

## LE « MOI » À DÉCOUVERT. STRATEGIES ICONOTEXTUELLES DANS *ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES*

**Andrei LAZĂR, Assistant Professor, PhD, "Babeş-Boyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract: Regarded as a «certificate of presence» of a referent, the photo of the author placed on the first cover of Roland Barthes par Roland Barthes claims that the "I" of the narrative belongs to one and the same indissoluble unity as the image of the body and the name. However, our reading of this text presented under the form of a theoretical autobiography indicates a contradiction: the act of writing incessantly decomposes the initial unity, it morsels the identity and certifies the disjunction between the author and the "I" manifested by means of language and photography. The analysis of the Barthesian iconographical rhetoric will enable us to consider the cover in terms of a hybrid structure that contains in nuce the signs of the deconstruction of the autobiographical gesture in spite of the referential illusion engendered by the use of the photographic portrait.*

*Keywords: photography, autobiography, identity, iconotext, book cover*

Publié en 1975, l'année même de la parution du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>1</sup> inaugure une époque de bouleversements qui touchent conjointement à l'unité du sujet qui veut retracer son parcours existentiel, à la structure du livre et en dernier ressort à la littérature. Cet ouvrage qui se propose dès son titre comme une étrange « scénographie théorisée de l'intime »<sup>2</sup> constitue un archipel textuel sans chronologie et sans unité, fait de bribes de texte et de clichés photographiques dont la logique reste à rétablir par un lecteur-spectateur en quête du « je » barthesien.

Reconnu déjà dans le milieu critique de l'époque en tant qu'auteur du *Degré zéro de l'écriture*, des *Mythologies* ou de *S/Z*, tout comme pour l'appartenance au groupe constitué autour de la revue *Tel Quel*, le théoricien de la mort de l'Auteur accepte au début des années 70 la proposition émanant du directeur de la collection « Écrivains de toujours » hébergée par les Editions du Seuil, d'écrire un livre sur lui-même. Ecrivain, photographe et telqueliste à son tour, Denis Roche mise ainsi sur le côté ludique de ce projet, envisagé par Roland Barthes même, avant la rédaction proprement-dite, toujours sous l'aspect du divertissement et du jeu.<sup>3</sup> Dans un fragment intitulé « La récession » l'auteur insiste sur les risques auxquels il s'expose par le choix fait sur la présentation du matériau autobiographique. Il dénonce également l'impossibilité de faire le point sur le symbolique et l'imaginaire qui définissent cette « tâche

<sup>1</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995. Toutes les références renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> Magali Nachtergaele, « Vers l'autobiographie *New Look* de Roland Barthes. Photographies, scénographie et réflexivité théorique », dans *Image [&] Narrative*, n° 4, vol. XIII, 2012, p. 113.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'article d'Anne Herschberg Pierrot, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », dans *Recherches & Travaux*, n° 75/2009, URL: <http://recherchestravaux.revues.org/index370.html>. [Consulté le 16.09.2013.]

aveugle »<sup>4</sup> – le nom qu’il donne au sujet écrivain – et s’attarde sur les contraintes imposées par la collection<sup>5</sup>, autant dire sur une « loi du genre » qui évacue l’allure divertissante prévue initialement :

Le titre de cette collection (*X par lui-même*) a une portée analytique: *moi par moi* ? Mais c’est le programme même de l’imaginaire ! Comment est-ce que les rayons du miroir réverbèrent, retentissent sur moi ? Au-delà de cette zone de diffraction – la seule sur laquelle je puisse jeter un regard, sans cependant jamais pouvoir en exclure celui-là même qui va en parler –, il y a la réalité, et il y a encore le symbolique. De celui-là, je n’ai nulle responsabilité (j’ai bien assez à faire avec mon imaginaire !) : à l’Autre, au transfert, et donc *au lecteur*.<sup>6</sup>

