progressif, du point de vue d'une poétique de la non-représentation. Il se peut qu'en vérité toute la poésie moderne trahisse Baudelaire. Compagnon veut donc faire la véritable histoire de la modernité, une histoire à « rebrousse-poil », s'opposant à l'histoire canonique fondée sur l'idée de progrès, il retrace la vraie histoire de la modernité : « l'histoire de la négation de la tradition qui ne s'institue pas en tradition de la négation, quelque chose comme l'histoire de l'ironie ou de la mélancolie » (p.63). Si Baudelaire fut le père de la modernité, ses descendants ont souvent ignoré ce qui faisait la modernité de Baudelaire. « Il ne faut pas lire l'histoire dans le sens du poil ». Baudelaire n'est pas un fanatique du nouveau : « Baudelaire ne fait pas d'avant-garde : les avant-gardes qui lui succédèrent le renièrent autant qu'elles se réclamèrent de lui. La vision progressiste de l'historicisme génétique conduit donc à faire l'histoire de la tradition moderne

comme trahison moderne. Le récit qui conçoit la modernité comme un processus historique continu méconnaît l'essentiel de la modernité, à savoir ce qui n'aboutit à rien. « Renvoyons donc dos à dos, conclut Compagnon, l'historicisme génétique et le militantisme esthétique comme deux versants de la même illusion progressiste » (p.78). Le vrai moderne n'est pas moderniste ou progressiste, il n'est pas historique mais profondément esthétique. Compagnon conclut sans ambiguïté son livre : « remis du nouveau, remis de l'histoire, remis du progrès, nous sommes bien revenus à Baudelaire, nous ne sommes plus les dupes de la modernité » (p.180).

La même opération se poursuit dans les antimodernes : francs-tireurs, modernes déçus ou revenus de leurs enthousiasmes de jeunesse, « les antimodernes sont la liberté des modernes, les modernes plus la liberté » (p.447). « L'antimoderne est le revers, le creux du moderne, son repli indispensable, sa réserve et sa ressource. » L'antimoderne, « c'est la réaction plus le charme, c'est-à-dire la traversée de la réaction, la réaction contre la réaction, ou l'ironie de la réaction et la requalification du pessimisme ». « Modernes dégrisés ou contrariés, et réactionnaires de charme, les antimodernes sont le sel du moderne » (p.448). Les antimodernes sont les véritables modernes. Leur mot d'ordre est « refaire », non pas « faire du nouveau ». Arrière-garde est bien la clé qui manquait au premier ouvrage pour éclairer la notion que Compagnon défend de la modernité. William Marx, dans l'introduction à l'ouvrage collectif qu'il dirige indique bien l'interprétation qu'il revendique : « la prise de conscience de l'appartenance à la modernité s'accompagne non pas d'une rupture totale avec les racines culturelles, mais de la quête d'une fidélité supérieure à celles-ci. » (p.12). Il s'agit bien d'établir une généalogie antimoderne comme fidélité supérieure à la tradition, à travers les continuités qui s'inscrivent à rebours et aux marges du progrès, poursuivant ainsi le travail de critique littéraire entrepris par Thibaudet qui écrit que « le but de la critique est de reconnaître et d'établir une tradition, et de lutter ainsi avec acharnement contre les modernes » (p.16). Dans son article, Compagnon définit l'arrière-garde comme un « interrègne » (p.94), « une manière de traverser une époque ingrate » (p.94), l'arrière-garde, selon Péguy, c'est l'avant-garde restée fidèle à la mystique que les contemporains ont désertée. L'arrière-garde, ce n'est pas la réaction ni la restauration, mais l'anxiété des vétérans face à la vulgarisation de l'idéal. L'arrière-garde refuse donc la métaphysique du progrès, c'est la seule véritable attitude authentiquement moderne. Barthes fait partie de ces « mainteneurs », qui sont donc du côté de la maintenance pour sauver ce qui en train de disparaître, pour sauver la langue et la rhétorique qui se meurent. Les vrais modernes, non dupes du moderne, « déniés » et par là même véritablement et durablement modernes constituent donc l'objet du second livre de Compagnon. Barthes, en tant que « antimoderne classique » est en ce sens ultramoderne, parce qu'il a entretenu une relation particulière avec la nostalgie, avec la mélancolie. Aimer encore ce qui est mort, on ne saurait mieux définir l'antimoderne comme moderne, dit Compagnon à propos de Barthes, « pris dans le mouvement de l'histoire mais incapable de faire son deuil du passé » (p.13). La première partie du livre rassemble six figures constantes qui forment les thèmes systématiques autour desquels se définit l'antimodernité entendue comme résistance et comme fondation de la modernité véritable : la contre-révolution, l'antidémocratie, la haine du suffrage universel est la figure historique et politique. Les anti-Lumières et le catholicisme sont la figure philosophique, le pessimisme, l'ironie et la dérision constituent la figure morale ou existentielle, le péché originel forme la figure religieuse ou théologique, le sublime la figure esthétique et enfin la colère, vitupération ou l'imprécation la dernière figure, stylistique. La seconde partie est une série de portraits, une filiation monographique des penseurs antimodernes. Dans la première partie, à propos de la première figure, politique, de l'antimodernité, Compagnon montre qu'il s'agit moins d'une anti-révolution qui désignerait l'ensemble des forces résistant à la révolution qu'une contre-révolution qui se détermine d'une part par la volonté de nier le changement, d'autre part par

