



HAL
open science

PETIT DICTIONNAIRE DES TERMES DE L'ESTHÉTIQUE BARTHÉSIENNE

Norbert-Bertrand Barbe

► **To cite this version:**

Norbert-Bertrand Barbe. PETIT DICTIONNAIRE DES TERMES DE L'ESTHÉTIQUE BARTHÉSIENNE. 2018. hal-03193600

HAL Id: hal-03193600

<https://hal.science/hal-03193600>

Submitted on 13 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PETIT DICTIONNAIRE DES TERMES DE L'ESTHETIQUE BARTHESIENNE

Il est évident aujourd'hui que Roland Barthes (1915-1980) a eu un rôle central dans et pour la pensée esthétique du XXème siècle. Nombreux sont ses émules et son principal apport à la théorie sur l'art est sans doute d'avoir, par la pluridisciplinarité de sa démarche, grandement contribué à éclaircir les conceptions de l'esthétique traditionnelle. Le caractère systématique de ses analyses et sa

volonté constante d'intellectualisation n'ont laissé aucun "vide", aucun "creux", aucune "inconnue", dans l'élaboration de sa pensée. Le moindre terme, la moindre notion, par leur récurrence au sein même de ce que l'on peut aujourd'hui appeler l'"oeuvre" de Barthes, ont permis un véritable travail sur le sens. Nous pensons néanmoins que ce travail doit moins porter, malgré ce qu'a voulu Barthes, sur les oeuvres qu'il a étudiées que, comme nous l'avons dit, sur l'esthétique traditionnelle. Or, en se raccrochant à cette esthétique ambiante et en en éclaircissant les termes et les notions de manière systématique, Barthes nous permet d'en faire la critique.

C'est pourquoi, afin de rendre encore plus palpables ces termes et ces notions, disséminés dans l'ensemble de l'oeuvre de Barthes, nous nous proposons dans les pages qui suivent d'en offrir un petit dictionnaire.

Un problème doit cependant retenir notre attention. En effet, un dictionnaire a toujours pour but de rendre compte, d'expliquer, les termes d'un lexique admis, soit par un groupe de personnes comme relevant du langage technique de leur profession, soit par des peuples entiers. Or le cas des Sciences Humaines est intéressant en cela que les termes de son lexique sont souvent contradictoires. Ce qui n'empêche pas une certaine validité de la terminologie propre à ces Sciences avec les notions particulières qu'ils prétendent définir. Ainsi existe-t-il nombre de dictionnaires des termes d'Histoire de l'Art, d'Esthétique ou de Linguistique. Cependant, paradoxalement, la théorie de Barthes, bien qu'ayant des émules, n'a pas fait école. Sans doute en partie à cause de la complexité de la méthode

structuraliste, dont l'interdisciplinarité, en touchant plusieurs champs, a provoqué un certain malaise dans la définition précise de ses concepts par ceux qui tentaient de la suivre (citons par exemple l'emploi contraire qui est fait des termes "*indice*" et "*symbole*" en linguistique et en histoire de l'art contemporain). Mais aussi par le caractère, en réalité contenu dans la réflexion antérieure, très polémique du structuralisme, et de l'oeuvre de Barthes en particulier. Prenons en pour preuve la confusion du statut de Barthes entre ses exégètes, qui en font parfois un sémiologue, parfois un philosophe, parfois un critique.

Ceci pour dire que le dictionnaire que nous proposerons ici n'est rien d'autre qu'une ébauche pour tenter de comprendre une terminologie complexe, qui obligatoirement laissera insatisfaits ceux qui espèrent y trouver une clé sans avoir lu l'oeuvre. Ce dictionnaire serait plutôt un point de repère, consultable parallèlement à la lecture du texte barthésien, non un substitut. D'autant que son origine est notre thèse sur "*Roland Barthes et la théorie esthétique*", essai de compréhension critique de l'esthétique barthésienne, comparée à l'esthétique classique.

On comprend ainsi que, de perspective critique, non seulement notre "dictionnaire" prétend définir mais aussi confronter la terminologie barthésienne, pour en tirer un élément de réflexion plus ample. Ce qui, bien sûr, complique encore la mise en place d'un lexique barthésien, puisqu'aux difficultés mêmes de la lecture subjective de la terminologie officielle par Barthes et les structuralistes, nous voulons proposer une interprétation critique de cette lecture subjective.

Ne nous y trompons pas cependant, en proposant ce cheminement, il s'agit pour nous d'opérer une analyse de type structuraliste de l'esthétique barthésienne, afin d'en éclairer les présupposés repris de l'esthétique classique, dont nous pensons qu'ils favorisent un formalisme latent, par ailleurs critiqué par Barthes le sémiologue.

Le suivant dictionnaire veut donc à la fois s'inscrire dans la ligne barthésienne et s'en démarquer, afin de lui donner un éclairage plus

complet que ne le permettrait la stricte inscription dans l'optique du maître.

Dernier point enfin. Nous ne prétendons pas ici à une exhaustivité aveugle. Tous les termes de Barthes ne sont pas des termes barthésiens, c'est-à-dire qu'ils ne font pas obligatoirement sens dans son discours. Il serait d'ailleurs fastidieux, et surtout trop long, de recenser un lexique qui s'étend sur plusieurs milliers de pages. Notre dictionnaire est un dictionnaire exhaustif, autant qu'il puisse se faire, dans une perspective d'analyse et de compréhension critique de l'oeuvre de Barthes. Certainement oublions-nous certains termes, mais pour le moins sommes nous certains qu'ils n'étaient pas primordiaux pour l'appréhension et la compréhension de son esthétique.

Ici commence le Dictionnaire.

Adam (langue d'): langue primitive de l'humanité selon Leibniz (v. cette occurrence, ainsi que "Miroir"), à l'origine de la pensée humaine. Son rôle central dans la hiérarchisation des arts du philosophe allemand, qui se base sur une conception dualiste du monde, permet, avec les théories de Noam Chomsky (v. "Innéisme"), de mieux comprendre les contradictions internes à la pensée de Barthes qui, aussi bien du point de vue individuel que social, postule d'un côté que le langage est antérieur à l'homme, et de l'autre côté voit dans ce même langage - ou, plus exactement, dans le texte - l'aboutissement de la civilisation (v. l'article intitulé "*Ecoute*" de l'*Encyclopédie Einandi*, écrit en collaboration avec Roland Havas, ainsi que l'introduction à *La civilisation de l'écriture* de Roger Druet et Herman Grégoire, textes datant tous deux de 1976). V. "Involution", "Oralité".

Adjectif: en tant qu'expression même de "*l'impossibilité de dire*", selon Barthes, l'adjectif représente parfaitement le vide sémantique de l'art, qui s'oppose par là même à la littérature. C'est pourquoi dans la terminologie barthésienne, le statut de l'adjectif recouvre

complètement et de manière récurrente, notamment dans *Mythologies* (1957) et dans la deuxième partie sur la musique de *L'obvie et l'obtus* (v. cette occurrence), la notion de "tautologie", v. "Poujadisme", "Rien", "Tautologie", "Tout".

Affect: Barthes emploie ce terme dans son sens psychanalytique d'aspect élémentaire et inanalysable de l'affectivité - c'est-à-dire expression subjective des pulsions non obligatoirement associées à une représentation -, bien qu'il ne le distingue pas (à la différence des psychologues) de l'émotion, qui est sa transposition neurovégétative, et des sentiments plus élaborés socialement. Cela revient donc pour Barthes à opposer l'art comme élément primaire, pulsionnel, de la sensibilité, et la littérature comme représentation collective (au sens sociologique du terme, c'est-à-dire témoin de la mentalité - mais plus particulièrement pour Barthes aboutissement de la pensée intellectuelle - d'une époque). V. "Cadre", "Ethos/Pathos", "Frite", "Sentimentalisme (de l'art)".

Analité: v. entre autres notamment "Animalité/Analité", "Femme", "Hystérie".

Animalité/Analité: le *Du Sublime* (ouvrage attribué au philosophe et stoïcien grec Longin, v. cette occurrence) et les phénoménistes (John Locke, David Hume) opposent traditionnellement le monde animal, qui n'a pas de langage et marche à quatre pattes, à l'humanité, langagière et "bipède" (en référence directe donc, on le voit, à la définition aristotélicienne classique). Longin va même jusqu'à écrire que chez l'animal la bouche est au niveau du derrière. Dans *L'obvie et l'obtus*, Barthes oppose pareillement l'animalité à la position debout ("*dressée*") dans les niveaux d'"*écoute*". La première écoute, animale, est pour lui celle des actes primitifs, la seconde celle du langage. Barthes confond donc ici deux discours: premièrement philosophique (l'opposition entre l'animalité et l'humanité, langagière) et psychanalytique (l'idée freudienne que l'art est une pulsion non totalement assouvie). Ainsi, Barthes oppose le langage

(humain par excellence, écoute "*dressée*", de type implicitement interprétative et psychanalytique) et l'art (première écoute, primitive, celle des "*bruits*"). V. par ex. "Bruit", "Ecoute", "Entre-deux", "Freud (Sigmund)", "Musique", "Oralité", "Primordial", "Psychanalyse".

Arcimboldo (Giuseppe): peintre de "Caprices" italien (vers 1527-1593), représentant de l'illustre Ecole de Prague de l'empereur germanique, roi de Hongrie et de Bohême, Rodolphe II (1552-1612), célèbre notamment pour ses portraits dont chaque élément (le nez, les yeux,...) est figuré par un fruit, un légume, un poisson, etc. Barthes lui a consacré un texte en 1978. Sans nul doute l'art d'Arcimboldo, avec celui du peintre français contemporain Réquichot peut-être (et celui du cinéaste russe Eisenstein au cinéma), est l'archétype, pour Barthes, de l'art comme "*insignifiance*", à cause de la décomposition des visages de ses personnages (ce qui a d'ailleurs valu sa célébrité au peintre). Or cette décomposition symbolise pour Barthes la "*dé-figuration*", c'est-à-dire la mort du sujet linguistique, en ce qu'elle rend parfaitement l'impossibilité de l'art à interpréter les caractères, qu'il ne peut qu'imiter. V. "Détail (statut du... en art)", "Décomposition", "Imitation", "Platon", "Récit", "Sujet linguistique (perte du)", "Visage".

Aristote: philosophe grec (384-322 av. J.-C.). Barthes est sans doute l'auteur le plus proche d'Aristote, en ce qu'il analyse de manière beaucoup plus systématique qu'aucun autre au XXème siècle, des oeuvres artistiques particulières qu'il essaie d'analyser par la méthode linguistique. En effet, la plupart des autres auteurs (historiens de l'art et esthéticiens exceptés, bien sûr) proposent des classifications ou des théories générales de l'art, en ne s'attachant que rarement à l'étude d'une oeuvre en particulier. Au contraire, les textes de Barthes abondent en analyses d'oeuvres précises (d'Arcimboldo, d'Erté, de Réquichot, de Saul Steinberg, de Lucien Clergue, d'Eisenstein, de la Tour Eiffel, etc.).

Art: par ce terme, Barthes désigne souvent moins une forme d'art particulière que soit, d'une part, l'ensemble des arts autres que littéraires dans leur ensemble (architecture, peinture, etc.), soit, d'autre part, selon le modèle stoïcien (Aristote, Longin) et de quelques auteurs contemporains (Hana Jechov notamment), la rhétorique en tant qu'art littéraire.

Art abstrait: l'art abstrait, en ce qu'il décompose les formes, devient pour Barthes, comme l'art baroque, et notamment celui d'Arcimboldo, le paradigme de l'art comme "*dé-figuration*" et "*perte du sujet linguistique*". Il s'inspire notamment en cela de la théorie de l'art contemporain mise en place par Robert Klein. V. notamment "Arcimboldo", "Baroque", "Cinéma", "Décomposition", "Défiguration", "Klein (Robert)", "Sujet linguistique (perte du)".

Arts analogiques : synonyme chez Barthes d'arts plastiques, mais plus précisément cependant des arts du visuel (photo, cinéma, et accessoirement peinture).

Auteur/Narrateur: la distinction entre l'auteur et le narrateur est souvent très confuse chez Barthes. Les deux s'identifient le plus souvent, le narrateur étant même souvent vu comme supérieur à l'auteur, en tant que le narrateur n'est autre que l'instance narrative, autrement dit le Verbe même, créateur d'une réalité alternative qui organise de manière rationnelle le "brouillé de la Vie". V. "Dieu", "Réalité", "Verbe".