Être à la fois le miroir, le sujet qui s’y mire et son reflet, « assumant le double rôle du commenté et du commentant »<sup>7</sup>, voilà la tâche difficile que s’impose Barthes dans ce volume. Si l’auteur décline toute responsabilité quant à l’intrusion du symbolique dans le récit, il érige le lecteur en co-auteur censé déplier les panneaux de ce miroir diptyque dans lequel se profile la figure barthienne. Il doit mettre aussi un terme à la dérive<sup>8</sup> de l’imaginaire afin de pouvoir amorcer « ce qui ne peut s’écrire sans la complaisance du lecteur »<sup>9</sup>, d’un autre que soi-même qui, par-delà ce nouveau statut, serait aussi « un sujet [...] qui regarderait ».<sup>10</sup> C’est à l’intérieur de « cette zone de diffraction » qui fait confluer comme dans une toile de Van Eyck, le regard du peintre, de ses personnages et du spectateur, que se jouent les significations de *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Commencé en août 1973 et achevé en septembre 1974, ce texte ne s’éloigne pas des préoccupations de l’auteur à l’époque : la découverte de la photographie et l’intérêt pour la musique, le cinéma, la problématique de la voix et l’approfondissement du concept de texte. Il est encouragé dans ses démarches par ses confrères réunis autour de *Tel Quel* parmi lesquels Derrida et Julia Kristeva auront une influence déterminante. La formule choisie pour son ouvrage n’est pas nouvelle. Barthes avait déjà utilisé les fragments ordonnés alphabétiquement dans *Le Plaisir du texte*, dans *Variations sur l’écriture*, dans ses conférences et même dans des préfaces comme « Réquichot et son corps »<sup>11</sup> ou dans les *Fragments pour un discours amoureux*. Cependant l’emploi du fragment et du micro-récit, ce que Barthes appelle le « biographème », à la place de la narration chronologique propre à l’écriture autobiographique, relève de la volonté de l’auteur de se situer à contre courant des

<sup>4</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 135.

<sup>5</sup> Chaque volume comportait un nombre fixe de pages (192), une notice biographique, une exposition concise des thèmes de l’œuvre, une sélection de fragments, plusieurs illustrations, une bibliographie, une biographie et la photo de l’auteur sur la couverture. Roland Barthes avait déjà publié *Michelet par lui-même* dans la même collection en 1954. Cf. Vincent Debaene, « La collection ‘Écrivains de toujours’ (1951-1981) », URL : <http://www.fabula.org/atelier> [Consulté le 7.11.2013].

<sup>6</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 135. [Souligné par l’auteur.]

<sup>7</sup> Anne Herschberg Pierrot, « Lexique d’auteur et miroir encyclopédique », *op. cit.*

<sup>8</sup> « Le rêve serait donc : ni un texte de vanité, ni un texte de lucidité, mais un texte aux guillemets incertains, aux parenthèses flottantes (ne jamais fermer la parenthèse, c’est très exactement : *dérivée*). Cela dépend aussi du lecteur, qui produit l’échelonnement des lectures. » *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 99. [Souligné par l’auteur.]

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> Roland Barthes, « Réquichot et son corps », préface à Marcel Billot, dans Alfred Pacquement, *Bernard Réquichot*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1973.

écrivains contemporains qui excellent en écriture de soi, malgré un projet échoué de roman autoréférentiel – *Vita Nova*.<sup>12</sup> Ainsi, il lui aurait été impossible de présenter le « moi » à travers des formules littéraires classiques ou figées. Ce que Roland Barthes aime dans l'écriture c'est la possibilité de multiplier les incipits à l'infini et de se soustraire au flux proustien de la conscience. Dans « Le cercle des fragments » l'auteur note :

Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi ? Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs [...].<sup>13</sup>

Par cette « anti-structure »<sup>14</sup> qu'est le fragment, Barthes déjoue l'illusion de totalité créée par l'écriture cursive et manifeste sa volonté d'éviter les pièges du narcissisme<sup>15</sup>. Grâce aux stratégies qui se proposent de subvertir les formules langagières de l'autofiguration et de piéger le regard photographique sur soi-même, Barthes cherche à faire sortir les mots et les concepts de leurs sens habituels et relance aussitôt la question-phare de chaque écrivain de soi : « qu'est ce que le Moi ? »

Au sens où l'entend Barthes, la photographie, cette « attestation de présence »<sup>16</sup> d'un référent, est en mesure de suggérer une réponse : au début du livre, un album de famille contenant une quarantaine de photos de l'auteur prépare la lecture et fait écho au corpus textuel, lui aussi éclaté, constellé d'une série d'illustrations représentant les manuscrits, les logogrammes et les dessins de l'auteur. Tout d'abord, le livre ne s'ouvre pas avec la formule consacrée « je suis né », mais par une série de photos des grands-parents, des parents et de l'auteur même, qui renvoient à des moments particuliers de son existence. Il y a des images du narrateur datant de l'année de sa naissance – 1916 – et d'autres qui ont été prises au moment de la rédaction du livre, entre 1973 et 1974. L'album qui occupe les quarante premières pages du volume ne comporte pas uniquement de portraits intimes ; la ville, la rue et la maison natale sont présentes à côté des amis, des collègues et des étudiants de Barthes. Chaque cliché est accompagné d'une légende dont la forme varie de la simple nomination – « les deux grands-pères », « les deux grands-mères », « la sœur du père : elle fut seule toute sa vie » – en passant par des formules métaphoriques – « La demande d'amour », « Détresse : la conférence », « Ennui : la table ronde » – aux phrases entières, des microanalyses des images qui tentent de rendre visible les sentiments qui échappent au regard.