une révolution contre ou contraire qui amènerait une situation moderne comprise alors comme idéalement et historiquement légitime. Les contre-révolutionnaires appartiennent à trois courants possibles, conservateurs, réactionnaires et réformistes. La deuxième figure s'oppose à la philosophie des Lumières qui se réduit, pour les antimodernes à « une généralité, un style périodique ou un dogme philosophique » (p.45). Seul compte alors un réalisme métapolitique comme conséquence de la méfiance à l'égard du Progrès. Trois arguments fondamentaux suffisent à définir le réalisme antimoderne : l'« effet pervers » (toute tentative d'amélioration aggrave la situation que l'on veut corriger), l'« inanité » (toute tentative d'amélioration est vaine et ne changera rien) et la « mise en péril » (le coût trop élevé d'une amélioration risque de porter atteinte aux avantages acquis). Seule solution : une attitude expérimentale, empirique et réaliste sous protection des institutions et des autorités qui dirigent et ordonnent. La troisième figure est le pessimisme, « désespoir, mélancolie, deuil, spleen ou mal du siècle, c'est la résignation, moins le ressentiment que la pitié » (p.63). Le pessimisme de l'antimoderne ne conduit pas à l'apathie, mais à l'activisme : le pessimisme donne « l'énergie de la vitalité désespérée » reprend Compagnon à Barthes. Prophète amer et désenchanté, nostalgique et mélancolique, l'homme antimoderne a trois caractéristiques concernant son pessimisme : une vision hiérarchique de la société, un scepticisme historique, un anxiété individuelle. C'est donc au final la conscience de la décadence de son temps qui fait la caractéristique profonde du pessimisme de l'antimoderne : « Chateaubriand est moderne par le sentiment de l'irréversibilité du temps, antimoderne par l'identification de cette irréversibilité à un déclin » (p.80) écrit Compagnon. Chateaubriand fait de l'histoire une chute, une dégradation. Etre antimoderne, c'est être indéfiniment divisé contre soi-même, c'est être non seulement l'homme de son temps, mais aussi du temps passé, c'est être « le fétichiste inséparable de la peinture des ruines » (p.82). « Les diverses notions antimodernes se tiennent, écrit Compagnon : hostilité au progrès, à la démocratie, et au bon sauvage » (p.89). Le dogme de l'unicité du péché originel, quatrième figure de l'antimodernité, marque toute la tradition antimoderne dans sa démesure tragique. La concupiscence est le moyen de cette propagation, rend toujours possible le péché renouvelé et transmet le péché héréditaire. La faute originelle se répète à chaque instant de la durée, le péché originel se reproduit dans le péché actuel. « Pour l'antimoderne, écrit Compagnon, on est toujours coupable, et le mal est partout » (p.104). La cinquième figure esthétique, le sublime, donne lieu à la présentation par Compagnon de ce qu'il appelle « le mélodrame du sacrifice » (p.119) : comblant le désir antimoderne de sacré, de surnaturel, et de transcendance, le sublime est l'expérience même de la réversibilité, de la quête d'un mythe qui soit à la fois de l'ordre de l'extase et de l'horreur. L'homme antimoderne est ici, non pas tant un sceptique, un réaliste ou un pessimiste, mais un dandy, un non-conformiste et un individualiste réfractaire. Compagnon, dans une formule, résume la position de l'homme antimoderne : « la généalogie antimoderne dénonce dans la loi du progrès une démoralisation de l'histoire et un encouragement à l'inertie, mais, sceptique ou réaliste quant à la possibilité d'une restauration, elle manque d'un mythe puissant à opposer au culte moderne du progrès ; Marquée par les figures de la contre-révolution, des anti-lumières, du pessimisme et de la Chute, l'antimodernité est généralement négative, nostalgique, voire nihiliste. » (p.135). La dernière figure est celle de la vitupération : vocifération, imprécation, alliance de prédiction et de prédication, elle adopte le style de la véhémence : la posture antimoderne, fondée sur un paradoxe, est un prodigieux engrenage rhétorique : « l'énergie du désespoir, la vitalité désespérée donnent une éloquence qui peut toucher au sublime » (p.137). Le goût particulier du paradoxe et de la provocation explique l'abondance des antithèses, des oxymorons et des alliances de termes. L'écrivain antimoderne a donc la passion des mots, la saveur et le bonheur de la langue. L'écriture antimoderne est provocante ou vociférante, mais jamais arrogante.

