

## Barthes et la peinture : le désir de l'illisible

par Pierre-Marc de Biasi

L'intérêt de Roland Barthes pour les arts visuels ne s'est jamais démenti, comme en témoignent une bonne quarantaine de textes, écrits entre 1946 et 1980, qui ont, pour la plupart, pris place au fil des années dans les volumes d'essais — de *Mythologies* à *L'obvie et l'obtus*, et deux ouvrages qui constituent des sortes de pauses réflexives sur le parcours de ces trente-cinq années : *L'Empire des signes* et *La Chambre claire, Note sur la photographie*. Mais cette curiosité pour les arts plastiques s'est beaucoup transformée avec le temps et semble avoir connu, dans les dernières années, une intensité toute particulière qui mérite réflexion. De 1946 à 1972, Barthes ne produit, de manière sporadique, qu'une vingtaine de textes sur l'image, presque tous d'inspiration sociologique et majoritairement consacrés à la photographie, à l'exception du texte de 1953 sur la peinture hollandaise et de quelques comptes-rendus d'expositions ou de livres d'arts. Cet état de choses se transforme, semble-t-il, assez profondément au début des années 1970. Au cours de la brève période de sept ans qui va de 1973 à sa mort, Barthes donne près de vingt essais sur le visuel, chaque année apportant régulièrement sa moisson de nouvelles recherches dans des domaines de plus en plus variés : la photographie, toujours (avec des textes sur Boudinet, R. Avedon et W von Gloeden, et *La Chambre claire*), mais aussi la bande dessinée (Guido Crepax), les arts décoratifs (Erté), et surtout la peinture, avec une foison d'études de première importance sur André Masson, Réquichot, Archimboldo, Gentileschi, Cy Twombly, le Pop-Art, Steinberg, etc.

Il s'agit d'une vraie mutation qui a concerné non seulement la nature l'objet — la peinture devient dominante dans le regard que Barthes porte sur le monde visuel — mais aussi l'intensité du travail : il produit sur la question plus de textes en sept ans qu'au cours des trente années précédentes. Ce changement a surpris. Six ans après la mort de l'écrivain, F. Wahl exprimait encore sa perplexité à ce sujet : "Roland Barthes avait horreur des musées, où il refusait — on est navré de l'écrire — presque toujours d'entrer; il ne voulait pas qu'on (...) le contraigne à voir pêle-mêle : à voir et à admirer. Qu'on n'aille pas conclure de là qu'il entendait choisir lui-même les œuvres auxquelles il s'arrêterait. Point du tout : presque tout ce qu'il a écrit autour de la peinture, il l'a fait *sur commande*, et plus d'une fois s'agissant d'auteurs qu'il découvrait pour l'occasion". ("D'une écriture l'autre", 1986). Intempestif, donc, ce mariage avec la peinture, et d'autant plus que Barthes, d'un coup, s'y est révélé autre que lui-même : là où on l'attendait sémiologue, théoricien, dogmatique ou doctrinaire, bref, transcripteur et réducteur, il fut, immédiatement et spontanément, *artiste*.

Son secret consista d'abord à prendre le contre-pied de toute méthode préétablie, et à 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. Pour mettre en œuvre cette nouvelle approche, il semble bien, à y regarder de près, que sa méthode ait été double : d'une part

prendre l'œuvre comme un processus beaucoup que comme une chose finie, essayer de comprendre sa structuration plus que sa structure, et d'autre part (ça peut paraître contradictoire, mais c'est d'un seul mouvement) considérer que l'œuvre — intraduisible — n'existe et ne fait sens que dans le travail de commentaire et de textualisation par lequel l'amateur (le regardeur, le critique) se l'approprie et la déporte. Bref, Barthes paraît être parvenu à atteindre presque naturellement, dans ses textes sur la peinture du moins, ce que la théorie critique d'aujourd'hui s'évertue à construire avec les plus grandes difficultés : une approche de la genèse de l'œuvre qui serait simultanément une élucidation de sa réception.