L'auteur descelle son album de famille et aligne les photos pour livrer au spectateur l'illusion qu'il peut s'approcher, aux pas comptés de lui, qu'il arpente d'abord la ville de Bayonne, ses rues, ses parcs, avant d'arriver à la rencontre de l'enfant. Il y a dans l'organisation des clichés un souci évident pour l'ordre chronologique qui n'est contredit que

<sup>12</sup> Pour une analyse très ciblée des enjeux de ce roman « impossible » nous renvoyons à l'article de Frédéric Martin-Achard, « 'Le nez collé à la page' : Roland Barthes et le roman du présent », dans *Trans- Revue de littérature générale et comparée*, n° 3, 2007, « Écrire le présent », URL : [www.trans.revues.org/135](http://www.trans.revues.org/135). [Consulté le 15.10.2013.]

<sup>13</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 89-90. [Souligné par l'auteur.]

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> « [...] j'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginativement sur moi-même [...] » *Ibidem*.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard/Éditions du Seuil, 1980, p. 11.

par deux photos du narrateur – une avec sa mère, située avant les cartes postales de Bayonne et l'autre représentant l'adolescent dans le jardin, antéposée aux portraits officiels des membres de la famille. Ce type de disposition est conforme aux règles de l'autobiographie et peut créer un récit rétrospectif en images qui ne pose aucun problème d'interprétation aussi longtemps que l'on laisse de côté les légendes. Le passé est tranché, ordonnée en morceaux visuels.<sup>17</sup> Rien ne nous permet de faire *à priori* la différence entre cet album de famille et un autre, quelconque : les postures sont conventionnelles, le cadrage exact, la distance focale est juste, les personnages sont bien conscients de se trouver devant l'appareil et prennent la pose ou regardent directement l'objectif ; les épreuves argentiques s'enchaînent harmonieusement une derrière l'autre, sans générer des tensions. On dirait, avec André Rouille, qu'on assiste, par l'entremise de la photo de famille, à une « rencontre de l'individu avec lui-même »<sup>18</sup>, ou bien à la construction presque rousseauiste d'un « moi » « dans toute la vérité de la nature ».<sup>19</sup> Pour Roger-Yves Roche, la question est bien plus compliquée car entre le texte et les illustrations se produisent des phénomènes de médiation et de translation :

Question retorse, maintenant : que se passe-t-il lorsqu'un auteur n'illustre plus le texte d'un autre mais son texte à lui ? Que se passe-t-il lorsqu'il doit mettre en scène son propre imaginaire tout en faisant semblant de discourir sur un corps (l'écrivain de toujours) qui n'est autre que le sien ? Il se passe d'abord un phénomène de médiation [...]. Ensuite, il se passe un phénomène de translation ou de translitération. Il faut d'une part, avoir recours aux images, de préférence aux photographies, pour asseoir le corps du personnage dans la peau d'un écrivain qui a existé (ce sont les quarante premières pages du livre). Et il faut, d'autre part, débarrasser le personnage de ses oripeaux visibles pour le faire entrer dans le régime de l'écriture. Médiation, translitération : nul besoin d'inventer la règle du *Je* qui s'énonce [...].<sup>20</sup>

Toutefois, la règle barthienne du « je » s'invente d'elle même grâce aux légendes et notes explicatives qui dynamitent le régime référentiel des photos et instaurent des clivages entre la personne qui écrit et le personnage photographié.

Ce système très complexe de correspondances entre la photo, la légende et les bribes de texte prend appui sur le déchirement du « je » en plusieurs personnes grammaticales – « tu », « il » et « vous » – pour former un maelstrom de significations où semble s'engouffrer toute cohérence autobiographique. En toute hypothèse, chaque fragment, qu'il soit visuel ou textuel, fait office d'incipit et ouvre à l'in(dé)fini toute interprétation possible. Ne s'agirait-il pas de ce moment d'aphasie que les auteurs vivent inéluctablement devant leur propre reflet,

<sup>17</sup> Malgré la cohérence de la structure de cet album, dans *La Chambre claire* Barthes fait jour sur la difficulté d'organiser les images à l'intérieur du livre : « Qui pouvait me guider ? Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe. Les répartitions auxquelles on la soumet sont en effet ou bien empiriques (Professionnels/Amateurs), ou bien rhétoriques (Paysages/Objets/Portraits/Nus), ou bien esthétiques (Réalisme/Pictorialisme), de toute manière extérieures à l'objet, sans rapport avec son essence, qui ne peut être (si elle existe) que le Nouveau dont elle a été l'avènement ; car ces classifications pourraient très bien s'appliquer à d'autres formes, anciennes, de représentation. On dirait que la Photographie est inclassable ». *Ibidem*, p. 14-15.

<sup>18</sup> André Rouille, *La Photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 85.

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, t. I, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 1020.