Barthes, le dernier antimoderne d'une longue lignée, non seulement l'a été surtout à la fin de sa vie, au moment des dernières leçons sur la préparation du roman traversées par la nostalgie d'une langue qui se meurt, lorsqu'il réhabilite la poésie, mais l'a été en réalité depuis le début. C'est ce que Compagnon appelle sa « doctrine de la double vérité » (p.417) : en théorie, Barthes défend des idées modernes ou même d'avant-garde, mais en pratique, il ruse avec ses idées. Pour Compagnon, « les quatre cours au Collège de France n'ont fait qu'un » (p.408). Compagnon dépeint un Barthes inquiet de la fragilité de la littérature, Barthes défenseur de la phrase française, Barthes sceptique sur l'avenir de la langue, un Barthes attaché aux traditions : « Tournant le dos à la modernité, écrit Compagnon à propos de Barthes, il redevient classique » (p.415). L'attachement au passé constitue désormais la forme actuelle de l'héroïsme. Si Barthes n'est pas d'arrière-garde tout court, s'il est à l'arrière-garde de l'avant-garde, c'est, précise Compagnon sa manière d'être « en retrait du moderne, à distance, en traînant les pieds, en louchant vers l'arrière, en exerçant un droit de regard ou d'inventaire » (p.419). Lorsqu'il critique l'avant-gardisme en s'appuyant sur l'argument sociologique et l'argument linguistique, Barthes est bien antimoderne au sens de Compagnon, un moderne véritable, qui se méfie de l'émancipation apparente et futile : « fatalement écartelée entre la récupération et la radicalisation, toute avant-garde est un phénomène instable et passager » (p.423). Le roman de Barthes est un retour à la lettre, une quête du poétique : discret, particulier, contingent, circonstanciel, décalé, éphémère. Compagnon tisse avec subtilité le fil qui fait passer progressivement le Barthes proche des avant-gardes au Barthes antimoderne : « le renversement est le même que pour les classiques : minoritaires, marginalisés, menacés, l'ancien et le poétique deviennent subversifs, nouveaux, vitaux » (p.437). Barthes n'a jamais été aussi moderne que lorsqu'il ne l'était pas. Le roman de Barthes, annoncé, désiré, revendiqué et cherché désespérément, n'était pas un roman mais une poésie. Et Compagnon de conclure : « Au terme de sa dernière leçon, après avoir regretté de n'avoir pas d'œuvre à produire, Barthes esquissait quand même le profil (...) d'une œuvre désirée, qu'il qualifiait par trois adjectifs : simple, filiale et désirable, trois qualités qui déconcertent ou paraissent une provocation, si l'on n'aperçoit pas que tout le cours, depuis quatre ans, s'approche peu à peu d'une poétique antimoderne de la présence » (p.440).

Il y a aussi un Barthes que l'on peut qualifier de militant déplacé : un certain engagement, ou sens de la révolte et de la modernité se joue d'abord chez Barthes sur la scène de la critique du théâtre. « Le théâtre est toujours engagé » dit Barthes en 1956. Comme le dit Philippe Roger, « le théâtre aura été tout à la fois emportement de plaisir et aventure militante » (Philippe Roger, « Barthes dans les années Marx », *Communications*, numéro 63, 1996, p.49). Barthes dénonce, en 1956, dans la revue *Théâtre populaire*, l'ambiguïté du théâtre d'avant-garde dans ses prétentions révolutionnaires en les réduisant à une expression contradictoire de la culture bourgeoise et dénigre l'apolitisme des dramaturges :

« L'avant-garde, ce n'est au fond qu'un phénomène cathartique de plus, une sorte de vaccine destinée à inoculer un peu de subjectivité, un peu de liberté sous la croûte des valeurs bourgeoises : on se porte mieux d'avoir fait une part déclarée mais limitée à la maladie », (« A l'avant-garde de quel théâtre ? », "Essais critiques", 1964, *Œuvres Complètes*, tome II, p.340-341)