Avènement: notion développée par Barthes, notamment dans *Le plaisir du texte* (1973), à propos du langage, et plus particulièrement même du texte (v. "Double", "Narcisse", "Miroir", "OEdipe", "Père"). Elle confirme le caractère religieux de la vision barthésienne de l'écrit, v. "Dieu", "Loi du texte (Logos)", "Verbe".

Baroque: mouvement artistique caractérisé par l'importance donnée au sentiment (v. "Sentimentalisme (de l'art)"), au naturalisme (v.

"Nature"), et surtout au détail (v. "Détail (statut du... en art)"). On comprend donc aisément son importance dans la pensée esthétique de Barthes en tant que paradigme de l'art. Ce mouvement se développa durant une assez longue période, qui va approximativement du XVIème siècle au XVIIIème siècle. Différents mouvements se sont donc tout naturellement développés parallèlement, à la même époque, comme l'Ecole de Fontainebleau, le maniérisme, le classicisme (réponse académique à l'art baroque). Dans plusieurs textes, notamment dans *Arcimboldo* et dans ses articles sur la musique, Barthes s'intéresse de très près à l'art baroque, symbole pour lui de la déliquescence de l'art. De fait, Barthes considère explicitement l'ensemble des arts comme baroque, puisqu'il va même, dans *All except you* (ouvrage posthume de 1983 sur les dessins de Steinberg) et *L'obvie et l'obtus*, jusqu'à qualifier de "baroque" les artistes contemporains (Erté). V. "Brouillé", "Romantique".

Bêtise: l'art, pour Barthes, c'est la bêtise, comme le peuple (l'art abêtit le peuple, le peuple aime l'art parce qu'il est bête, c'est pourquoi Barthes associe les deux), v. "Cadre", "Prolétariat". Peut-être faut-il même aller plus loin et voir dans ce terme l'expression de l'identification que fait Barthes entre la non pensée et l'animalité, v. "Analité/Animalité", "Double".

Borborygmes: bruits provoqués par le déplacement des gaz et des liquides dans le tube digestif, et par extension, sons inarticulés. Barthes y compare de façon réitérée l'art dans ses oeuvres. De fait, en tant que langage premier, lié au ventre et à la Femme (v. "Bêtise", "Brouillé", "Bruit", "Corps", "Ecoute", "Femme", "Sables (Langage des)"), l'art n'est que son, non encore illocutoire (v. cette occurrence).

Brouillé: pour Barthes, l'art n'offre pas de sens, il n'est pas "*illocutoire*" (v. cette occurrence). Il n'a pas de finalité morale, sinon de "faire joli". Aussi son sens, selon Barthes, est-il "*brouillé*" (autrement dit inexistant), comme la Vie elle même, à laquelle Barthes identifie l'art

(les meilleurs artistes selon lui étant ceux qui rendent cet aspect "*brouillé*" de l'art, en abandonnant jusqu'à la reproduction fidèle du monde tel qu'on peut l'observer, car la ressemblance pourrait laisser penser que l'art aurait pour le moins un sens descriptif). V. "Description", "Illocutoire", "Imitation".

Bruit: autre terme de Barthes pour définir l'art comme un sens "*brouillé*" et non "*illocutoire*" (v. ces occurrences).

Cadre: pour Barthes, l'art n'est que cadre (autrement dit un amoncellement de détails sans fil conducteur, v. "Détail (statut du... en art)"). L'exemple le plus évident de cette pensée est le récit que fait Barthes d'une journée au cinéma. Là en effet, il explique que le film lui importait moins que la salle de projection, dont l'ambiance feutrée et "*noire*" le prédisposait à dormir ("*ce noir... conduit le sujet*" (v. cette occurrence)... *à s'abîmer finalement dans un cube obscur, anonyme, indifférent, où doit se produire ce festival d'affects qu'on appelle un film*", *L'aventure sémiologique*, Points-Seuil, 1984, p. 408). Cet état le rendait végétatif. Il se compare d'ailleurs explicitement à une "*frite*". L'art est donc clairement pour Barthes ce sens vide qui abêtit.

Caractères: pour Barthes, les caractères, autrement dit les actants (les personnages littéraires), en tant qu'exemples moraux qui doivent servir à l'éducation du lecteur (c'est ainsi qu'actants, narrateur et lecteur sont parfois confondus chez Barthes), sont le propre de la littérature, l'art étant incapable de caractériser ses personnages. Les exemples implicites auxquels Barthes se réfère lorsqu'il reprend à son compte cette théorie néo-stoïcienne du rôle moral des personnages littéraires (en effet, on rencontre déjà cette notion chez Longin) sont clairement les héros de Balzac et de Zola. V. "Description", "Noèse/Noème", "Polysémie".

Chambre claire: titre d'un ouvrage de Barthes sur la photographie, paru en 1980. Le titre aussi bien que le contenu de l'ouvrage est très intéressant, en ce qu'il s'inspire de la notion de "*camera oscura*",

typique de l'art moderne. Or la "*camera oscura*" n'était rien d'autre qu'un appareil servant aux peintres à définir les justes proportions et la perspective, ce qui, par contrecoup, imposa au spectateur de se tenir à une distance précise de l'oeuvre pour, pensait-on, pouvoir l'apprécier totalement (un aboutissement extrême de cette conception, tant les anamorphoses). Il est évident dès lors que, pour Barthes, et ses articles sur le cinéma le "disent" explicitement, l'art (ou plutôt les "arts analogiques", pour reprendre sa terminologie) ne sont rien d'autre que des oeuvres vides de sens, et par là même leur message provient, toujours selon Barthes, plus du cadre (ou du détail, v. cette occurrence) que du sens (sociologique, historique, etc.), c'est encore à dire plus de la forme que d'un véritable signifié (bien sûr, il serait facile d'opposer à cette conception réductrice de l'art les "Vanités", archétypes des peintures "à message"). V. "Détail (statut du... en art)", "Formalisme". De plus, l'importance accordée au spectateur (v. "Eco (Umberto)", "Illocutoire", "Noèse/Noème", "Polysémie", "Spectateur", "Sujet linguistique (perte du)") dans la théorie structuraliste (chez Barthes et Umberto Eco notamment) est parfaitement mise en scène par la référence explicite que Barthes fait ici au principe de la "*camera oscura*".

Cinéma: art au premier plan, comme la photographie et la publicité, de la critique barthésienne de l'art, car il associe abusivement ces formes d'expression à l'art abstrait parce qu'elles sont contemporaines. V. "Klein (Robert)", "Polysémie".

Code : v. "Fonctions".

Connotation: v. "Dénotation".

Conscience: notion que, dans *Le plaisir du texte* notamment, Barthes oppose à celle de la folie de l'art. Elle désigne la conscience socialisée de la noèse (v. cette occurrence), par la verbalisation (v. le débat entre Chomsky et Jean Piaget à ce propos dans "Innéisme"). Dès lors il paraît évident que Barthes l'emprunte directement à Hegel

(*Phénoménologie de l'esprit*, 1807), v. "Moi/Surmoi", "Reconnaissance".

Corps: en tant qu'il s'oppose à la littérature qui est esprit, l'art, en tant qu'expression la plus basse de l'intellect humain, s'identifie tout naturellement pour Barthes au corps. V. "Décomposition". Barthes parle ainsi indifféremment du "*Corps de l'art*", du "*Corps de la musique*" (*L'obvie et l'obtus*) ou du "*Corps*" de la cuisine dans sa "*Lecture*" (1975) d'Anthelme Brillat-Savarin. V. aussi "Analité/Animalité", "Sexe". Peut-être faut-il comprendre cette obsession et la dévalorisation du corps comme la conséquence de la difficulté que Barthes, ayant souffert de déficience respiratoire dans son enfance, avait à assumer sa propre apparence physique. En effet selon son propre aveu (dans *Roland Barthes par Roland Barthes* de 1975, et dans l'émission radiophonique "*Radioscopie*" de Jacques Chancel du 17 janvier de la même année où Barthes était invité à l'occasion de la sortie du livre), ayant été tuberculeux dans sa jeunesse, il avait longtemps souffert d'une grande maigreur et, une fois guéri, de problèmes de prise de poids à l'âge adulte. On convient généralement que ce n'est que tardivement, avec *L'Empire des signes* (1970), que Barthes se serait "réconcilié" avec son corps. Barthes avoue ce mal-vivre dans la conclusion de *Leçon* (1978, texte de la leçon inaugurale de Barthes, prononcé le 7 janvier 1977 au Collège de France). Il éclaire ainsi, par contrecoup, plus largement sa position esthétique, au travers de l'identification-opposition qu'il établit, explicitement ici, entre son corps (élément primaire et non intellectuel de l'*ego*) et l'histoire (l'histoire, v. cette occurrence, désignant le caractère social et donc réflexif de la pensée humaine).

Critique: les exégètes de Barthes ont souvent taxé sa méthode de "*critique*", manière pléonastique de dire qu'elle n'avait d'autre valeur que de donner l'opinion de Barthes. En réalité, il semble plutôt faire là oeuvre de théoricien. Au fond ce qui a été reproché à Barthes c'est de ne pas respecter la sacro-sainte forme du discours universitaire. Or on le comprend dans la mesure où le matériau qu'il étudiait était totalement neuf, et qu'en conséquence on l'eut mal vu faire

référence à des travaux antérieurs qui n'existaient pas. C'est pourquoi d'ailleurs on peut véritablement parler d'une esthétique barthésienne, au sens étymologique du terme (du grec "*qui a la faculté de sentir*"), car ses travaux relèvent à la fois d'une propédeutique (ils créent une nouvelle matière) et d'une heuristique (ils définissent une méthode d'analyse interdisciplinaire et réflexive sur l'art et la littérature, v. "Influences"). Il n'est pas sûr qu'on puisse en dire autant de tous les travaux des exégètes de Barthes, qui pour beaucoup ne font que reprendre ses conclusions *in extenso*, qu'ils les critiquent ou en fassent l'éloge. La pensée de Barthes dépasse de loin les catégories habituelles, c'est ce qui explique qu'on puisse indifféremment en faire un philosophe, un sémiologue, ou encore un simple critique. En fait, il est à mi-chemin entre toutes ces disciplines. Barthes est un novateur, et pour cela, comme Freud (v. cette occurrence) un expérimentateur. Il ne faut donc pas considérer l'oeuvre de Barthes comme critique, mais comme heuristique (au sens que le dictionnaire donne à ce mot en tant que "*Discipline qui se propose de dégager les règles de la recherche*", *Petit Larousse*, éd. de 1988, p. 493), à moins qu'on veuille signifier, par le qualificatif "*critique*", que les travaux esthétiques de Barthes empruntent à l'histoire de l'art elle-même son caractère à la fois historiciste et formaliste (ou critique), v. "Histoire de l'art", "Historicisme", "Influences".

Cuisine: pour Barthes, l'art s'identifie à une "*cuisine du sens*". C'est pourquoi sans doute sa "*Lecture*" de la très fameuse *Physiologie du goût* (1825) de Brillat-Savarin est très proche de ses analyses artistiques. Pour Barthes, l'art est moins un produit de l'intelligence (puisqu'il est la forme la plus basse d'expression selon lui, v. "Corps", "Hiérarchie des arts", "Primordial") qu'une *praxis* au même titre donc que la cuisine.

Culture: l'opposition entre l'art et la littérature passe chez Barthes par une conception élitiste de la société. Ainsi oppose-t-il d'un côté la civilisation contemporaine, inculte, prolétaire ou "*petite-bourgeoise*", abêtie par les expositions, et de l'autre la société cultivée et livresque

des intellectuels. V. "Expositions", "Poujadisme".

Décomposition: en tant que polysémique (v. cette occurrence), l'art apparaît à Barthes comme dégénéré, déformé et déformant. Ainsi dans la première partie sur la peinture de *L'obvie et l'obtus*, Barthes utilise pour parler de l'art des termes tels que: "dégénératrice", "déformer", "grouillement", "vie larvaire", "embrouillement". Par là même, Barthes identifie l'art à la "moisissure" du "corps" et de la "peau" ("organe hypertrophié, cancéreux, hideux", etc.). L'archétype de cette position de Barthes se trouve sans nul doute dans son travail sur *Arcimboldo*. V. "Arcimboldo (Giuseppe)", "Polysémie".