<sup>20</sup> Roger Yves-Roche, *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 270. [Souligné par l'auteur.]

d'une défaillance du langage qui, selon Georges Didi-Huberman serait « non supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu », sachant que « chaque *voir* met en question et remet en jeu tout un *savoir*, voire tout le savoir »<sup>21</sup> ?

La couverture originale du volume, datant de 1975, semble confirmer cette hypothèse. Ce dispositif spéculaire qui contredit le format consacré des volumes de la collection est composé d'un dessin de Barthes imprimé à bords perdus, représentant quelques lignes de couleurs différentes zigzaguant sur toute la surface qui leur est affectée. Sur ce support on retrouve le nom de l'auteur en lettres capitales, précédé par son prénom en minuscules, d'une couleur moins visible par rapport au nom. A cet assemblage fait suite « Roland Barthes » et en bas de la couverture, le titre de la collection « Écrivains de toujours » et le sigle visuel sous la forme de la lettre « m » calligraphiée de manière à former un œil.<sup>22</sup>

À première vue, la couverture est très proche de celle d'un catalogue d'exposition, effet produit par la présence du logogramme de Barthes. Cette superposition du texte à l'image resterait sans écho si Barthes n'avait pas inclus d'autres dessins de même type dans le volume, composant un corpus de logogrammes qui par l'absence spécifique du signifié contredisent toute forme d'écriture. Le logogramme, comme négation du texte, amorce une visibilité illisible, la forme sans sens, dont la seule signification est celle de mimer la trace écrite afin de la vider de son contenu. Ainsi, le nom de l'auteur n'est plus le garant de la compréhension du texte, il reste seulement une forme d'ancrage dans le réel et garantit de manière conventionnelle l'appartenance de ce livre à l'œuvre barthienne. Le nom de l'auteur reste en fin de compte le pur signe d'une origine de l'écriture, un autre jeu avec les conventions.<sup>23</sup> Au niveau des contraintes topiques et typographiques propres au livre en tant qu'objet, postulant qu'une couverture doit contenir, dans l'ordre suivant, le nom de l'auteur, le titre, le sous-titre, la mention de l'éditeur et de la collection<sup>24</sup>, on remarque la fusion de deux premières catégories sous l'aspect d'un nom-titre formé par la réduplication du nom et du prénom de l'auteur. En effet, il est presque impossible de discerner dans *Roland Barthes par Roland Barthes* une tension entre le titre et le nom de l'auteur, tant ce dernier semble s'être propagé au-delà des limites qui lui sont normalement assignées. La formule revêt de la biographie et non pas de l'œuvre littéraire. Dans le cas particulier de Barthes, celle-ci semble jouer sur la forme biographique – une personnalité vue par une autre – et sur le contenu autobiographique – une seule instance raconte sa propre histoire. Malgré cette double présence nominale, la fusion de ces deux instances du récit est impossible. Comme dans un jeu de miroirs, celui qui écrit n'est pas identique à celui sur lequel on écrit. Le clivage est manifeste aussi dans l'oscillation entre le récit autodiégétique et celui hétérodiégétique. De point de vue symbolique le nom propre se fait livre, ce qui n'empêche pas Barthes de se livrer sous le couvert des identités

<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman, « La condition de l'image », entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, dans *Médiamorphoses*, n° 22, 2008, p. 6-7. [Souligné par l'auteur.]

<sup>22</sup> Le sigle « m » indique le titre de la nouvelle collection « Microcosme » lancée en 1956 afin de réunir « Écrivains de toujours », « Petite planète », « Maîtres spirituels », « Solfèges » et « Le temps qui court ». Cf. Vincent Debaene, *op. cit.* et Anne Herschberg Pierrot, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », *op. cit.*

<sup>23</sup> Cependant, chez Barthes ce jeu n'est pas exempt d'une certaine dimension jubilatoire. Dans « Noms propres » l'auteur dresse un inventaire de noms dont les sonorités font naître chez lui le désir érotique.

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.



grammaticales incompatibles en apparence.<sup>25</sup> « Roland Barthes » est pris ici au deuxième degré : il représente à la fois le nom de l'auteur et le titre du livre. On ne peut que deviner si l'éponymie qui se trouve à la base du titre se propage du nom de l'auteur vers le livre ou inversement, dans une logique purement structuraliste, c'est le texte et l'écriture qui forment l'auteur, donc c'est le livre qui donne son nom à l'auteur. Barthes l'admet d'ailleurs dans « La Coïncidence » lorsqu'il avoue ne pas chercher à se « restaurer »<sup>26</sup>, renonçant à la « poursuite épuisante d'un ancien morceau de [lui]-même »<sup>27</sup>, et refusant l'imitation pour se « confie[r] à la nomination ».<sup>28</sup>