Pourtant cette indiscutable réussite critique semble ici indépendante de toute élaboration théorique. La méthode de Barthes ressemble fort à celle que préconisait déjà Baudelaire : une critique créative, qui tiendrait sur l'œuvre un discours méritant lui-même le statut d'œuvre à part entière. Et de fait, les textes de Roland Barthes sur le travail de Twombly, par exemple, ont ceci de remarquable, d'absolument inimitable, qu'ils sont à la fois une *simulation* du tableau en train de se reconstituer textuellement du dedans de la langue, et, simultanément, une sorte de monologue mimant en temps réel l'approche inquiète, amoureuse, désirante de l'œuvre par l'écriture : "Qui c'est, Cy Twombly? Qu'est-ce qu'il fait? Comment nommer ce qu'il fait? Des mots surgissent spontanément...". Vraiment, il faut relire ces textes de 1979 sur Twombly, et les lire en sachant quitter des yeux, de temps en temps, la page pour regarder les œuvres : l'effet est saisissant, c'est un *bonheur*, et probablement assez proche de ce que furent à la fois la jubilation du peintre griffonnant sa toile, l'émotion du critique tout à sa découverte, l'euphorie des tracés à la surface même du tableau, et le plaisir du texte en train de trouver la formulation exacte de son désir.

Cet état de grâce critique, Barthes l'a connu assez tard, et même si son écriture a vite revêtu toutes les apparences d'une pure spontanéité, capable de se déclencher, comme disait Wahl "sur commande", il semble bien qu'elle ait pris naissance, dans l'itinéraire du critique, à un point précis de sa réflexion. Tout a commencé en 1973 avec les textes sur Masson et Réquichot, et sous l'influence décisive de ce Japon semi-réel et semi-imaginaire que l'auteur s'était construit, trois ans plus tôt, dans *L'Empire des signes*. De manière inattendue, ce que Barthes avait découvert à travers son étude (à vrai dire, assez auto-analytique) de la civilité japonaise, c'était, entre autres, une certaine *violence* sémiotique de l'Occident. Là où la civilisation de l'idéogramme conserve entière la part du geste qui forme le signe, et ajoute au sens cet inutile et sensuel excédent physique, la culture occidentale certifie qu'il "est de notre intérêt de croire, d'affirmer, de soutenir scientifiquement que l'écriture n'est que la "transcription" du langage articulé l'instrument d'un instrument : chaîne tout au long de laquelle c'est le corps qui disparaît". D'un côté, une civilisation douce et maternelle, essentiellement attentive à la personne et aux différences, respectueuse du corps, codée mais éprise du superflu; et de l'autre, une culture virile, froidement instrumentale, sans restes, et fondée sur la rigueur d'une lutte sans merci pour la maîtrise du sens.

Ce Japon-là fut le rêve d'un artiste qui se sentait de plus en plus à l'étroit dans sa peau de sémiologue, car à travers l'idéogramme, ou ses équivalents artistiques occidentaux, c'est bien de l'écrivain Roland Barthes qu'il est question : de celui qui, avec les années, se reconnaît plus près de la littérature que de la science, et qui va vers la peinture en artiste beaucoup plus qu'en théoricien. Mais, en 1972, c'est encore en termes scientifiques que la peinture d'André Masson, transformé pour l'occasion en "sémiographe", est paradoxalement appelée à la rescousse de la sémiologie : "La sémiographie de Masson nous dit encore ceci, qui est capital dans la théorie actuelle du Texte : que l'écriture ne peut se réduire à une pure fonction de communication (de *transcription*) comme le prétendent les historiens du langage (...) le peintre nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue pour le sens courant (...) mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est à dire dans *le corps qui bat* (qui jouit) (...) Voilà ce que nous dit le travail de Masson : pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut qu'elle soit illisible "