Si le théâtre de Brecht est « capital », s'il est un théâtre de libération, ce n'est paradoxalement pas par sa nouveauté. Rien à voir avec les « expériences » où se complaît une avant-garde « fonctionnellement liée à un conformisme régnant » (« Le Théâtre français d'avant-garde »), et voué, faute d'une réflexion sur notre monde moderne, à la récupération et à la régression. C'est au contraire dans la mesure où, fermement inscrit dans notre modernité, il retrouve la dimension communautaire du théâtre grec ou de la scène élisabéthaine que le théâtre de Brecht est « bouleversant ». Les pièces de Brecht jouées par le « Berliner Ensemble » ressuscitent la grandeur morale et transpose l'ouverture sociale des drames antiques. Il faut, dit Barthes dans la « Lettre à d'Alembert sur les spectacles » en finir avec « la scène fermée

comme une alcôve » et défendre l'ouverture sociologique des salles, l'élargissement et le brassage des publics. Le théâtre est l'objet d'un « éblouissement » de la part de Barthes pour reprendre le titre d'un article de 1971. Si l'on suit Philippe Roger, il y a deux usages de Brecht par Barthes, un usage « interne » et un usage « polémique ». Brecht est d'abord pour Barthes un fondateur, dans la mesure où ses inventions renouvellent les formations classiques du théâtre. Ce sont donc les valeurs d'héritage, non de rupture, que Barthes valorise. « Le Brecht de Barthes, écrit Philippe Roger, est tradition » (*Ibid.*, p.56). « Le brechtisme, poursuit le même Philippe Roger, 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 » (*Ibid.*, p.56-57). Figure positive de la théâtralité, Brecht est aussi une figure polémique de refus et d'utopie, de contestation et de revendication : refus de la fausse tragédie française et rejet du Boulevard par exemple. Combat qui prendra fin avec la politique culturelle de Malraux qui sonne le glas du théâtre comme lieu d'une jouissance subversive. Autre forme de révolte ou de modernité, comme préoccupation de et dans son temps, c'est la démarche interprétative de Barthes. Dans *Micropolitiques* (Paris, éditions de l'aube, 2001, p.65), Kristeva dit que lorsque Barthes analyse les grands mythes de la société française moderne, c'est parce qu'il s'agit pour lui, à chaque fois, de « saisir un fait qui nous paraît "naturel", qui va de soi, pour y dévoiler un sens caché qui se révèle comme idéologie ». Selon Barthes, le mythe transforme un sens en forme, le mythe est toujours un vol de langage :

« La Forme se suspend devant le regard comme un objet ; quoi qu'on fasse, elle est un scandale : splendide, elle apparaît démodée ; anarchique, elle est asociale ; particulière par rapport aux temps et aux hommes, de n'importe quelle manière elle est solitude » (« Le Degré zéro de l'écriture », 1953, *Œuvres Complètes*, tome I, p.172)

En se faisant mythologue, Barthes nous propose une lecture de ce qui va de soi, se propose de saisir et de faire apparaître, sous la forme banale ou naturelle, un sens caché. Barthes était convaincu que la modernité en était arrivée là, à cette mise en abîme de la possibilité de signifier. Pour lui, la crise des valeurs n'était autre, fondamentalement, que cette impossibilité du sens unitaire qui préfigure en même temps la germination du sens, sa relance et son renouvellement. Kristeva montre dans *Sens et non-sens de la révolte* (Paris, Fayard, 1996) que la pensée critique de Barthes, « d'inspiration à la fois sémiologique et littéraire est capable d'accompagner et de révéler cette mutation » (p.392). Déchiffrer et déplacer le sens, tel est le sens de la révolte chez Barthes, qui, « sans être un révélateur de vérité, est un détracteur de la censure » (p.390). Kristeva entreprend alors de mettre en relief ce qui en fait un moderne : « la démarche interprétative de cet écrivain est une démythification qui consiste en la création de nouveaux objets, de sens et de déchiffrement » (p.390). « La pensée de Barthes, poursuit-elle, à la recherche de l'écriture, entre l'intime et le social, est une sorte de tâtonnement : il pense devant nous, il est surpris par la nouveauté de ce qu'il découvre, il cherche à nous faire partager la dynamique du corps pensant dans l'histoire » (p.408). L'écriture même ressort de cette entreprise, dans la mesure où la nouvelle dimension du sens qui se dégage à travers le langage appelle en propre une analyse de l'écriture non plus comme instrument de communication. « Il y a au fond de l'écriture, écrit Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, une circonstance étrangère au langage ». L'écriture pour Barthes manifeste l'implantation de l'écrivain dans la société politique de son temps. On retrouve cette dimension de l'écriture comme attachée à l'exercice du pouvoir dans son analyse de l'écriture révolutionnaire :