Défiguré: terme qui, dans *Arcimboldo*, désigne l'art comme "perte du sujet linguistique", c'est-à-dire comme preuve de l'impossibilité de l'art à transcender la simple reproduction des traits pour arriver à rendre compte, interpréter ou comprendre l'âme de l'individu, ce que, selon Barthes (qui reprend en cela la théorie stoïcienne du personnage littéraire comme "ethos"), fait la littérature, comme l'attestent les descriptions balzacienne des personnages. V. par ex. "Arcimboldo", "Caractères", "Décomposition", "Ethos/Pathos", "Sujet linguistique (perte du)", "Visage".

Dénotation: Le débat n'en finit pas dans la linguistique traditionnelle autour du problème du couple "dénotation-connotation". Pour plus d'informations, nous renvoyons à l'article de Umberto Eco ("*Significado y denotación de Boecio a Ockham*", reproduit dans l'édition bolivienne de Guillermo de Ockham, *Suma de Lógica*, Bogotá, Norma, 1994), dans laquelle Eco étudie une période en réalité plus longue que celle prévue par le titre, allant même jusqu'à réserver quelques réflexions au concept barthésien de "dénotation", et ses possibles origines. Sans entrer dans un débat complexe et apparemment pas encore résolu, on se contentera de noter que pour Barthes, alors que la littérature est dénotative, l'art ne l'est pas, car il n'informe pas (*L'obvie et l'obtus*). Probablement favorisé par l'absence d'un emploi unique dans l'usage des concepts de dénotation et de

connotation, cette position de Barthes est devenue assez fréquente dans les différents discours esthétiques contemporains, le concept de dénotation signifiant simplement la possibilité d'un objet symbolique de renvoyer à un objet réel. D'une certaine façon probablement, l'opposition entre connotation et dénotation chez Barthes ne fait que reprendre celle entre métaphore et métonymie. Pour plus de détails sur cet épineux et central sujet de l'esthétique barthésienne, v. "Métonymie"/"Métaphore" et "Rien".

Description: Barthes oppose la description en littérature (que ce soit à propos du roman moderne ou dans "*L'Effet de réel*" de 1968, Barthes affirme que tout détail en littérature a pour le moins un rôle descriptif, et qu'en cela il a un signifié intrinsèque) à la description en art (Barthes affirme sans cesse que la multitude des détails en art, dont l'archétype est très évidemment pour lui l'oeuvre d'Arcimboldo, brouillent le sens, et qu'en cela, par cette polysémie latente, l'art se vide de son sens, Barthes dira, dans *Arcimboldo* justement, que l'art se "*déforme*" et s'"*infigure*"). V. "Détail (statut du... en art)", "Polysémie". Une telle opposition reste néanmoins paradoxale il faut bien le dire, dans la mesure où d'un côté Barthes affirme que le sens en littérature vient du fait que chaque détail y a au moins pour rôle de "*faire vrai*", alors que de l'autre côté Barthes écrit que l'art est insignifiant justement parce que les détails n'y ont pour but que de décrire, autrement dit de "*faire vrai*". L'opposition de Barthes est d'ailleurs à tel point paradoxale que, dans *L'obvie et l'obtus* (Paris, Seuil, 1982, pp. 139-140), il stigmatise l'oeuvre d'art comme étant du niveau réel (et non intellectuel donc, v. "Objet") car, écrit-il, elle relève d'un "*code*" et n'est qu'un "*code*". Or dans l'ensemble de ses textes, Barthes s'ingénie à montrer justement que l'art est insignifiant parce qu'il s'oppose à la littérature, codifiée, donc réfléchie, ce que l'art ne serait pas. Il ne nous semble pourtant pas qu'il faille directement faire reproche de cette contradiction à Barthes lui-même, mais plutôt aux déficiences de la théorie esthétique traditionnelle, sur laquelle il se fonde.

Détail (statut du... en art): le statut du détail en art, comme preuve de l'"*insignifiance*" totale de ce dernier, est un thème - voire même le thème - central de l'esthétique barthésienne. V. "Baroque", "Chambre claire", "Description", "Lettre", "Polysémie", "Sujet linguistique (perte du)".

Diachronie: en linguistique désigne soit le niveau de l'histoire ou du récit (compte-rendu objectif des événements) dans le texte littéraire, niveau qui s'oppose à celui du discours (interprétation par l'auteur-narrateur des événements racontés) - même si les deux niveaux sont toujours plus ou moins imbriqués -, soit l'étude de l'évolution et des changements des phénomènes linguistiques, dans ce sens, la notion de diachronie s'oppose à celle de synchronie (qui est l'étude des constantes des phénomènes linguistiques). Dans le propos qui nous intéresse, nous définirons la diachronie comme ce qui désigne chez Barthes le niveau du récit dans le texte littéraire, v. "Histoire". A noter toutefois que la diachronie - ou l'histoire donc -, lorsqu'elle désigne chez Barthes le monde de l'art s'oppose alors à la notion de synchronie - ou de logique, de constance (v. "Lettre") - littéraire, en ce qu'elle est amoncellement de détails sans suite. V. "Arcimboldo (Giuseppe)", "Décomposition", "Détail (statut du... en art)".

Dictionnaire: nous nous permettons ici une petite liberté, celle de citer l'"*Ebauche d'un dictionnaire de la peinture selon Roland Barthes*", pp. 704 à 719 du n°423-424 d'Août-Sept. 1982 de la revue *Critique* de l'esthéticien français, promu depuis à une chaire de professeur à l'Université de la Sorbonne, Gilbert Lascault, par ailleurs auteur remarquable d'une très intéressante thèse de doctorat sur *Le monstre dans l'art occidental* (publiée en 1973 à Paris par les éditions Klincksieck). De fait, cette "*Ebauche d'un dictionnaire de la peinture selon Roland Barthes*", la seule dans son genre à notre connaissance, préfigure en quelque sorte notre actuelle tentative d'un dictionnaire des termes de l'esthétique de Barthes. Lascault, faisant de son étude un véritable dictionnaire (comme l'indique le titre), met très bien en place les notions d'"*illisibilité*" et de "*je ne sais pas*", p. 709, de

"jouissances", p. 710, de "Maladie", pp. 711-712, de "Mort", p. 713, de "Séparation des arts" (qui induit de façon claire celle de suprématie de l'élément linguistique en tant qu'il dénote), p. 715, de "Sens", pp. 715 ss., de "Temps", p. 717, ainsi que le rapport entre S/Z et la théorie artistique de Barthes, p. 719. Nous développons par ailleurs tous ces thèmes, pourtant dans ce double n° de *Critique*, dont la qualité des articles est très variable (en effet, les intervenants privilégient une fois de plus l'idée d'une résolution involutive, autobiographique et non-intellectuelle, car corporelle et féminine - cf. Jung, *L'Ame et la Vie*, Paris, Buchet-Chastel, 1963, 19, p. 261 - chez Barthes, associant trop facilement, comme il est courant chez les exégètes - et chez ceux de Barthes en particulier -, le destin de l'auteur et son oeuvre), il faut saluer la perspicacité de Lascault qui insiste parfaitement (même si l'on peut se demander s'il le fait toujours consciemment) sur le développement du concept d'*in*-signifiante totale de l'art dans la théorie barthésienne. Il nous offre ainsi, en citant Barthes (qui lui-même cite Bernard Réquichot), un rapport plus direct entre le "*je ne sais quoi*" et le "*sublime*" baroques et le "*je ne sais pas*" barthésien.

Dieu: terme par lequel Barthes désigne généralement le "*dieu du récit*", mais qui peut aussi être associé à la figure du "*héros*" en tant que symbole du caractère exemplaire du personnage littéraire, la littérature, tant pour Barthes avant tout morale (c'est-à-dire, selon la théorie stoïcienne développée par Longin, à la fois légendaire et d'origine divine, v. "Verbe"). Barthes en veut pour preuve l'obsession de Ferdinand de Saussure qui voyait, dit-il, dans tout texte classique le nom d'un "*dieu*" ou d'un "*héros*". Ce caractère "*épique*" et religieux avoué de l'oeuvre littéraire chez Barthes marque à la fois son rôle d'exemple et de Logos, organisateur suprême de la réalité. V. "Dieu du récit", "Héros", "Loi du texte (Logos)".

Dieu du récit : v. "Loi du texte (Logos)".

Dionysisme: on peut sans doute rapprocher la conception barthésienne du "*Plaisir du texte*" développée dans l'ouvrage

éponyme de celle, nietzschéenne, de "*Gai Savoir*" (selon le titre, là aussi éponyme, de l'ouvrage de 1881-1887 de Friedrich Nietzsche). De même, il faut voir dans la conception barthésienne de l'art une reprise de la critique nietzschéenne des "*plaisirs dionysiaques*" et de la "*Muse voluptueuse*" d'Aristote, et la reprise par le philosophe allemand de l'opposition platonicienne entre d'une part la recherche excessive du plaisir par l'homme et d'autre part la recherche de la pureté et de la vertu spirituelle ascétique par le surhomme.

Discours/Récit: La distinction linguistique traditionnelle entre le récit (les événements racontés tels qu'ils se sont passés, sans les interpréter) et le discours (mise en place dans le récit d'une interprétation subjective des événements de la part du narrateur) - les deux niveaux étant souvent étroitement imbriqués dans le texte, puisque le locuteur les produit en même temps (pour une définition plus précise du rapport entre récit et discours en linguistique et de ses différents sens, v. "Récit") - devient chez Barthes le moyen d'opposer l'art, simple imitation non intellectuelle du réel (en ce qu'il ne vise qu'"à faire vrai", pour paraphraser Barthes, c'est-à-dire à reproduire le monde tel qu'on le perçoit), à la littérature, qui s'identifie pour lui par excellence à la conception noétique (v. cette occurrence) du monde. V. "Détail (statut du... en art)", "Diachronie", "Idiolecte/Sociolecte", "Illocutoire", "Langue/Parole", "Noèse/Noème", "Récit", "Synchronie".

Dogons: société africaine modèle, selon Barthes dans *L'obvie et l'obtus*, du monde primitif, oral et non intellectuel, qu'il identifie pour cela explicitement au monde de l'art. V. "Ecoute", "Primordial".

Double: La perte du sujet linguistique dans le corps (v. "Corps", "Miroir", "Sujet linguistique (perte du)"), qui se caractérise chez Barthes par un manque ("*mon royaume pour un mot!*"), "*c'est l'OEdipe qui triomphe.../... dont la castration imaginaire va s'intérioriser*" (Barthes, *L'obvie et l'obtus*, p. 254). Déjà pour Longin, le mythe littéraire d'OEdipe symbolise le passage du pluriel au singulier, c'est-à-dire

cette intériorisation du sujet transcédé, que Barthes définit comme "une Image" (v. cette occurrence) de "moi-même" à qui "Je m'adresse", "image de l'être aimé, en laquelle je me perds, et d'où me revient ma propre image, abandonnée. Le lied suppose une interlocution rigoureuse, mais cette interlocution est imaginaire, enfermée dans ma profonde intimité. L'opéra met en voix séparées, si l'on peut dire, des conflits extérieurs; historiques, sociaux, familiaux: dans le lied, la seule force réactive, c'est l'absence irrémédiable de l'être aimé: je lutte avec une image, qui est à la fois l'image de l'autre désirée, perdue, et ma propre image, désirante, abandonnée. Tout lied est secrètement un objet de dédicace... En somme, l'interlocuteur du lied, c'est le Double - mon Double, c'est Narcisse : double altéré, pris dans la scène affreuse du miroir fendu, telle que la dit l'inoubliable "Sosie" de Schubert" (Barthes, *L'obvie et l'obtus*, pp. 256-257). On retrouve ici l'idée que Claude Lévi-Strauss développe dans son *Anthropologie structurale* (v. "Lévi-Strauss (Claude)"). Le corps social se résout en conflits, relativisés et sociabilisés par la langue et la hiérarchie qu'elle impose entre les membres du groupe, hiérarchie que, par ailleurs, dans cette optique nominaliste, le sociologue ne peut appréhender qu'en la nommant. A l'inverse, l'art déstructure cette hiérarchie des noms, et par conséquent cette socialisation, en sentimentalisant - voire en animalisant (l'opposition de Barthes entre l'intellectualisation et la bêtise se faisant aussi au travers de l'opposition entre l'instinct animal et l'esprit humain, v. "Analité/Animalité", "Bêtise", "Miroir") - les phénomènes de la pensée, et en les féminisant, en les castrant symboliquement ("*castration imaginaire*", "*miroir fendu*"). Ce qui, dès lors, frappe surtout dans cet extrait, ce sont les références respectives à OEdipe et à Narcisse qui, en l'occurrence, font doublon. En fait, ce que Barthes veut nous faire sentir, c'est que l'art est le domaine de l'absence de parole, absence de parole qui conduit l'individu dans un processus d'involution morbide (comme l'est la contemplation de soi pour Narcisse, dont on ne sait pas bien si Barthes fait référence au personnage mythologique classique ou au concept psychanalytique), processus de désocialisation parce que pour Barthes, au niveau symbolique, l'art, qui n'est qu'imitation (v. cette occurrence, ainsi que "Platon"), ne rend rien d'autre qu'une image non parlante. Or il