Donner à voir un « texte » qui ne peut pas être lu puisqu'il est dépourvu de signification – le logogramme –, mais qui reste ouvert, par contre, à toute interprétation possible, apposer sur lui la marque d'une autorité représentée par le nom de l'auteur, un nom dupliqué qui abolit le titre de l'œuvre et finit par perdre de son unicité et de sa fonction institutionnelle (classer le texte à l'intérieur d'un champ sémiotique précis), déjouer les codes génériques de la biographie et de l'autobiographie, représentent autant de stratégies qui font de la couverture un dispositif iconotextuel.<sup>29</sup> Il ne fait pas jour uniquement sur la diversité des rapports possibles entre texte et image mais annonce ce que sera le contenu de ce livre composé de fragments et d'images, lieu d'une confession qui abolit la dictature du « je » pour préférer le régime moins contraignant du point de vue référentiel du « tu » et du « il ». De la même façon, il entame un questionnement sur la capacité de l'image de participer de façon décisive au débat théorique issu et mené sur terrain littéraire. En fin de compte, par l'imbrication solide du texte à l'image, la couverture peut être considérée un méta-inconotexte qui se propose comme le vrai titre du livre, ce que représente déjà une innovation à l'intérieur du monde de l'édition littéraire pour le grand public.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Cette stratégie choisie par l'éditeur avec le concours du directeur de la collection et de Barthes lui-même fait écho à la mort de l'auteur annoncée quelques années auparavant. Parmi les manuscrits et les dessins entrés dans la collection de la Bibliothèque Nationale de France en janvier 2011 se trouve une maquette de couverture réalisée par l'auteur et comprenant le dessin, le nom en majuscules et la disposition particulière du prénom et de « roland barthes » sous BARTHES. Cf. Anne Herschberg Pierrot, « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*, style et genèse », dans *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n°19, « Roland Barthes », Paris, Éditions Jean Michel Place, 2002, p. 205.

<sup>26</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 59. [Souligné par l'auteur.]

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Selon Alain Montandon « [l]e terme iconotexte désigne une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable ». Le spectateur sera obligé de prendre en considération les deux éléments simultanément sans passer de l'un à l'autre, ce qui entrainera une dislocation de la lecture et la perte des significations spécifiquement inconotextuelles. (Alain Montandon, « Introduction », dans Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Orphys, 1990, p. 6). Pour Michael Nerlich l'iconotexte est une « unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont pas de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre. » (Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinassamy », dans Alain Montandon (éd.), *op. cit.*, p. 255.)

<sup>30</sup> La coprésence du texte et de l'image sur la couverture ou à l'intérieur d'un livre n'est pas une pratique nouvelle. Des enluminures du Moyen Âge aux albums contemporains, en passant par les livres de luxe pour les bibliophiles, l'image, quelle que soit sa forme – dessin, peinture, illustration, photographie, frontispice, vignette, cul-de-lampe, etc. – apporte un supplément de sens au texte écrit. Pourtant, les tensions et les conflits entre les deux sont moins évidents et moins exploités avant le XX<sup>e</sup> siècle. La subversion du texte par l'image et vice-versa, évidente sur la couverture du volume de Barthes et est le résultat de l'évolution d'autres genres intericoniques comme le roman-photo et l'album, dont *Roland Barthes par Roland Barthes* semble se revendiquer, malgré les diatribes que le théoricien lance contre ces produits « de la sous-culture de

Aux antipodes du nom et de l'iconographie familiale se situent toujours les dessins de Barthes, ses logogrammes en couleur ou à l'encre de chine. Ces graphies fantasmagoriques qui parasitent l'écriture, peu nombreuses d'ailleurs, sont éparpillées partout dans le volume. On en retrouve avant l'album de famille, vers le milieu du livre et surtout à la fin comme si l'écriture avait retrouvée au terme de ce retour vers elle-même son aura sibylline. Les légendes de deux dernières – « La graphie pour rien... »<sup>31</sup>, «...ou le signifiant sans signifié »<sup>32</sup> – synthétisent leur essence ignorant les effets : le griffonnage est une sublimation de l'écriture, une forme inconsciente et secrète du texte ou encore une métaphore du « moi » barthien, signifiant à la recherche d'un signifié. Les pseudo-graphies piègent le regard et le langage (on a toujours l'impression que c'est une écriture en langue étrangère) car elles sont un message sans code propre qui bruissent une parole secrète, indéchiffrable. Par conséquent, le dessin sans langage nous fait éprouver la même stupeur que celle ressentie par l'auteur devant son visage d'enfant : « l'envers noir de moi-même »<sup>33</sup>.