« Les conditions exceptionnelles de la lutte ont produit, au sein même de la Forme classique, une écriture proprement révolutionnaire, non par sa structure, plus académique que jamais, mais par sa clôture et son double, l'exercice du langage étant alors lié, comme jamais encore dans l'Histoire, au Sang répandu. (...) C'est la singularité des situations historiques qui a formé l'identité de l'écriture révolutionnaire (...) La Révolution fut par excellence l'une de ces grandes circonstances où la vérité, par le sang qu'elle coûte, devient si lourde qu'elle

requiert, pour s'exprimer, les formes mêmes de l'amplification théâtrale. L'écriture révolutionnaire fut ce geste emphatique qui pouvait seul continuer l'échafaud quotidien » (*Degré zéro de l'écriture, OC*, tome I, p.184).

L'écriture dite « révolutionnaire » est une figure construite à trois composantes : d'abord une grammaire et une stylistique classiques, ensuite l'emphase rhétorique et l'inflation pathétique, enfin une teneur à la fois sensorielle et historique. C'est dans la diagonale entre ces trois composantes, langue, intimité et histoire que se cristallise la singularité de l'écriture révolutionnaire. Barthes nous montre ainsi que l'écriture est inséparable du geste, et même du sang. La scène de l'écriture est aussi la scène où le sujet de l'énonciation désigne sa personne, sa tête et son bourreau, l'écriture est pour Barthes comme l'échafaud révolutionnaire du romanesque. Analysant par la suite l'évolution de la littérature, Barthes, à propos de l'écriture, annonce l'ébauche d'une typologie des « il » romanesques :

« Entre la troisième personne de Balzac et celle de Flaubert, il y a un monde : là une Histoire âpre dans son spectacle, mais cohérente et sûre, le triomphe d'un ordre ; ici un art, qui, pour échapper à sa mauvaise conscience, charge la convention ou tente de la détruire avec emportement. La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible », (« Le Degré zéro de l'écriture », *Ibid.*, p.194)

D'un côté, consistance et homogénéité de ces « il », de l'autre, émiettement et mise en évidence de leur statut de convention. C'est avec Flaubert qu'éclate cette impossibilité proprement moderne que Barthes analyse sous la forme d'une crise, d'une clôture dans les romans de Jean Cayrol. Ce qui caractérise l'écriture chez Barthes, c'est une pensée avec mais surtout au-delà du langage.

Dans *Mythologies*, c'est aussi le lien entre le système linguistique et le système idéologique qui constitue le mythe. Sur le plan de la langue, le signifiant, c'est le sens, sur le plan du mythe, c'est la forme. Le signifié, c'est le concept dans les deux cas. La corrélation entre signifiant et signifié, dans le système de la langue, c'est le signe, dans le système du mythe, c'est la signification. Barthes écrit ainsi : « le mythe a effectivement une double fonction, il désigne et il notifie, il fait comprendre et il impose » (*Mythologies*, p.202). Le mythe moderne apparaît comme une construction de signes, dont Barthes va déplier les signifiants et les signifiés, pour ouvrir, sous chacune de leurs composantes, un autre signe avec son propre signifiant et signifié, et ainsi de suite. Kristeva écrit à ce sujet : « Sous les clichés de l'idéologie percent une sourde intimité, surprenante et moderne, un goût désenchanté et délicieux » (*La Révolte intime*, p.405). Par exemple, la mythologie du vin. En France, explique Barthes, l'ivresse est une conséquence, jamais une finalité. La boisson est sentie comme étalement d'un plaisir. Plus encore, l'acte durable de boire est un geste socialisé. Boire du vin est aussi un acte d'intégration. On passe du goût personnel à la pratique sociale.

« La société nomme malade, infirme ou vicieux, quiconque ne croit pas au vin : elle ne le comprend pas (aux deux sens, intellectuel et spatial du terme). A l'opposé, un diplôme de bonne intégration est décerné à qui pratique le vin : savoir boire est une technique nationale qui sert à qualifier le Français, à prouver à la fois son pouvoir de performance, son contrôle et sa sociabilité » (p.728).