l'écrit explicitement, le monologue qui s'instaure entre moi et mon double est voué à l'échec et au manque, puisque le langage est un processus social. Il ne peut donc se concevoir en circuit fermé, abstrait du rapport idiolectal au sociolecte. Il est donc frappant que l'absence - ou le manque - de parole de l'art soit symbolisé par Barthes par la figure féminine, notion de l'OEdipe et de la Femme-Mère, à la fois privée de "*pénis*" et cependant castratrice car son enfant, comme l'écrit explicitement Barthes, "*croit qu'elle en a un*" (v. "OEdipe"). Ceci est on ne peut plus révélateur de la conception, inconscience, mais néanmoins infantile, que Barthes a de l'art. Ne le voit-il pas comme les petits garçons, selon Freud, conçoivent les petites filles: un garçon sans pénis, à qui il "*manque quelque chose*", en l'occurrence le langage? Il est d'autant plus significatif que l'"*avènement*" du langage apparaisse sous la figure du "Père" (dont la psychanalyse considère traditionnellement l'action, dans le couple parental, comme socialisante pour le jeune enfant), v. "OEdipe", "Père". Ceci confirme bien la critique que Jacques Lacan a pu faire de la dichotomie saussurienne entre Signifié/signifiant comme dialectique phallique. On aura cependant tendance à considérer, tant pour tout ce que nous venons de dire que pour une question de contemporanéité historique, que la critique de Lacan touche, implicitement, et consciemment ou non, moins à la théorie de Saussure qu'à sa réutilisation barthésienne.

Eco (Umberto): italien, célèbre sémiologue et auteur à succès contemporain. V. "Spectateur".

Ecoute: v. "Oralité". On notera cependant que pour Barthes, dans la deuxième partie sur la musique de *L'obvie et l'obtus*, l'art correspond à la "*première écoute*", animale et non intellectuelle (en cela il s'identifie à l'oralité, v. "Entre-deux", "Oralité"), alors que la littérature s'identifie à la "*seconde écoute*", elle intelligente et intellectuelle, ce que, dans la théorie stoïcienne, on appellerait la "*phantasia kataléptikê*" ou "*présentation compréhensive*". Ainsi, s'opposeraient, selon Barthes, le signifiant (identifié, en tant que réalité corporelle de l'air frappé et

de manière assez peu logique, aussi bien à l'art qu'à la musique, au théâtre, au mythe et à l'oralité) et le signifié ou "*lekthon*" (sens même du mot, incompréhensible pour un étranger). Cette conception linguistique est directement inspirée des stoïciens et de Saussure (en ce qui concerne l'opposition entre le signifiant et le signifié, le premier étant considéré comme l'"*image acoustique*" du second). Pour faire une comparaison éclairante, on peut rapprocher ces deux niveaux de l'écoute de la conception magique du verbe chez les Dogons d'Afrique (cette peuplade, notamment étudiée, comme on le sait, par Marcel Griaule, est citée comme modèle de civilisation primitive à caractère religieux par Barthes, qui met en correspondance l'art d'Arcimboldo et les masques culturels africains, v. "Primordial"). En effet, selon eux, le premier verbe, celui de la procréation et de la génération, qui est tabou et uniquement féminin, s'identifie à la génération physique (le fait de faire des enfants - ce qui symbolise, plus généralement, l'état du monde sauvage au moment de la Création, avant celle de l'homme -). La seconde parole est le langage lui-même. Or pour Barthes dans "*Ecoute*", la première écoute s'identifie explicitement à l'affût des bêtes sauvages, au stade primordial donc de l'écoute, alors que la seconde est bien celle, intellectuelle, de la "*parole*".

Empire des signes (L): titre d'un ouvrage de Barthes sur le Japon (1970). Cependant, ce titre est trompeur et ne laisse nullement pressentir la perception néo-colonialiste de la culture japonaise, que Barthes considère comme exemplaire du "*sens vide*" (v. cette occurrence). En cela, la civilisation japonaise s'identifie explicitement à l'art, comme celle des expositions (prolétaire et petite-bourgeoise selon Barthes) dans le monde occidental. V. "Japon".

Empirique: notion assez vague chez Barthes, qui sert à désigner l'art comme un produit religieux (c'est-à-dire primitif, pratique, réel - qu'on peut expérimenter quotidiennement sans pourtant que cela n'entraîne d'interprétation du phénomène de la part de la noèse -, et

donc non intellectuel) de la nature ou du corps (v. ces occurrences).

Entre-deux: pour Barthes, notamment dans la deuxième partie sur la musique de *L'obvie et l'obtus*, la musique, le théâtre et l'oralité, en tant qu'intermédiaires entre le non sens (ou le sens vide, si l'on préfère) de l'art et le "Tout" sémantique (v. cette occurrence) de la littérature, s'identifient au domaine de l'"entre-deux" dont les "intermédiaires" sont, selon lui, les archétypes en musique. V. "Musique", "Mythologies", "Oralité", "Théâtre".

Epique: v. "Dieu", "Histoire".

Esthétique: Il est très clair que la pensée de Barthes sur l'art a deux sources principales, esthétique et linguistique. V. "Influences", "Linguistique".

Ethos/Pathos: v. "Stoïcisme".

Etonnement: v. "Prémises", "Zéro (degré)".

Expositions: pour Barthes, notamment dans *Mythologies*, la civilisation des expositions (les "*spectacles massifs*" comme il l'écrit, c'est-à-dire de la société de masse, au sens péjoratif de l'expression) est par essence populaire et inculte. Il l'oppose à la civilisation de son enfance, livresque et intellectuelle. V. "Culture", "Société de masse". Bien que reprise univoquement par les néo-barthésiens, cette conception de la société de masse comme société des expositions révèle clairement, chez Barthes comme chez Marc Fumaroli, Professeur au Collège de France, dans son ouvrage intitulé *L'Etat culturel* de 1992, critique par ailleurs assez pertinente de la propagande mitterrandienne, la communauté idéologique d'une tranche d'âge issue d'un milieu aisé, et par conséquent ayant subi l'inébranlable volonté historique d'ouverture de la culture aux classes ouvrières par Léon Blum et Léo Lagrange comme une véritable trahison.

Femme: comme Jung (*L'Ame et la Vie*) faisait déjà de l'art le "domaine des mères", Barthes identifie l'art à la féminité. C'est notamment sensible dans son texte sur Erté (1973), reproduit dans *L'obvie et l'obtus*. Dans son texte sur *Arcimboldo*, il parle ainsi de "Terre-Mère" et de "monde de la Mère" pour définir l'art du peintre. Là en effet, comme Nietzsche identifiait l'art du masque à la femme (trompeuse par essence, selon lui), Barthes parle de "Masque", notion qu'il associe à celle de "Femme". Dans la référence concurrente ("Erté", *Arcimboldo*) à la "bouche" et à la "fente séparatrice" (voir ce que nous disons à propos de la critique de Lacan à la théorie saussurienne à propos de l'occurrence "Double" *supra*) de la "schizophrénie" de l'artiste - symbole explicite pour Barthes de cette "féminité mythique" -, il faut voir une allusion, assez explicite, à la conception freudienne de l'art comme expression d'une pulsion sexuelle non aboutie et, donc, selon Sigmund Freud (*Malaise dans la civilisation*, 1930), anale.

Fétiche: terme particulier employé par Barthes (*L'obvie et l'obtus*) pour définir l'art comme objet religieux, v. "Femme", "Mythologies". Cependant en constatant la récurrence de l'identification barthésienne entre l'art et le sexe, en tant que paradigme de la non pensée (v. "Analité/Animalité"), on peut se demander si Barthes n'entend pas autant ce terme du point de vue ethnologique que psychanalytique. En effet, la psychanalyse définit le fétiche comme un objet ou une partie du corps non sexuelle, capables de devenir en eux mêmes objets de la sexualité (c'est ce qu'on appelle le fétichisme). Il va de soi qu'en ce sens le terme fétiche servirait non pas à surdéterminer la valeur de l'oeuvre d'art mais au contraire à en faire l'expression pulsionnelle d'une inhibition (comme Freud l'avait fait de l'oeuvre de Léonard de Vinci par exemple dans sa célèbre étude de *La Vierge, Sainte Anne et l'Enfant* du Louvre), dont seul le pouvoir apotropaïque du "Nom" permettrait de sortir. V. "Nominalisme", "Pénis".

Folie: Barthes, notamment dans ses articles sur la musique, identifie

le "génie" artistique à une forme de folie, ce qui revient en fait pour lui à faire de l'art une forme d'involution (v. cette occurrence). Barthes va jusqu'à parler d'"angoisse", de "panique", d'artiste "fou" ("*vérité symbolique*"), de meurtre et de "schizophrénie"   propos de l'art pictural, et de "traumatisme"   propos de la photographie (*L'obvie et l'obtus*).

Fonctions: ensemble, que Barthes a défini dans l'"*Introduction à l'analyse structurale des récits*" (*Communications*, 8, 1966), des relations syntaxiques qui, au niveau linguistique, structurent dans le texte les différents éléments du récit entre eux. Cette notion qui définit pour Barthes la littérature comme un "code", c'est-à-dire comme un message "*illocutoire*", v. cette occurrence.   l'inverse, l'art n'aurait pas, pour Barthes, de "fonction", et donc pas de "code", il ne s'établirait donc que dans le domaine du sentiment et du mythe (v. ces occurrences), et non de l'intellect.

Forme: selon Barthes - qui suit ici un précepte de l'esthétique traditionnelle -, l'art n'est que formel et non intellectuel, il s'oppose en cela à la littérature. On peut donc affirmer que l'esthétique barthésienne est formaliste.

Formalisme: v. "Forme".

Freud (Sigmund): médecin autrichien, père de la psychanalyse (1856-1939). V. "Femme". On a souvent souligné que la puissance du travail de Freud venait du fait que sa réflexion psychanalytique avait eu pour origine l'étude de ses propres inhibitions. Si on considère à présent la conclusion de *Leçon* ainsi que la place centrale que Barthes donne à la question du corps (v. cette occurrence) dans son oeuvre, on s'aperçoit que ce que les exégètes de Barthes ont un peu vite réduit à une position critique relève en fait d'une réflexion centrée sur l'expérience personnelle, qui fait sans doute toute la puissance de l'oeuvre de Barthes, comme de son modèle, qui semble en l'espèce être la méthode freudienne.

Frite: v. "Cadre".

Génie: v. "Folie". Il faut cependant noter que l'écrivain s'identifie pour Barthes, notamment dans l'"Introduction à l'analyse structurale des récits", *Le degré zéro de l'écriture* (1953), *S/Z* (1970), *Le plaisir du texte* (1973), *Le bruissement de la langue* et *L'aventure sémiologique* (compilations d'articles posthumes, datant respectivement de 1984 et de 1985), au "génie" en tant qu'organisateur du monde (v. "Holophrastique"). Cette notion, appliquée à l'écrivain, le désigne donc clairement comme un "dieu du récit". V. par ex. "Dieu", "Verbe".