Les rééditions plus récentes modifient cette couverture initiale choisie par l'auteur et remplacent le logogramme par un portrait photographique de Barthes. Avant même d'ouvrir le volume, le lecteur peut se rendre compte de la présence d'un pacte autobiographique plus orthodoxe que celui lejeunien, possible par la transformation du titre en nom propre : la préposition « par » (*par Roland Barthes*) atteste l'identité de nom entre personnage, narrateur et auteur (*Roland Barthes*) et suggère en subsidiaire la résistance du Sujet à l'homologie.

Élément souvent ignoré par les critiques et les lecteurs, la photo semble avoir migré de la quatrième de couverture, où elle était conventionnellement assignée, vers le début du livre. Après la publication de *La Chambre claire* et de plusieurs articles sur l'image photographique et publicitaire, on suppose que cette décision s'est imposée en quelque sorte naturellement à l'éditeur, vu que Barthes était désormais non seulement un théoricien littéraire mais également un théoricien de l'image, et que sa figure était sinon omniprésente, au moins reconnue dans les médias de l'époque. Outre la stratégie publicitaire, la reproduction du portrait sur la couverture du livre redouble l'effet spéculaire déjà amorcé par l'inscription en double du nom propre. Le visage accolé au nom, renforce la dimension autobiographique du récit et la place au premier plan, déréalisant la stratégie instituée par l'emploi du logogramme de l'édition princeps et diminue la portée biographique qui reste toutefois présente dans le nom-titre. De surcroît, le portrait de l'auteur anticipe le corpus de photos de famille qui occupent la première partie du volume. Pourtant, cette nouvelle couverture et celle initiale partagent deux éléments communs : l'emploi des nuances de couleur contrastantes pour la deuxième occurrence du nom et l'emploi des caractères de tailles différentes (le jeu majuscule-minuscule étant éliminé des certaines rééditions, surtout dans les éditions de poche), marquant la non-identité des deux formes nominales, apparemment identiques.

Construite sur le modèle des livres ou des albums d'art dont les jaquettes illustrées permettent de se faire une idée sur leur contenu, évitant l'austérité graphique des collections

---

consommation » dans *L'Obvie et l'obtus*. Cf. Jan Baetens, *Pour le Roman-photo*, Louvain, Les Impressions Nouvelles, 2010. Pour une histoire des relations texte-image voir Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion 1995.

<sup>31</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 163.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 28.

traditionnelles de la maison Seuil, la couverture soulève une série des questions : en quelle qualité Barthes parle-t-il de lui-même ? Qui est le premier Barthes ? et le deuxième ? Quel rapport référentiel existe-t-il entre les deux noms et le portrait présenté ?

La rhétorique de cette image, pour paraphraser le titre célèbre d'un article de l'auteur<sup>34</sup>, suppose deux codes, profondément chevillés l'un à l'autre. Le premier c'est le code commercial qui a comme but d'attirer l'attention du consommateur sur le produit et de susciter sa curiosité. À ce niveau on vise à la fois le lecteur averti, pour lequel le nom de Barthes est synonyme de la sémiologie et de la subversion théorique, et le lecteur avide de confessions et récits autobiographiques. Le deuxième code, qui vient déjouer le premier, est de nature sémiotique. Selon ses lois, la réduplication du nom propre, la double affirmation, pourrait communiquer une négation : ce n'est pas de Barthes qu'il s'agit dans cet ouvrage, mais d'un simulacre, d'un faux-semblant. Louis Marin s'exprime sur cet aspect et insiste sur l'écart entre les deux instances nominales qui forment le titre : « le redoublement de l'instance du nom de la marque d'identification sociale dans le titre du livre creuse une distance entre celui qui écrit et la matière de son écriture ».<sup>35</sup>

Pour répondre aux questions énoncées antérieurement, il faut revenir toujours au statut de l'image chez Barthes. Comme « attestation de présence »<sup>36</sup> d'un référent, la photo semble affirmer clairement que ce « moi » dont il est question dans ce livre a existé ou existe encore et que corps et nom propre forment une entité indissoluble, visible, directement perceptible avant même d'être lisible. Pourtant, la lecture du texte de *Roland Barthes par Roland Barthes* nous acheminera plutôt vers le constat contraire. L'écriture décompose, pièce par pièce, cette unité initiale et l'expose sous la forme des fiches ordonnées alphabétiquement. Le corps visible sur la couverture se laisse transporté, métamorphosé par le langage en une présence fictionnelle, or, une fois entré dans le domaine de la littérature, le « moi » ne pourra jamais s'avancer vers le monde, ni vers le lecteur. Il ne lui reste qu'à simuler l'approche, indiquant à découvert cette défaillance de l'image et du langage, tout comme la couverture mime l'identité entre le nom et l'image.