La consommation fonde à la fois une morale collective et un décor social. Mais le vin, devenu produit d'une expropriation, son mythe aimable en perd toute innocence. L'intimité s'est transfusée dans la politique, elle change de signe, sa valeur s'inverse, de sympathique, elle devient agressive :

« La mythologie du vin peut nous faire comprendre l'ambiguïté habituelle de notre vie quotidienne (...), il y a des mythes fort aimables qui ne sont tout de même pas innocents » (« Le vin et le lait », *Mythologies, OC*, tome I, p.730)

Autre exemple : ce que Barthes trouve moderne et séduisant dans le music-hall, c'est qu'il est « désempoissé du temps ». Ce qui l'émerveille, c'est cette fragilité moderne, cet effort qui ne s'engloutit pas dans la perfection, toute la machinerie cachée qui provient du monde urbain, que cet art moderne sublime dans la féerie de ses numéros spectaculaires. Le music-hall ne « consacre » pas l'effort, le travail, comme le ferait un folklore rural, au contraire, il

l' « efface magiquement », et de fait, participe de l'esthétique citadine et de l'artificialité moderne.

« Le temps du théâtre, quel qu'il soit, est toujours lié. Celui du music-hall est, par définition, interrompu ; c'est un temps immédiat » (« Au music-hall », *Ibid.*, p.809)

Enfin, à propos du jouet, Barthes oppose le froid du chimique et du métal au chaud du bois :

« Le bois fait des objets essentiels, des objets de toujours. Or, il n'y a presque plus de ces jouets en bois, de ces bergeries vosgiennes, possibles, il est vrai, dans un temps d'artisanat. Le jouet est désormais chimique » (« Jouets », "Mythologies", 1957, *Œuvres Complètes*, tome I, p.716)

C'est bien dans le rapport au sensible que l'écriture sollicite une approche plurielle et polysémique, diverses logiques translinguistiques. Dans son analyse des *Exercices spirituels* de Ignace de Loyola, Barthes nous fait découvrir quatre niveaux textuels : littéral, sémantique, allégorique et anagogique.

« Je puis espérer arracher Sade, Fourier et Loyola à leurs cautions (la religion, l'utopie, le sadisme) (...) j'oblige à déplacer la responsabilité sociale du texte (...) il n'y a aujourd'hui aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : notre langage vient d'elle, y retourne, y reste enfermé. La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée. » (« Sade, Fourier, Loyola », "Préface", 1971, *Œuvres Complètes*, tome III, p.707)

Quant à la sonorité de la langue, il s'agit entre autres du surgissement d'un vocable mineur avec un plaisir dans le ton. Ce prélangage fait penser à la modalité sémiotique de la langue. Antérieure à l'acquisition du langage par l'enfant, distincte de la modalité symbolique avec ses signes et sa syntaxe, rythmique et mélodique, cette modalité sémiotique se manifeste aussi dans les vocalises, ou dans le rythme et les allitérations qu'on savoure dans le langage poétique. Cet état du langage, qui ne nous fixe pas dans la discontinuité du code linguistique, encore moins dans celle du jugement, mais dont il est la précondition, est une sorte d'atmosphère, de tonalité. C'est la pensée comme déroulement, qui importe, non les marques d'un système de signes. Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes réhabilite le discours amoureux contre la modernité. Ce texte témoigne de la sensibilité de l'amoureux vulnérable, ravi, en attente, abîmé, possédé, tourmenté, ouvert dans sa jouissance jusqu'à la mort « ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le sentimental. » Donc Barthes serait à contre courant dans son entreprise de variation sur le thème de la sensibilité amoureuse.

« Je prendrai pour moi les mépris dont on accable tout pathos : autrefois, au nom de la raison (...) aujourd'hui, au nom de la « modernité », qui veut bien d'un sujet, pourvu qu'il soit « généralisé » (...). Tout ce qui est anachronique est obscène. Comme divinité (moderne), l'Histoire est répressive, l'Histoire nous interdit d'être inactuels (...) Le sentiment amoureux est démodé, mais ce démodé ne peut même pas être récupéré comme spectacle : l'amour choit hors du temps intéressant ; aucun sens historique, polémique, ne peut lui être donné ; c'est en cela qu'il est obscène » (« L'obscène de l'amour », "Fragments d'un discours amoureux", 1977, *Œuvres Complètes*, tome V, p.217-225)

Pourtant son écriture elle-même, en imposant un genre mi-classique, mi-oriental, associe à la fois le plaisir de la méditation avec un déchiffrement surprenant et visionnaire. C'est précisément cette inactualité de Barthes, dans la mesure où l'inactuel coïncide avec le virtuel et le potentiel, qui peut garantir la modernité de Barthes. C'est alors se demander si l'inachèvement inhérent au texte de 1977 ne témoigne pas d'un goût moderne pour les formes littéraires proches de l'ineffable, de l'effacement, de la dispersion, de la déliaison. En effet, le fragment, avec sa condensation et son inachèvement, se rapproche d'une distanciation toute moderne.