Génotexte/Phénotexte: la sémiologie nomme phénotexte le sens premier, perceptible à la première lecture - que nous serions tentés de nommer pour cela "superficiel" -, d'un texte, et génotexte son sens profond. Barthes (dans la deuxième partie sur la musique de *L'obvie et l'obtus* et dans *Éléments de sémiologie* de 1965) oppose les deux termes pour définir ce qui est particulier à l'art (le détail superflu, l'insignifiant, le vague, le formel) et ce qui est propre au texte (le sens, le concept, la pensée, la compréhension, l'intellectualisation), v. "Idiolecte/Sociolecte", "Métonymie/Métaphore", "Noèse/Noème", "Paragramme", "Plein (sens)", "Rien", "Synchronie", "Tout", "Vide (sens)". A noter que Barthes orthographie "géno-texte" et "phéno-texte", entendant probablement ainsi mettre l'accent sur l'opposition étymologique, et donc intellectuelle, entre les deux notions.

Haïkai: les haïkai (sing. haïku), poèmes courts typiques de la littérature japonaise, sont au centre même de la réflexion de Barthes sur le Japon (*L'Empire des signes*). Leur aspect toujours descriptif et naturaliste fait supposer à Barthes que la culture japonaise est avant tout descriptive et non morale, ce qui le conduit à avoir sur elle, comme sur les populations dites "primitives", un point de vue que nous qualifierions de néo-colonialiste (car il considère ces cultures

comme des sous-cultures à l'instar de celle de l'art, et c'est pour cette raison que la culture livresque occidentale les dominerait). V. "Culture", "Dogons", "Empire des signes (L)", "Oralité", "Petit-bourgeois". En effet, à la lecture des haïkaï eux-mêmes (v. par ex. *Paroles du Japon*, Albin Michel, 1997), comme plus généralement des courts poèmes naturalistes et symbolistes de la tradition asiatique dont ils font partie (v. par ex. *Sept victimes pour un oiseau*, Paris, Flammarion, 1981, 2002, recueil de nouvelles de la littérature classique chinoise, ponctué de couplets qui posent le cadre des histoires racontées en l'exposant comme un fait social significatif - un peu à la manière des conteurs de faits divers européens dans les chansons qu'ils en tiraient -, expliquent les parties en donnant à leur action un sens général sous forme proverbiale, et les concluent par une morale générale), est évidente la volonté didactique, dans le cadre du principe d'harmonie universelle qui permet de comprendre et mettre en relief le microcosme humain par et à travers le macrocosme (v. notamment *Sept victimes...*, p. 200), contrairement donc à la vision barthésienne des haïkaï comme privés de tout sens.

Hegel (Friedrich): philosophe allemand (1770-1831). Sa théorie esthétique, qui se distingue d'une part par une hiérarchisation des arts (depuis la sculpture, considérée comme le plus bas, jusqu'au langage, la philosophie et la religion, plus ou moins identifiés dans un rapport de subordination) et d'autre part, au travers de cette hiérarchisation, par une conception religieuse du Verbe comme *Logos* (voir cette occurrence), a de toute évidence fortement, avec celle de Leibniz (v. cette occurrence), inspiré la pensée de Barthes sur l'art.

Héros: terme qui renvoie, chez Barthes, à la conception moral du personnage littéraire comme *exemplum*, notion que Barthes développe abondamment, notamment dans la deuxième partie sur la musique de *L'obvie et l'obtus*, ainsi que dans *L'aventure sémiologique*, *Le bruissement de la langue*, *Le degré zéro de l'écriture*, l'"Introduction à l'analyse structurale des récits", *Le plaisir du texte*, *Sade - Fourier - Loyola*

(1971), *Sur Racine* (1960) et *S/Z*, v. "Caractères".

Hierarchie des arts: Barthes, conformément aux théories philosophiques classiques, établit implicitement une hiérarchie des arts, au sommet de laquelle il place la littérature. Il semble notamment s'inspirer en cela de Leibniz et de Hegel (v. ces occurrences, ainsi que "Mauss (Marcel)", "Miroir").

Histoire: en philosophie, la notion d'histoire désigne ce qui distingue l'homme de l'animal, les animaux agissant sans conscience collective, alors que les actes de l'humanité vont tous vers une même finalité (que ce soit, selon les interprètes, le progrès ou ce qu'on a appelé la "*fin de l'histoire*"), ce que Barthes nomme fort justement "*le mouvement de l'Histoire la plus impérieuse: l'Histoire sociale et économique*" (*La civilisation de l'écriture*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Dessain et Tolra, 1976, p. 5). Pour Barthes, la notion d'histoire, qui s'identifie à la diachronie (le "*chronotope*" de Mikhaïl Bakhtine), désigne, au niveau littéraire, le cadre descriptif de l'oeuvre qui permet aux caractères (les actants) d'entrer en scène. En ce sens sans doute, on peut dire que Barthes (*Le bruissement de la langue*, "*L'effet de réel*", v. "Synchronie") considère l'histoire autant du point de vue philosophique (comme symbole de la conscience sociale, distinctive de l'homme, et dont l'archétype est l'histoire littéraire) que du point de vue de la rhétorique classique car, comme le rappelle fort justement par exemple Thomas Dacosta Kaufmann à propos des peintures d'histoire de *L'École de Prague* (Flammarion, 1985, pp. 88-89), "*Le terme "histoire", dans le sens où il est dérivé des antiques traditions théoriques et critiques, signifie à l'origine le récit, ainsi que le premier sens du mot "histoire" le laisse entendre. Le terme histoire est effectivement utilisé dans ce sens, comme mot désignant un récit narratif peint, dans les anciennes expressions toutes faites, dans les descriptions de tableaux de la littérature et de la rhétorique antiques. Dans les écrits de la Renaissance, ce terme signifiait, très généralement, la peinture de sujets comportant certains éléments narratifs, c'est-à-dire des thèmes humains dont le contenu pouvait être d'inspiration biblique, mythologique, historique ou allégorique*". Or, comme on l'a dit, c'est justement par cette inscription de l'humanité (à

conscience sociale d'une part, sur le plan historique, et comme productrice d'actes d'autre part, sur le plan littéraire) dans une trame narrative que l'histoire (ou chronotope) devient, selon Barthes (v. par exemple *Le bruissement de la langue*, IV "De l'histoire au réel"), productrice de caractères (v. cette occurrence).

Histoire de l'art: le rapport de Barthes à l'histoire de l'art est complexe à définir. Il est clair néanmoins que, dans ses analyses sur l'art, Barthes utilise une double perspective propre à l'histoire de l'art elle-même: c'est-à-dire à la fois historique (voire historiciste - v. cette occurrence -, au sens où Georges Dumézil utilisait ce terme) et critique (question de la forme, v. cette occurrence).

Historicisme: conception qui n'aborde la question de l'art que par le biais de la vie de l'artiste et des influences formelles qu'il a pu subir de ses contemporains ou des maîtres qui lui sont directement antérieurs. Une telle position s'oppose à la technique iconologique mise en place par l'École de Warburg et qui consiste à considérer l'œuvre d'art comme un témoignage sociologique.

Holophrastique: terme qui, en linguistique, s'applique aux langues dans lesquelles une phrase s'exprime par un mot unique. En identifiant explicitement la notion de "génie" à la "performance" Chomskyenne dans l'"Introduction à l'analyse structurale des récits", Barthes impose de voir le "code" littéraire comme le passage de ce que Chomsky nomme la "réalité psychologique de la structure profonde" et "holophrastique" à une maturation structurée de la langue (v. l'opposition "Langue/Parole" chez Barthes). Autrement dit, pour Barthes, le phénomène littéraire se résout dans l'opposition de l'œuvre à son milieu (ce que Bakhtine nomme l'"hybridation", l'œuvre littéraire étant avant tout pour Barthes, et à juste titre, un témoignage culturel et sociologique). Ainsi, si l'on rapproche cette conception de Barthes, qui veut que l'"hétéroclite du langage" soit organisé par le scripteur (v. "Dieu", "Langue/Parole", "Verbe"), de la notion Chomskyenne de la "structure" "holophrastique", on s'aperçoit

que ce dernier terme (bien que le concept auquel il renvoie ne soit pas directement barthésien, il entre parfaitement dans la théorie de Barthes) exprime clairement la vision barthésienne du langage comme "*deuxième écoute*" et, partant, de l'art comme expression du domaine "*primordial*" de l'"*animalité*" et de la "*première écoute*" (v. ces occurrences) - les deux étant liées -.

Hypertrophié: notion qui renvoie chez Barthes, notamment dans *Arcimboldo* et *L'obvie et l'obtus*, à l'idée que l'art se perd sous les détails "*en trop*" et se décompose donc, se pourrit sous ce trop plein et devient mort ou sens vide ("*organe hypertrophié, cancéreux, hideux*", comme il l'écrit dans *Arcimboldo*). V. "Détail (statut du... en art)", "Décomposition".

Hystérie: névrose qui caractérise une personnalité marquée par des manifestations de conversion (traductions dans le corps des conflits psychologiques), le théâtralisme, la dépendance et la manipulation de l'entourage. Ce n'est donc pas littéralement au sens courant de délire paroxystique que Barthes emploie ce terme (bien que ce soit l'impression qu'il veut donner lorsqu'il l'emploie dans les articles de *L'obvie et l'obtus*), mais bien plutôt selon la définition psychiatrique que nous venons de préciser et qui lui permet de faire de l'art une expression corporelle - et donc, encore une fois, non intellectuelle - de l'oralité et du "*pathos*", les stoïciens parlant de "*pathos*" à propos de la tragédie (v. "Corps", "Ethos/Pathos", "Oralité", "Théâtre", "Stoïcisme"). Et ce d'autant plus que le terme "*hystérie*" a donné celui d'"*hystérisis*", qui désigne un retard dans l'évolution d'un phénomène physique sur un autre dont il dépend. On peut donc dire que, pour Barthes, le terme "*hystérie*" renvoie directement à l'idée de l'infériorité de l'art par rapport à la littérature qui serait la preuve, en quelque sorte *post hoc ergo propter hoc*, non seulement de son insignifiance, mais selon un discours quelque peu religieux (qui consiste à taxer de maladie mentale toute perception du monde autre que la sienne, et que Barthes lui-même stigmatise dans le poujadisme, cf. cette occurrence) de sa folie et de sa féminité comme régression mentale

(le mot "*hystérie*" vient, étymologiquement, d'"*utérus*"). V. "*Analité/Animalité*", "*Femme*", "*Folie*", "*Involution*".

Idiolecte/Sociolecte: v. "*Langue/Parole*".

Illocutoire: se dit de tout acte de parole réalisant en même temps l'action indiquée par le mot (selon la définition qu'en a donnée J.-L. Austin). Les linguistiques s'accordent d'ailleurs à considérer que, d'une manière ou d'une autre, tout énoncé peut être considéré comme illocutoire (on dit aussi "*illocutionnaire*"). Mais le caractère "*illocutoire*" de la littérature désigne pour Barthes tout autre chose. Dans la *République*, X, 596 b à e, notamment, Platon (v. l'article correspondant *infra*) opposait l'objet, qui est à la fois essence et forme, à l'art qui n'est ni objet ni essence, mais seulement forme. En cela, Platon considérait, comme Barthes le fera (v. "*Masque*"), que l'art est trompeur. De la même manière, en disant que l'art n'est pas illocutoire, Barthes veut en fait laisser entendre que l'art, à la différence du langage, n'a pas la capacité de créer une essence (selon l'idée émise par Locke et Hume notamment, et reprise par la psychologie du langage, qui voudrait que l'objet prenne une consistance réelle lorsqu'on le nomme, ce courant, qu'on a parfois appelé "*nominaliste*", pose en réalité la question du rapport entre la noèse et le noème, v. ces occurrences, elle même au centre de la problématique barthésienne sur l'art).

Image: terme que, dans *Le plaisir du texte* par exemple, Barthes utilise pour désigner l'art, à la fois au sens courant du mot comme représentation et au sens psychanalytique comme représentation inconsciente qui régit les rapports de l'individu à son entourage. Barthes veut signifier par là que l'art n'est qu'une imitation (au sens platonicien du terme), c'est-à-dire une reproduction (un "*Double*", un "*Miroir*") non intellectuelle de l'objet représenté, en même temps que l'expression pulsionnelle d'un "*pathos*", voir même d'une pathologie (incapacité à raisonner, qu'il assimile au monde fantasmatique du jeune enfant, à l'"*imaginaire*", v. cette occurrence, au sens

psychanalytique du terme) et d'une désocialisation (qu'il symbolise par les concepts, également psychanalytiques, de "Narcisse" et d'"OEdipe"), v. "Double", "Ethos/Pathos", "Imitation", "Miroir", "Narcisse", "OEdipe", "Père", "Platon", "Reconnaissance".