Si le portrait photographique est un miroir qui capte dans sa fixité l'instant décisif, l'apparence figée et en même temps l'essence d'une personnalité, pour Barthes, le tain du miroir est tamisé par l'écriture. Lorsqu'il prend la décision de s'exprimer sur lui-même, il est conscient de l'impossibilité de donner à lire son identité à la manière d'une photo qui donne à voir un visage. Il sait que le langage n'arrivera jamais à renfermer aucune forme de vérité et prenant en charge, par conséquent, cette déficience de la parole, il l'amplifiera jusqu'à faire de son visage un *analogon* de l'identité, un être figuratif. Dans les portraits, Barthes ne retrouve point son visage que déformé, mis à distance, impossible à assumer et le regarde comme s'il appartenait à quelqu'un d'autre, au « personnage du roman »<sup>37</sup>, ce « il » qui ponctue le texte, situé indubitablement sous le régime de l'Imaginaire. Celui-ci est toujours associé au plaisir et à la séduction sans pourtant ouvrir la voie à la Jouissance. Se voir comme un autre, s'écrire de

<sup>34</sup> Cf. Roland Barthes, « La rhétorique de l'image » [1964], dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 25-42.

<sup>35</sup> Louis Marin, *L'Écriture de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 4.

<sup>36</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*

<sup>37</sup> Barthes place sur la première page du volume un avertissement : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 5.



biais pour différer à l'infini le moment où l'on pourrait affirmer « c'est moi » constituent pourtant les seules formules autobiographiques possibles :

Ayant accepté d'écrire sur « lui », il ne pouvait énoncer que ce qui lui appartient en propre : non pas le Symbolique, la Jouissance, mais le Miroir : les modes variés, échelonnés, reportés, toujours décevants, sous lesquels *il s'imagine*, ou encore (c'est la même chose) : sous lesquels *il veut être aimé*.<sup>38</sup>

Grâce à ces multiples références textuelles et iconiques, le livre de Barthes se présente comme le point nodal des influences qui traversent la culture de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le narrateur ne choisit jamais entre littérature, théorie et photographie mais met tous les arts en présence, orchestrant leur rencontre et les tensions qui se produisent. Le format de *Roland Barthes par Roland Barthes* est très semblable à quelques œuvres d'art conceptuel des années 70, construites sur le même principe : une ou plusieurs photos sont mises dans un cadre à côté d'une ou plusieurs pages dactylographiées, produisant l'effet d'une planche typographique ou d'une maquette de livre. Il s'agit notamment des *Pièces Variables* de Douglas Huebler qui proposent un va-et-vient permanent entre le temps et l'espace, l'image et le texte, comme *Variable Piece No. 70 :1971 (In Process)*, *Global* et des feuillets de texte de Robert Barry, accrochés aux cimaises des galeries berlinoises en 1971, intitulés simplement *29 pieces as of June 7 1971*. Barthes est à son tour source d'inspiration pour le groupe londonien Art & Language qui produira en 1972 un *Index 001* composé de plusieurs classeurs à tiroirs installés dans une salle d'expositions, qui renferment les textes publiés ou inédits des membres du groupe, tandis que les murs de la pièce sont tapissés de papiers sur lesquels les artistes ont indexé les citations qui constellent leurs écrits. Œuvre éphémère et difficilement consultable (on a du mal à imaginer un spectateur qui ait le temps et la patience de lire toutes les fiches), l'*Index 001* rappelle le grand fichier de Barthes, sa passion pour le fragment, son statut de théoricien du texte et de l'intertexte et, par la forme monumentale des classeurs à tiroirs, la solidité d'une pensée qui archive à la manière d'une encyclopédie personnelle, une partie du savoir de l'humanité.

La poétique visuelle barthienne passe également par des références cinématographiques très subtiles qui se décèlent au niveau des techniques choisies par l'auteur. Le montage texte-image escamote le statut classique de l'écrivain et côtoie celui de réalisateur : l'album familial forme une suite de décors qui restent en arrière-plan du texte fragmentaire pendant la lecture, tandis que les légendes rendent audible la voix de Barthes commentant chacun des clichés. Nul doute que le théoricien a mis ainsi à profit ses recherches sur le cinéma, entamées pendant les années 60, qui culminent avec les articles publiés une décennie plus tard dans *Les Cahiers du Cinéma*<sup>39</sup>, dans lesquels il se penche sur le rôle du photogramme, un « artefact majeur »<sup>40</sup> qui « modifie et subjectivise le rythme du

<sup>38</sup> Roland Barthes, « Barthes puissance trois » [1975], dans *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*, tome IV, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 776. [Souligné par l'auteur.]

<sup>39</sup> Le plus important est « Le Troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein » publié dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 222, 1970, repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 34.

visionnement »<sup>41</sup>, permettant au spectateur re-voir le film dans un autre rythme et de le parcourir d'une manière tabulaire, image par image.