A même la modernité, Barthes lui donne congé, tout en jouant avec ses impasses, ses exigences, ses paradoxes. Réfléchir avec et contre la modernité, c'est peut-être ce que fait

Barthes sans cesse, il lui oppose une résistance critique appropriée à son temps, l'écriture. Dans *La Préparation du Roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Barthes parle de l'inactualité de l'écrivain comme une archaïsation flagrante, une forme de « marginalisation » de l'écrivain : passéisme, apostasie laïque, malgré le sentiment d'inadéquation entre mon actualité et celle du monde environnant, « Il y a une sorte de chantage permanent de l'Actualité à quiconque l'oublie » (Séance du 16 février 1980, p.352). « Cependant, précise Barthes, au fond de cet enfouissement coupable dans l'anachronisme, l'Inactuel de l'écrire, un désir intraitable dans la mesure où peut-être ce désir est lui-même archaïque » (p.352). Il y a le désir et le langage qui sont toujours présent parce qu'ils constituent le présent de l'écrivain, son actualité et son immédiateté. Ce désir d'écrire constitue le présent vivant de l'écrivain, et non l'actuel qui « peut n'être qu'un bruit » (p.353). Le fragment est une écriture masquée, une tentative non pas de quitter la modernité, mais au contraire d'endurer ses difficultés. Le tragique sobre révélé chez Barthes pointe vers une inquiétude, un deuil continué dont on ne s'affranchit pas, et vers une résistance sans rupture. Geste paradoxal d'être moderne à contretemps, avec pour obligation de se situer dans une différence par rapport au présent sans en sortir. Barthes est donc inclassable parce qu'il n'y a pas chez lui un désir de franchissement ou d'affranchissement, mais de réfléchir l'actualité depuis une forme qui est celle de l'écriture. La posture de l'écrivain fait chez Barthes de l'écriture une énergie ou une vitalité créatrice qui prend tantôt le risque de la subversion, de la dépense, de la jouissance, tantôt celui du retrait, du déplacement, de la spirale. Compagnon a d'une certaine façon évacué la question du statut de l'écrivain en privilégiant un seul côté. Il y a chez Barthes une oscillation constitutive, et résolument moderne, entre deux positions : « d'un côté, écrit Barthes, je suis viscéralement exclu de mon contemporain, rejeté par toutes mes fibres, de l'Histoire qui se fait, renvoyé passionnément, désespérément, à l'Histoire abolie, au Passé. Je n'aime ni ne comprend rien d'actuel, j'aime et je comprend l'inactuel ; je vis le Temps comme une dégradation des Valeurs, passéisme ou nostalgie, qui a l'ambivalence d'une passion : jouissance et culpabilité. Ce passéisme absolu pourrait s'appeler aussi polycarpisme parce que Flaubert qui ne supportait pas son temps voulait prendre pour Patron saint Polycarpe, toujours indigné et qui répétait sans cesse « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Dans quel siècle m'avez-vous fait naître ? ». Mais cette position qui correspond à peu près à celle de Compagnon est doublée par le sentiment aigu « qu'on est là et pas là », c'est-à-dire « qu'on est à la jointure même du monde nouveau, du monde absent, passé et du monde présent, qui se fait, et cette jointure est pensée en somme comme la chose à écrire ». C'est donc bien d'écriture qu'il s'agit. Mais le temps de l'écriture n'est-il pas un temps déréglé, comme le montre Tiphaine Samoyault. Faut-il alors briser sa montre pour pouvoir écrire ?

« Casser le temps en brisant les instruments qui l'indiquent revient à l'augmenter pour le faire entrer dans le temps de la fiction. La fiction est elle-même un principe d'augmentation car en reliant à sa manière les trois chronologies contradictoires du temps d'une histoire singulière, de la durée psychologique et du temps du monde, elle en exprime à la disjonction et la possibilité pour chacune d'enrichir les autres »
(T. Samoyault, *La Montre cassée*, Paris, Verdier, 2004)

Autre solution ou issue possible, peut-être, ce que propose Pierre Bayard, à savoir l'influence de l'avenir sur l'écriture. Valeur de prédiction de la littérature non pas sur l'actualité et la modernité du monde, mais concernant sa propre vie. L'écrivain sismographe, qui par son corps comme horloge intime a en lui-même la connaissance du temps qui lui reste. A la fois l'écrivain est celui qui organise son propre temps et celui qui fait circuler en lui le temps qui passe et qui échappe. La modernité littéraire est toujours une reconfiguration du temps :