Imaginaire: terme que, dans *Le plaisir du texte*, Barthes emprunte à Lacan, et qui désigne chez cet auteur le désir que le sujet a de lui-même. Lacan oppose ce terme à celui de "*symbolique*", qui établit le sujet dans l'ordre du langage et donc de la culture. Le troisième terme de la division lacanienne est le réel. On voit donc le lien direct que cette division entretient avec celle du linguiste Ch. S. Peirce, qui distingue l'icône (signes qui, comme ceux hiéroglyphiques, des sociétés anciennes, ont une ressemblance directe avec l'objet qu'ils représentent), l'indice (rapport causal entre le signe et l'objet signifié, ainsi l'élévation de la voie est l'indice de la colère) et le symbole (qui est une représentation collective, au sens sociologique du terme, constante au sein d'une même société, ainsi par exemple la balance est le symbole de la Justice). Ainsi s'établit chez Barthes un discours à la fois psychanalytique et linguistique, qui prétend identifier des formes simples de représentation (les oeuvres plastiques ou musicales) et des symboles culturels évolués (le texte littéraire), et déduire de cette opposition une théorie constante de l'oeuvre, qui permettrait d'identifier l'image aux sociétés antiques ou primitives (qu'elles soient hiéroglyphiques, orales ou plus simplement non occidentales, comme le Japon de *L'Empire des signes*, sans qu'on sache d'ailleurs ici très bien pourquoi) et le texte aux sociétés civilisées et culturelles. Cette opposition relève aussi d'une ancienne thèse sociologique, soutenue par exemple par Pierre Saintyves ("*Préface*" aux *Contes de Perrault et les récits parallèles*, 1923) et James Georges Frazer (*Le Rameau d'Or*, 1890-1915) et qui oppose les mythologies des sociétés primitives, vouées selon eux à prévenir l'auditeur du châtement qu'il encourait à violer les rituels magiques car la mentalité primitive aurait été à peu près nulle, et les mythologies à visée morale des sociétés développées, v. "Mythologies". Et finalement, ce triple point de vue sert à Barthes à opposer l'art, narcissique et involutif

(v. ces occurrences), au texte, intellectuel et culturel. C'est pourquoi dans "*Écoute*" il montre comment l'évolution du jeune enfant, du narcissisme des premières années (où il considère le monde extérieur comme l'extension de son propre corps) à la moralité de l'adulte en tant qu'être langagier (selon une théorie que nous dirions de type Chomskyen), s'identifie à celle des sociétés, de l'animalité des premiers hommes, sans parole et uniquement intéressés par leur propre bien, égoïste, narcissique pour reprendre le terme de Barthes dans *Le plaisir du texte*, au sentiment historique et social des civilisations développées modernes, littéraires et culturelles (selon cette fois une théorie de l'évolution de type kantien). L'art relève donc toujours d'une pathologie (difficulté de l'individu à établir des liens et à quitter le monde primitif de l'enfance et de la bêtise), alors que l'"*avènement*" du texte représente le stade ultime de l'évolution personnelle et sociale. V. "Avènement", "Double", "Histoire", "Mère (domaine de la)", "Miroir", "Narcisse", "OEdipe", "Père".

Imitation: pour Barthes, comme pour Platon, l'art, qui ne restitue ni l'essence de l'objet ni l'objet lui-même dans son intégrité, n'est qu'une tromperie, un leurre, une pâle imitation. V. "Masque".

Inchoatif: par ce terme emprunté à la linguistique (qui l'emploie pour désigner un verbe qui exprime un commencement d'action), Barthes, dans les différents volumes d'articles de ses "*Essais critiques*" (*Essais critiques* de 1964, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, *L'obvie et l'obtus*, *Le bruissement de la langue*) ainsi que dans l'"*Introduction à l'analyse structurale des récits*" et *Le plaisir du texte*, entend exprimer que l'art n'a pas de sens, mais n'est qu'un "*sens vide*", et non un "*sens plein*" (v. cette occurrence), ce qu'est, selon lui la littérature.

Indéchiffrable: v. "Brouillé".

Idiosyncrasie: v. "Langue/Parole".

Ineffable: v. "Indéchiffrable".

Influences: les influences de Barthes sont multiples et d'autant plus difficiles à définir qu'il ne les cite que rarement explicitement (en cela il fait véritablement oeuvre de critique, comme ses exégètes l'ont très souvent noté). Encore n'est-ce jamais que pour référer à un auteur contemporain, le plus souvent lui-même représentant du mouvement structuraliste dont Barthes se revendique. Ainsi, si Barthes cite à plusieurs reprises Lacan ou Saussure, de telles références paraissent bien minces pour comprendre sa position esthétique (bien qu'on soit à la fois surpris et intéressé de découvrir parfois tel article de jeunesse sur Lévi-Strauss ou, ailleurs encore, une référence explicite à Eco, Maurice Merleau-Ponty ou au stoïcisme). On peut néanmoins, malgré ce silence obstiné de Barthes, citer avec quelque certitude un certain nombre de sources à son esthétique: 1°/ stoïcienne (pour l'approche linguistique de l'art), 2°/ phénoméniste (pour le statut privilégié accordé au langage), 3°/ hégélienne (pour la hiérarchie des arts). Et, plus généralement : 1°/ esthétique (comme on vient de le voir); 2°/ sociologique (pour la notion de mythologies); 3°/ psychanalytique (en ce qui concerne la notion d'oralité et son rôle dans le développement intellectuel de l'enfant comme des sociétés primitives); 4°/ et linguistique, bien sûr. V. par ex. "Linguistique", "Mythologies", "Oralité".

Innésisme: courant de la philosophie, fond, sur la croyance aux idées innées. Ce courant, notamment représenté en linguistique par Chomsky (qui s'oppose sur ce point crucial à l'épistémologie génétique de Piaget - Barthes cite plusieurs fois ces deux auteurs -), développe la croyance en l'idée que c'est la conscience innée - voire génétique - de la grammaire (dont les bases sont apparemment communes à toutes les langues humaines) qui permettrait au jeune enfant d'assimiler le lexique et la syntaxe de sa langue maternelle (alors que, par exemple, et bien que jusqu'à l'âge de trois ou cinq ans, leur développement intellectuel soit plus rapide que celui de l'enfant

humain, le bébé singe, même élevé entièrement par des hommes, ne peut pas, comme l'ont prouvé de nombreuses expériences, acquérir de langage articulé). Ainsi selon Barthes, la littérature est supérieure à l'art en ce qu'elle est une forme supérieure de l'intellect. Or paradoxalement, il pense que c'est le fait que l'homme ne préexiste, selon lui, ni "*phylogénétiquement* (ni) *ontogénétiquement*" (*Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 23) ... la littérature qui donne à celle-ci sa suprématie sur l'art. Une telle position est, on le constate, contradictoire. Elle s'explique cependant si l'on considère que, pour Barthes, cette antériorité affirmée de l'écrit sur l'homme (ce qui correspond en fait à l'idée Chomskyenne que le langage est inné) renvoie à une conception du texte comme Verbe (v. cette occurrence).

Insignifiance: v. "Brouillé".

Intermezzi: v. "Entre-deux".

Involution: terme qui, en psychanalyse, désigne une régression psychologique de l'individu (ou encore un d, sir de retour à un état foetal antérieur). C'est pourquoi on peut dire qu'à la littérature qui, pour Barthes (notamment dans *Arcimboldo*, *L'obvie et l'obtus*, ainsi que dans l'article intitulé "*Ecoute*" et l'introduction à *La civilisation de l'écriture*, v. "Adam (langue d)", "Oralité"), représente une évolution à la fois sur le plan individuel (comme aboutissement de la pensée chez le jeune enfant) et sur le plan culturel (passage des civilisations primitives, orales et mythologiques, à celle de l'écriture), s'oppose l'art comme involution et retour vers la barbarie, en tant qu'absence totale de signe (ou, pour mieux dire, de signifié), v. "Double".

Japon: v. "Empire des signes (L)".

Jouissance: terme qui, dans *Le plaisir du texte*, remplace celui de "*plaisir*", pour signifier la relation surdéterminée de la noèse au noème, qu'elle appréhende à la fois de manière psychanalytique (au

travers de ses inhibitions propres), de manière esthétique (jouissance du beau, plaisir de la relation à l'art ou au texte, selon la définition freudienne de l'art comme pulsion sexuelle détournée), et enfin de manière intellectuelle et réfléchie. Mais la notion de jouissance est principalement attribuée par Barthes à la contemplation "*dionysiaque*" (v. cette occurrence) du texte, qui peut procurer l'ultime jouissance, intellectuelle. Elle transcende ainsi la "*peur*" (v. cette occurrence", ce que Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994, appelle la "fascination", dans le sens de double pétrification, à la fois sexuelle et artistique) qu'engendre l'art comme expression pulsionnelle (pathétique) pure. V. "Arcimboldo (Giuseppe)", "Baroque", "Décomposition", "Défiguré", "Double", "Ecoute", "Femme", "Mère (domaine de la)", "Miroir", "Narcisse", "OEdipe", "Père", "Peur", "Romantisme", "Sentimentalisme (de l'art)", "Sexe".

Klein (Robert): historien de l'art, mort suicidé en Italie (1918-1966). Très visiblement la conception réductrice qu'a Barthes de l'art contemporain vient des écrits d'auteurs comme Klein ou Eco. Klein, par ailleurs brillant historien de l'art moderne, postule en effet, et abusivement, que l'art contemporain perd son sens du fait qu'il n'est plus représentatif. Une telle position se retrouve chez Barthes qui postule plus radicalement (dans *All except you* notamment) que l'abstraction de l'art contemporain est la preuve patente de l'insignifiance générale de l'art. V. "Polysémie".

Lacan (Jacques): médecin et psychanalyste français (1901-1981), représentant du structuralisme comme Barthes ou Lévi-Strauss par exemple. Il a prôné le retour aux théories de Freud, en même temps que l'intégration dans la psychanalyse des méthodes de la linguistique et de l'anthropologie structurale. C'est en 1936 qu'il décrit le stade du miroir, en isolant trois registres, le réel, l'imaginaire et le symbolique, afin de mettre ne place une théorie du sujet. On voit donc que l'interdisciplinarité qu'il prône, comme Lévi-Strauss, a directement influencé celle de Barthes, et que son principe du miroir, qui sous-tend une division en trois stades de l'évolution du

sujet, est à l'origine même de la notion chez Barthes (*Le plaisir du texte*), v. "Imaginaire", "Lévi-Strauss (Claude)", "Miroir", "Structuralisme". Plus symptomatique encore peut-être pour nous est la critique de Lacan, déjà évoquée (v. "Double", "Peur") à la fascination phallogocentrique de la division saussurienne entre Signifié et signifiant. Si bien elle n'atteste pas directement d'interaction entre les théories barthésiennes et lacaniennes, elle met par contre en évidence le dialogue implicite entre Lacan et le néo-saussurienisme ouvertement revendiqué par Barthes, tout en nous permettant de comprendre l'ambivalence de jouissance et de peur qu'inspire l'art à Barthes (v. "Peur"). Ce caractère phallogocentrique de la dichotomie que Lacan, suivant Saussure, représente sous la forme de la fraction S/s, est évident dans le titre *S/Z*, si on rapproche celui-ci du thème de la nouvelle de Balzac étudiée par Barthes dans cet ouvrage (v. "Pénis").

Langue/Parole: reprenant la distinction de Saussure, Barthes identifie la "langue" au "sociolecte" (qui, comme l'écrivait Saussure, "est un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires adoptées par le corps social, pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus") et la "parole" à l'"idiolecte" (l'utilisation personnelle de la langue par chaque individu en tant que, comme l'écrivait encore Saussure, "acte individuel de volonté et d'intelligence"). Selon Barthes, la première s'identifie à l'oralité et est encore un sens brouillé, dans la mesure où la communication orale relève souvent d'un "code" "lâche" (*L'aventure sémiologique, Le bruissement de la langue*). Ainsi, dire bonjour ou demander l'heure ne sont pas, selon Barthes, des actes langagiers possédant un signifié fort. A l'inverse, la parole, individuelle, correspondrait à l'action de l'individu sur la langue. En cela, par ce caractère idiosyncrasique, la parole personnelle s'identifierait, sans toutefois que la raison en soit parfaitement claire, à la littérature, en tant qu'elle apparaît alors à Barthes comme organisatrice du monde, v. "Hiérarchie des arts". Cette opposition entre langue et parole permet de comprendre l'association barthésienne entre l'oralité, le mythe et les arts comme sens vides.