L'iconographie barthienne sera par conséquent composée d'une multitude de photogrammes extraits d'un film fantasmagorique, accompagnées chacune d'un fragment en voix-*off* qui l'« embraye » dans la réalité de l'enfance et de la jeunesse de Barthes. Est-on pour autant en droit de considérer que la photographie est en mesure de contredire le discours autobiographique hétérodiégétique ? L'histoire racontée en *off* relève pour les spécialistes du cinéma d'un « lieu imaginaire »<sup>42</sup>, situé à l'extérieur de la situation présentée sur l'écran (l'imaginaire du lecteur dans ce cas), émanant d'un corps spectral, ubiquitaire et omniscient. Il semble donc plus approprié de soutenir que l'image et l'écriture relèvent les deux, malgré le leurre de la forme autobiographique et en dépit du pacte signé sur la couverture, d'une autobiographie conceptuelle et en même temps d'une autobiographie du concept central chez Barthes, le « moi ».

Orchestrant photos et illustrations, le volume s'offre en même temps au regard en tant qu'objet artistique ou de contemplation. L'éclatement de toute formule et structure traditionnelles donne naissance à un Barthes autre, une entité hybride qui synthétise à la fois la disparition de l'Auteur et sa résurrection, qui annonce que ce « moi » qui métabolise la portée déconstructiviste de l'ouvrage est une figure imaginée. Tous les fragments qui composent *Roland Barthes par Roland Barthes*, qu'il s'agisse de photos ou de texte, entretiennent l'illusion référentielle révélée par la couverture : d'un côté l'image se décompose dans une lecture négative de ses éléments, effectuée dans la légende et de l'autre, l'écriture fragmentaire, la fiche, aspire à la netteté d'une image photographique. En fin de compte, le sujet qui s'y montre n'est plus à envisager de manière classique comme une entité séparée de l'objet, demeurant coincée dans sa position épistémologique forte, mais vivant en fusion avec une image qui, à en croire Magritte et Broodthaers<sup>43</sup>, « trahit toujours ce qu'elle figure ».<sup>44</sup> Ce faisant, le sémiologue ouvre à l'intérieur du genre littéraire une sorte de brèche où pourrait s'inscrire la formule d'un jeu libre du « je », d'une écriture, non pas de soi mais de la résistance à soi, illustrée en permanence par les images – qui deviennent aussitôt fantomatiques – de l'identité perdue ou impossible à atteindre.

## Bibliographie

BARTHES, Roland, *Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, 169 p.

<sup>41</sup> Charlotte Garson, « Roland Barthes : voix-*off* du cinéma : *inclusum labor illustrat* », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 4, 2002, « Roland Barthes », p. 78.

<sup>42</sup> Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1982, p. 10.

<sup>43</sup> Pour une étude des rapports entre *La Trahison des images* (1929) de René Magritte et *Pense-Bête* de Marcel Broodthaers (1964) voir Denis Laoureux, « Broodthaers, poète » dans Rodica Lascu-Pop, Éric Levéel (éds.), *L'Art en toutes lettres. Écrits d'artistes francophones et roumains*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, coll. « belgica.ro », 2013, p. 50-58.

<sup>44</sup> Annie Mavrikis, *La Figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 257.

- BARTHES, Roland, « Barthes puissance trois » [1975], dans *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*, tome IV, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 775 -777.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard/ Éditions du Seuil, 1980, 310 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « La condition des images », entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, *Médiamorphoses*, n° 22, 2008, p. 6-18.
- DUBOIS, Philippe, « Barthes et l'image », *The French Review*, n° 4, vol. LXXII, mars 1999, p. 676-686.
- GARSON, Charlotte, « Roland Barthes, voix-off du cinéma : *inclusum labor illustrat* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 4, 2002, « Sur Barthes », p. 73-92.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 389 p.
- GIL, Marie, *Roland Barthes : au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2012, 563 p.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*, style et genèse », *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n°19, « Roland Barthes », Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 191-215.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, URL : <http://recherchestravaux.revues.org/index370.html>.
- MARIN, Louis, *L'Écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 167 p.
- MARTIN-ACHARD, Frédéric, « 'Le nez collé à la page' : Roland Barthes et le roman du présent », dans *Trans-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 3, 2007, « Écrire le présent ». URL : [www.trans.revues.org/135](http://www.trans.revues.org/135).
- MONTANDON, Alain (éd.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, 214 p.
- NACHTERGAEL, Magali, « Vers l'autobiographie *New Look* de Roland Barthes. Photographies, scénographie et réflexivité théorique », *Image [&] Narrative*, n° 4, vol. XIII, 2012, p. 112-128.
- ROCHE, Roger-Yves, *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 315 p.
- SCHRAENEN, Guy, *D'une œuvre l'autre : le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Musée Royal de Mariemont, 1996, 199 p.