« Les êtres, pour l'écrivain, ne font que développer des virtualités présentes en eux dès le commencement et que la sensibilité de l'écriture est à même de percevoir et de prolonger. En travaillant sur notre multiplicité intérieure – nous ne sommes pas uniques, mais plusieurs –, l'écriture écarte toute vision uniforme de l'être, et suit

donc en même temps plusieurs lignes géométriques, celle du présent et celles d'un avenir qui a commencé à être actif en nous, même s'il est invisible à la plupart. » (P. Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, 2005, p.101)

C'est cette jointure qui fait de l'écrivain un véritable moderne. Plusieurs temps circulent en lui et le traversent, plusieurs rythmes constituent, dans leur dérapage, et leur débordement, dans leur accélération et leur faiblesse, le temps de l'écriture, « revenir, dit Barthes, mais à un autre endroit de la spirale » (*La Préparation du Roman*, p.208). La modernité est en tout cas de l'ordre de l'écriture, et dans l'écriture elle-même comme un geste fondamentalement moderne :

« Rimbaud est moderne (fondateur de Modernité) non par ses écrits – ou moins par ses écrits que par l'éblouissement, le *jeté* de sa rupture. Ce n'est même pas la radicalité, la pureté, la liberté de la rupture qui est moderne ; c'est qu'elle laisse voir, donne à voir que le sujet- le sujet du langage – est fendu, schizé, comme une voie dont chaque rail file et suit tout droit devant lui, parallèlement à l'autre. (...) Il n'y a pas de jointure et c'est cette schize qui agit comme une tentation moderne » (Séance du 8 décembre 1979, p.213)

Bibliographie

I À l'arrière-garde de l'avant-garde

a) Mélancolie du charme classique

- A. Thibaudet, « Discours sur le moderne », *NRF*, Paris, Gallimard, 15 mai 1920
E. Bachelier, « Diderot – Sévigné – Barthes », *Prétexte : Roland Barthes*, Paris, 10/18, 1978
A. Compagnon, « Les deux Barthes », *La Troisième République des Lettres*, Paris, Seuil, 1983
A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990
A. Compagnon, « L'arrière-garde », *Les arrière-gardes au XXe siècle, L'autre face de la modernité esthétique*, sous la dir. de W. Marx, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.93-103
A. Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005
P. Chartier, « Faut-il noyer Roland Barthes ? », *Agenda de la pensée contemporaine*, Paris, 2005

b) Le goût discret du démodé

- A. Matignon, « "Modernité" et humanisme chez Roland Barthes », *L'Information littéraire*, n°2, mars-avril 1980, p.72-77
S. Sontag, *Writing Itself: On Roland Barthes*, Farrar Straus and Giroux Inc., 1982
H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988
C. Ruiz, « De l'inactualité de Roland Barthes », *Communications*, n°63, 1996, p.5-9
C. Coste, *Roland Barthes moraliste*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998

II Du militant déplacé au postmoderne à contretemps

a) Le tragique sobre : un certain sens de la révolte

- F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1992
P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, Seuil, 1995
P. Forest, *De Tel Quel à L'Infini*, Paris, Cecile Defaut, 2006
G. Genette, « L'envers des signes », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966
J. Kristeva, *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969
J. Kristeva, *Polylogue*, Seuil, 1977
J. Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996
F. Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000

b) Légèreté et vacillement du moderne : rythme, spirale, fragment

- P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata morgana, 1979
D. Charles, « La langue dans l'oreille », *Revue d'esthétique*, Paris, 1991
P. Mauriès, *Roland Barthes*, Paris, Le Promeneur, 1992
P. Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986
P. Roger, « Barthes en spirales », *R/B*, sous la dir. de M. Alphant et N. Léger, Paris, Seuil, 2002

A. Bonito Oliva, « Barthes, intermezzo », *Roland Barthes intermezzo*, Paris, Skira, 2004
F. Noudelmann, "De la main gauche", « Roland Barthes après Roland Barthes », *Rue Descartes*, Paris, Presses Universitaires de France, n°34, janvier 2002

c) A Rebours

J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979
J.-F. Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p.101-118
G. Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase*, Paris, Galilée, 2000
J. Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *Poétique*, n°47, 1981, p.269-292
G. Didi-Huberman, « Modernité de l'anachronisme », *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p.157-260
T. Samoyault, *La Montre cassée*, Paris, Verdier, 2004
P. Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, 2005
J.-P. Richard, *Roland Barthes, dernier paysage*, Paris, Verdier, 2006