Leibniz (Gottfried Wilhelm): philosophe et mathématicien allemand (1646-1716). Sa conception dualiste de l'intellect, qui recoupe plus ou moins celle du structuralisme linguistique (v. cette occurrence), ainsi que la hiérarchisation qu'il crée des arts (v. "Miroir"), ont probablement inspiré Hegel et Barthes, v. "Double", "Miroir", "Substantialisme".

Lettre: la lettre est, dans le discours barthésien sur l'art (à propos d'Erté notamment), le symbole même de la permanence du sens en littérature, "*univoque, canonique*" (on notera le mot, qui renvoie à une compréhension religieuse du statut particulier de l'écrit chez Barthes, v. "Dieu"); ce en quoi la littérature s'oppose à l'art, polysémique et "*brouillé*" par un "*grouillement*" de détails "*en trop*", qui justement décomposent la "*Lettre*" et son "*Esprit*" (sa permanence donc). V. "Brouillé", "Décomposition", "Détail (statut du... en art)", "Rien", "Tout".

Leurre: terme récurrent chez Barthes, notamment dans *All except you* et *L'obvie et l'obtus*, pour définir l'art comme imitation (v. cette occurrence).

Lévi-Strauss (Claude): ethnologue français contemporain (né en 1908) auquel Barthes a réservé plusieurs articles et qu'il cite de nombreuses fois. Les questions qu'il développe dans ses textes sont souvent très proches de celles auxquelles Barthes lui-même s'intéresse. C'est dans son *Anthropologie structurale* (1958), qui regroupe dix-sept articles parus entre 1944 et 1957 qu'il faut chercher une des origines de la pensée de Barthes. En effet dans cet ouvrage, Lévi-Strauss évoque longuement la suprématie de la linguistique, science selon lui la plus appropriée pour comprendre la société, l'inscription des sociétés primitives dans l'événementialité, l'importance de la magie et, partant, des mythologies, dans leurs représentations collectives, la "*dé-figuration*", révélatrice d'une dualité interne entre les forces de la nature et celles de la civilisation dans

leurs arts, enfin la nécessité d'une approche pluridisciplinaire de ces mythologies sociales. Pareillement, l'idée de sa "*Lecture*" de Brillat-Savarin a-t-elle peut-être été donnée à Barthes par celle qu'il fit du *Cru et le Cuit* (1964) de Lévi-Strauss, Lévi-Strauss qui semble lui-même s'être inspiré pour le titre général de *Mythologiques* donné à cette étude (dont la seconde partie de 1967 s'intitule *Du miel aux cendres*) de celui des *Mythologies* de Barthes. Quoiqu'il en soit, ces deux auteurs développent les idées du courant structuraliste, dont dépend aussi Lacan (v. cette occurrence), souvent cité par Barthes car ses travaux, comme ceux de Lévi-Strauss, sont aussi à l'origine de sa pensée.

Linguistique: c'est par le biais linguistique que Barthes analyse toujours l'art (v. *All except you*, *Arcimboldo*, *Langage des sables*, *L'obvie et l'obtus*, *Système de la Mode* de 1967, et *La Tour Eiffel* de 1964), comme en témoignent ses articles sur l'art qui, comme ceux sur la littérature, comprennent invariablement une introduction méthodologique d'orientation exclusivement linguistique (même si la valeur linguistique réelle de la terminologie qu'il emploie dans ses articles sur l'art est parfois sujette à caution, ce qui peut néanmoins se comprendre dès lors qu'on songe qu'elle est employée hors de son contexte habituel). Dans *Arcimboldo* comme d'une manière moins systématique cependant dans *All except you*, Barthes va même jusqu'à n'aborder l'analyse de ces oeuvres que par la référence constante au vocabulaire et aux notions de la rhétorique classique. V. "Rhétorique".

Logique: pour Barthes, la littérature est logique, l'art au contraire est "*illogique*", incompréhensible, "indéchiffrable", etc. V. "Synchronie".

Logos: v. "Loi du texte (Logos)", "Religion", "Tout", "Verbe".

Loi du texte (Logos): pour les stoïciens, le *Logos* désigne à la fois l'instance supérieure organisatrice du monde et le langage. Selon cette conception et dans une optique à la fois nominaliste (idée que

l'objet prend corps - ou devient intelligible à l'esprit - lorsqu'on le nomme) et structuraliste (prédominance de l'activité noétique), Barthes en arrive à développer une conception magique de l'écrit, comme "*Tout*" sémantique, opposé au "*sens vide*" de l'art. L'écrit devient alors une sorte de métamorphose du Verbe génésiaque, et le narrateur, en tant qu'instance narrative, le "*dieu du récit*". V. "Auteur/Narrateur", "Dieu", "Noèse/Noème", "OEdipe", "Tout", "Verbe".

Longin: grec du III^{ème} siècle après J.-C., philosophe stoïcien. Le *Du Sublime*, oeuvre qui lui est attribuée, mais est probablement antérieure, écrite peut-être au I^{er} siècle après J.-C., et dont, en 1674, Nicolas Boileau fut le premier à donner une traduction en français dans ses *OEuvres diverses*, plusieurs fois rééditée du vivant de l'auteur, apparaît véritablement, par l'ensemble des points qu'elle traite, comme une base fondamentale pour l'étude des sources de l'esthétique barthésienne, et notamment pour de ses rapports avec la pensée antique et, plus précisément, bien sûr, aristotélicienne et stoïcienne, v. "Animalité/Analité", "Art", "Caractères", "Dieu", "Théâtre".

Magique (statut... de l'écrit chez Barthes): v. "Verbe".

Masque: v. "Femme".

Mauss (Marcel): sociologue et ethnologue français (1872-1950), plusieurs fois cité par Barthes et auteur d'une hiérarchie des arts qui semble directement inspirée de celle de Hegel.

Mécaniques (arts): si l'on conçoit bien l'esthétique barthésienne comme une opposition entre l'art, non signifiant et inconscient, et la littérature, art suprême, art par excellence (en témoigne la confusion entre les notions d'art et de rhétorique chez Barthes, comme chez nombre d'autres auteurs d'ailleurs, ainsi qu'on l'a vu), il apparaît clairement qu'une telle conception renvoie à l'ancienne

opposition entre les arts mécaniques et les arts libéraux. V. "Muette (poésie)".

Mélancolie: notion qui, dans "*Erté*", recouvre implicitement celle de "*schizophrénie*", dont Barthes définit le tempérament comme "*triste et indifférent*". On observe donc que la vision barthésienne de l'artiste reste très classique. V. "Femme", "Mécaniques (arts)".

Mère (domaine de la): terminologie que Barthes, dans "*Erté*" et *Arcimboldo* notamment, emprunte à Jung (qui lui-même se base sur la conception freudienne de l'art comme pulsion inassouvie, et donc de type anale et féminin, c'est-à-dire passif, v. "Analité/Animalité") pour définir l'art comme étant involutif. V. "Femme". Dans ce cadre, la "*Femme-Mère*" s'oppose chez Barthes au modèle patriarcal de l'intelligence supérieure divine, autrement nommée la "*Loi*" du texte, v. "Double", "OEdipe", "Narcisse", "Père".

Métonymie/Métaphore: la métonymie (du grec "*metónymia*", "*changement de nom*") est un procédé rhétorique par lequel peuvent être exprimés l'effet par la cause, le contenu par le contenant, le tout par la partie, etc... La métaphore (du grec "*metaphora*", "*transport*"), autre procédé rhétorique, correspond quant à elle au transport du sens d'un mot à un autre par une comparaison sous-jacente. C'est pourquoi, dans *L'obvie et l'obtus* (notamment dans son texte sur *Arcimboldo*), Barthes oppose "*métonymie*" et "*métaphore*", la seconde s'identifiant, selon lui, à l'art en tant qu'image (puisqu'elle n'est pas une transformation du sens, une interprétation, mais une simple comparaison, une image justement), alors que la première, en tant que dénotation (puisqu'elle déporte le sens pour en récréer un nouveau), s'identifierait à la littérature. On peut donc dire que, pour Barthes, la métaphore est un sens obtus (ou, étymologiquement, ainsi que l'exprime Barthes lui-même, "*bouché*" - autrement dit "*vide*", comme l'art -) et la métonymie un sens obvie (qui, conformément à l'étymologie du mot, va à la rencontre du sens).

Miroir: la récurrence de la notion de miroir dans *L'obvie et l'obtus* (notamment à propos de la musique et des oeuvres de Réquichot) invite à poser la question, elle aussi perpétuellement sous-jacente dans l'esthétique barthésienne, de la notion de double asexué, v. "Double", "Lacan (Jacques)", "Pénis", "Sexe". Barthes l'aborde dans *S/Z*, dans *Sur Racine*, et dans *L'obvie et l'obtus*. Cette altérité asexuée, voire homosexuelle (*Sur Racine*, *S/Z*), est en fait identifiable à la première écoute (v. cette occurrence), celle du sexe et de la féminité, féminité de l'artiste qui se confond avec sa folie et avec son impossibilité à dire, qui, comme l'écrivit Barthes dans *All except you*, rejaillit sur lui, l'empêchant d'intellectualiser plus que par le biais d'adjectifs (dont on sait que pour lui ils sont le symbole même de la volonté de ne pas penser, ce qu'il répète abondamment dans *Mythologies* et *L'obvie et l'obtus*) ce qui n'est, selon lui, que le produit pathétique (aux sens de "*pathos*" et de lamentable) de la dé-figuration du sujet linguistique, v. "Adjectif", "Femme", "Folie", "Hystérie", "Sexe", "Schizophrénie", "Sujet linguistique (perte du)", et surtout "Double", "OEdipe", "Narcisse", "Père". Le miroir, comme il l'écrivit dans *L'obvie et l'obtus*, c'est "*le "Sosie" de Schubert*", c'est la non pensée de l'art. L'origine du symbole du miroir chez Barthes est évidente: il l'emprunte à Lacan (v. cette occurrence). Néanmoins, c'est dans le substantialisme de Leibniz que se comprend le mieux le symbole du miroir, qui éclaire celui de la Femme par un autre biais. Leibniz considère le langage comme l'origine même de la pensée. Ainsi, "*la langue d'Adam*", qui serait à l'origine de l'expression verbale, permettrait la systématisation de la méthode scientifique, et donc de la connaissance de la Création. Pour lui comme pour Etienne, la connaissance des langues est le passage obligé pour appréhender la plénitude du monde sensible, par les mathématiques, la linguistique et l'esthétique. Comme Etienne encore, Leibniz considère que le langage des Chinois, et par suite leur philosophie, sont les plus appropriés pour comprendre et appréhender l'ensemble des langues existantes, et des idées, à travers l'étude de leur origine commune. Comme le postulait déjà le stoïcien Poseidonios d'Apamée, seule cette anthropologie scientifique peut permettre de connaître Dieu,