Cette promotion de *l'écriture illisible* au rang de notion-clé pour la compréhension d'une partie de l'art contemporain fut sans aucun doute l'une des principales contributions de Barthes à la critique artistique de notre époque. Ce qu'il y découvre, et qu'il reste seul jusqu'à présent à avoir défini avec autant de netteté, c'est qu'il ne s'agit nullement d'une anomalie plastique, d'un divertissement accidentel d'artiste, mais au contraire d'une voie profonde de la peinture, "déjà pratiquée par Klee, Ernst, Michaux et Picasso", et dont la logique perturbante se poursuit obstinément, après Masson, à travers les recherches de Réquichot, Steinberg et Twombly. Reconstituant de texte en texte, cette présence insistante de l'illisible dans la peinture d'aujourd'hui, Barthes met en évidence la nature paradoxalement désirante et érotique de ce travail de brouillage scriptural qui ne déconstruit que pour mieux explorer l'immanence sensuelle du signe. Contrairement aux apparences, l'écriture illisible se situe aux antipodes de l'art dit "conceptuel" où Barthes ne voit qu'une impasse, selon une analyse qui permet, par antiphrase, de situer assez précisément le sens de son propre rapport à la peinture : "...Dans l'art dit conceptuel (art réflexif), il n'y a en principe, aucune place pour la délectation (...) Or voici la conséquence de cette purification : l'art n'est plus fantasmagique; il y a bien scénario (puisque'il y a exposition) mais ce scénario est sans sujet : l'opérateur et le lecteur ne peuvent pas plus se mettre dans une composition conceptuelle que l'usager de la langue ne peut se mettre dans un dictionnaire. Du coup, c'est toute la critique qui tombe, car elle ne peut plus rien thématiser, poétiser, interpréter ; *la littérature est forclosée au moment même où il n'y a plus de peinture*. L'art en vient alors à prendre en main sa propre théorie; (...) le désir étant expulsé, le discours revient en force : l'art devient *bavard*, dans le moment même où il cesse d'être érotique. L'idéologie et sa faute sont éloignées, certes; mais le prix qu'on a dû payer, c'est *l'aphanisis*, la perte du désir, en un mot, la castration..." ("Réquichot et son corps" 1973).

Tout à l'inverse de l'art conceptuel, la véritable peinture constitue un modèle pour penser la naissance du texte en termes de séduction. La littérature, l'écriture vivante telle que la rêve Roland Barthes, coïncide avec l'émergence du

désir de dire : c'est la textualisation de cette pulsion; de même, la peinture n'apparaît que dans le désir de former une énigme offerte à la langue qui l'interprètera. Ce qui s'appelle écrire, pour Barthes, par exemple écrire sur la peinture, commence à l'instant où l'objet qui a provoqué la pulsion de dire, parvient à s'articuler en un premier fantasme verbal qui lui ressemble, dans l'inflexion singulière d'une langue qui lui redonne naissance sous la forme intelligible, sensuelle et communicable d'un désir de désir. Et voilà pourquoi les textes de Barthes sur la peinture sont à la fois si spontanées, d'une tonalité si familière et d'une telle intensité. C'est de l'écriture, et qui atteint même parfois une sorte d'idéal de la prose, mais dans laquelle circulent la couleur et la présence native d'une voix : "Sa parole (...) était d'une extrême précision tout en étant toujours charnelle et sensuelle. A travers l'objectivité descriptive ou explicative du propos, il y avait toujours les mots étonnants, inattendus, et pourtant nécessaires qui exprimaient la sensualité du sujet Roland Barthes : termes olfactifs, gustatifs, tactiles, visuels. Cette formidable sensualité nous arrivait médiatisée, alliée à l'abstraction, sans que jamais ni l'une ni l'autre ne l'emporte. La parole de Barthes portait en elle le mariage de l'abstrait et du concret. Cela nous enchantait." (E. Morin, "Le Retrouvé et le perdu", 1986) Reste, bien sûr, à se demander par quel miracle, c'est à dire par quel travail flaubertien de l'écriture, le texte a pu s'approcher à ce point de la mélodie charnelle de la parole, de ce "grain de la voix" par lequel devient sensible le grain du trait, de la couleur, de la toile et du papier. C'est peut-être ce que nous apprendrons un jour les brouillons de Barthes, s'ils existent.