Moteur agent de notre conception du monde. L'homme, à la fois animal et divin, ne peut comprendre Dieu que par la connaissance de ses manifestations, qui peuplent le monde. Dans cette perspective, Leibniz conçoit le monde de la philosophie comme distinct de celui de l'érudition. Or, d'une part, comme le fait notamment aussi Hegel, il étudie le langage (qui, nommant les objets, permet de les analyser dialectiquement) comme base de la conception philosophique (donc comme ce qui est de raison ou de droit), et d'autre part, il s'intéresse aux arts, dont la musique, considérée du point de vue chromatique, serait le principal élément. Il compare ainsi, comme le fera Barthes dans *L'obvie et l'obtus*, la jouissance de l'ouïe à celle de l'oeil. Autrement dit, Leibniz considère le monde du langage comme celui de la raison, et le monde de l'Art comme celui des sens, certes dicibles mais non intellectifs, c'est-à-dire comme des faits (on trouve donc ici la même problématique que chez Barthes, qui s'inspire de Hegel; Barthes pense en effet que le rapport à l'Art est d'abord sensuel et/ou sensitif, puis intellectuel, c'est-à-dire langagier). Ainsi parallèlement à ses considérations de *Ars combinatoria* (1666), dans ses *Principes de la nature et de la grâce* de 1718, Leibniz va jusqu'à identifier notre appréhension subjective du monde à celle d'un miroir (ou de l'oeil). Comme il l'écrit à l'Electrice Sophie, chaque monade rend compte, par continuité dans le temps et l'espace avec les autres depuis l'infinitésimal jusqu'à l'infini, de l'existence de Dieu qu'elle manifeste de manière anamorphique. Ainsi le monde entier est-il englobé par représentation, comme il le serait dans un oeil, un miroir, un bassin ou encore une scène de théâtre (idée qui découle de la conception antique, abondamment reprise par les néo-platoniciens, de l'oeil de Dieu qui engloberait en lui toutes les créations). Ainsi donc, Leibniz permet-il d'explicitier la catégorie intermédiaire dans laquelle la philosophie pose habituellement le théâtre: à mi-chemin entre l'expression pure du monde sensible et son intellection discursive, le théâtre (v. cette occurrence) se situe au même niveau que l'Art. C'est pourquoi Leibniz, en tant qu'homme de l'ère baroque, met au centre de cette vision anamorphique des phénomènes la perspective, propre aussi

bien aux arts qu'à la scène théâtrale et aux miroirs. L'âme ainsi se scinde entre une complexion sentimentale (voire animale), qui engloutit le monde, et une autre complexion, intellectuelle cette fois, qui le résout en elle, comme le fait Dieu, dans une répétition infinie de l'identité. Leibniz rend compte d'une théodicée qui passe par l'idée que le langage est le médium entre Dieu et les substances (on retrouve cette idée chez Descartes). C'est ce qu'on a appelé son substantialisme. Il met aussi en jeu la notion d'une hiérarchie de l'Intellect, entre représentations (ou expressions), ce que sont la musique ou les autres arts, et compréhension, ce que sont le langage, les sciences et la philosophie. Hegel et Barthes reprendront cette hiérarchisation. S'inscrivant donc, par ces deux aspects de sa théorie, dans la lignée d'Aristote et de Descartes, Leibniz reformule en termes clairs la question cruciale de la place de l'esthétique dans le domaine de la pensée. Cette la même question que nous pose à nouveau Barthes, à peu près dans les mêmes termes, puisqu'il considère le langage (aussi bien au niveau linguistique, comme c'est très net dans *Arcimboldo*, que sémantique) comme l'origine de la pensée et le meilleur moyen de comprendre l'Art et les phénomènes de la Nature (ce qui revient au même, l'Art n'étant que la représentation fidèle des phénomènes de la Nature - ce que Barthes nommera la "*re-production*", v. "Imitation", "Linguistique", "Platon" -).

Mode: v. "Cinéma".

Moi/Sur-Moi: reprenant une terminologie psychanalytique, qu'on trouve néanmoins déjà chez Hegel (*Phénoménologie de l'esprit*), Barthes considère l'art, en tant qu'involution, comme l'expression du *Moi* (il serait sans doute plus juste, pour être totalement fidèle à la terminologie psychanalytique, d'identifier en ce sens l'art au *Soi*, partie immergée et inconsciente du *Moi*). V. "Double", "Miroir", "Narcisse", "OEdipe", "Reconnaissance", et notamment les citations de "Double".

Mort: l'art étant par excellence le "*sens vide*" que Barthes définit abondamment (notamment dans *All except you*, *La chambre claire*, *L'obvie et l'obtus*, et dans *Système de la Mode*), il en découle que, sur le plan symbolique aussi bien que personnel (toute la réflexion de Barthes sur la photographie dans *La chambre claire* partira d'une photo de sa mère qu'il considère avec nostalgie comme le symbole du temps qui passe), l'art s'identifie à la mort. C'est sans doute pourquoi Barthes privilégie (bien que rien ne soit aussi clair) l'étude des oeuvres d'art baroques (période où se développa l'art des "Vanités") et contemporaines (brouillées, ou plutôt déchirées - Barthes parle de "fendre", v. "Femme" -, par l'absence de tout repère car abstraites, v. *Le bruissement de la langue*, et, partant, archétypes de cette mort du Moi, que Barthes identifie à la mort du sujet linguistique). V. "Caractères", "Moi/Sur- Moi", "Sujet linguistique (perte du)". Le titre *Langage des sables* (1980), ainsi que la vision que nous nommerions à la fois "animiste" et "panthéiste" que Barthes développe dans son étude des photos de Clergue (aspect primordial des éléments naturels - roche, mer -, auxquels s'attache essentiellement le photographe, et qui, selon Barthes, photographiés par la main de l'homme, deviennent des symboles génésiaques), rendent bien ce caractère éphémère de l'art. V. "Nature", "Primordial", "Dieu", "Verbe".

Muette (poésie): l'art pour Barthes, qui reprend en cela une conception classique, est dévalorisé par rapport à la littérature car il n'est rien d'autre qu'une "*muta poesis*" (*All except you*, *La chambre claire*, *L'obvie et l'obtus*). Pour emprunter une terminologie russellienne, l'art représente mais n'explique pas. V. "Héros", "Mécaniques (arts)", "Métonymie/Métaphore".

Musique: la musique, pour Barthes (v. la deuxième partie de *L'obvie et l'obtus*), est, comme les autres formes d'art, du domaine du non sens, de l'"*indéchiffrable*". Le chant (dont l'archétype pour Barthes est l'art de Panzéra) est révélateur de cette position. En effet selon Barthes, le chanteur, comme l'acteur, ne doit pas doubler l'aspect

pathétique du texte par un jeu outrancier (*Mythologies, L'obvie et l'obtus*). Or il considère que les chanteurs modernes sont trop expressifs. Il en découle, de manière explicite, que pour Barthes, la musique et le chant (bien que, par définition, celui-ci soit textuel) relèvent du "*pathos*". Ils en relèvent même doublement, en tant que "*tautologies*" (v. cette occurrence), comme Barthes l'écrit à plusieurs reprises (dans la deuxième partie de *L'obvie et l'obtus*).

Mythe: v. "Mythologies".

Mythologies: titre du plus célèbre ouvrage de Barthes (1957). La notion barthésienne de "*mythologie*" doit être mise en rapport avec son équivalent chez Lévi-Strauss notamment, mais aussi chez Saintyves ou Frazer. Le mythe, pour ces auteurs, désigne le contenu des légendes, voire des structures sociales des populations primitives et orales. Selon Saintyves et Frazer, ce qui distingue les mythologies primitives des croyances de la civilisation moderne, c'est que les premières s'identifiaient à des "*rituels magiques*", dont le but serait de procurer au sauvage un bien immédiat, alors que les secondes auraient une vocation "*morale*" (v. "Dieu", "Héros"). De même pour Barthes, les "*mythologies*" sont les croyances populaires, prolétaires et/ou "*petites-bourgeoises*" des masses populaires contemporaines, croyances (symbolisées, comme le rappelle souvent Barthes, par la multiplication des expositions, v. cette occurrence) qui les abêtissent et détournent leur esprit des oeuvres intellectuelles (c'est-à-dire de la littérature). Dans *L'obvie et l'obtus* par exemple, Barthes peut ainsi définir l'art comme une "*asymbolie*", un "*tabou*" ou un "*fétiche*". V. "Oralité".

Narcisse: la psychanalyse définit le narcissisme comme l'investissement de la libido sur le soi propre. Barthes utilise ce symbole comme équivalent de celui de l'OEdipe (v. cette occurrence), pour définir l'art comme involution, l'amour de l'autre étant, selon les principes traditionnels de la psychanalyse, l'aboutissement de la construction de l'*ego*, alors que le narcissisme

stigmatiserait son inachèvement. C'est pourquoi les homosexuels ont longtemps été taxés de malades mentaux (ce qui n'était que la reprise pseudo-scientifique d'un anathème religieux). Dans une perspective purement petite-bourgeoise, Barthes associe les images de l'homosexualité (l'autre ou le double - Narcisse, OEdipe -, non sexué ou castré, v. "Double"), de la féminité, de l'involution et de l'asocialité (ou de la désocialisation, Barthes ne fait pas de réelle différence entre les deux notions) à celle de l'art comme pulsion anale (selon une reprise de la théorie freudienne, v. "Analité/Animalité), et y oppose celles du Père, de la saine virilité, de la puissance, de Dieu et du texte comme sens et marque de l'évolution individuelle et sociale (v. "Diachronie", "Involution").

Narrateur: v. "Auteur/Narrateur".

Noèse/noème: le rapport entre la noèse (le spectateur) et le noème (l'objet regard,) fait explicitement, chez Barthes comme chez Eco (dans une optique purement structuraliste), du spectateur le producteur du sens en art, v. "Illocutoire", "Polysémie".

Nature: pour Barthes, l'art, corporel et non intellectuel, s'identifie pour cela non pas au cosmos de culture, mais à celui de nature. C'est justement le naturalisme des haikai qui dans *L'Empire des signes* (cf. cette occurrence) amène Barthes à conclure à l'insignifiance de la culture japonaise. V. "Baroque", "Culture", "Haikai", "Japon".

Nom: autre nom du "*dieu du récit*" dans *L'obvie et l'obtus*, révélateur de la pensée avant tout nominaliste de Barthes. V. "Dieu", "Loi du texte (Logos)", "Nominalisme", "Stoïcisme", "Verbe".

Nominalisme: v. "Illocutoire". On appelle nominalisme ou terminisme la théorie philosophique selon laquelle seuls existent les objets nommés ou, si l'on préfère, qui prétend que l'existence noétique (c'est-à-dire pour la noèse) d'un noème est subordonné à sa nomination par cette dite noèse. Ce courant philosophique, dont

on trouve des manifestations chez des phénoménistes comme Hume ou Locke notamment, a inspiré Barthes, au moins dans l'importance qu'il accorde au texte comme outil seul capable d'appréhender les phénomènes de la Nature ou de l'art (*All except you, Langage des sables*). A tel point qu'il va jusqu'à écrire que l'Art de Réquichot "*en explosant sans cesse* (le signifiant), *cherche à défaire ce signifié tétu* (du "Nom")" (Barthes, *L'obvie et l'obtus*, pp. 207-208).

Objet: notion que Barthes (*L'obvie et l'obtus*, pp. 139-140) utilise pour définir l'art comme étant du domaine du réel, du pratique, et non de l'intellectuel, v. "Description", "Muette (poésie)", "Platon", "Praxis".

Obvie et l'obtus (L'): titre d'un ouvrage posthume de Barthes (1982). Sans doute, avec *Mythologies*, le plus important pour comprendre sa conception esthétique, ne serait-ce que parce qu'il regroupe à lui seul la plupart de ses articles sur l'art, la musique, la photo et le cinéma. Cependant, la distinction entre les notions évoquées par le titre ne paraît pas absolument claire chez Barthes. On peut en gros dire que le sens obvie correspond à la littérature, en tant que "*sens plein*" (ou "*signe complet*"), alors que l'art s'identifierait au sens obtus ou insignifiant car "*à la fois tétu et fuyant, lisse et échappé*". Plus simplement, si l'on se reporte au sens commun des deux termes, l'obvie, en tant que sens patent, avéré, de la littérature, s'oppose donc encore une fois ici, explicitement, dans la pensée de Barthes, à l'obtus de l'art, incompréhensible - *bête* (l'art est bête, car il rend bête, ainsi, pendant qu'il déclare incompréhensibles, et donc insignifiants, la photo dans *La chambre claire* et *Langage des sables*, et l'art barroque et abstrait dans *La Tour Eiffel*, *L'aventure sémiologique*, ou *L'obvie et l'obtus*, v. "Archimboldo", "Baroque", face au cinéma dans *L'aventure sémiologique*, Barthes se sent devenir comme une "*frite*", c'est-à-dire, en les termes du *vulgus pecus*, comme une "pomme", une "patate", donc, comme un imbécile -, art bête (v. "Bêtise") puisque enfermé sur lui-même (question de la subjectivité de ce que l'histoire de l'art contemporain appellera les "*mythologies personnelles*", mais plus généralement donc de l'incapacité à communiquer, de l'"*inchoatif*", au

sens linguistique et psychanalytique du terme, de l'art, uniquement fait de "*borborygmes*", v. ces deux occurrences).

OEdipe: la psychanalyse freudienne a fait du mythe antique d'OEdipe le symbole du conflit-identification entre l'enfant et son parent de son sexe. La notion d'OEdipe prend chez Barthes une toute autre signification, à connotation certes phallique, mais qui oppose en réalité le "*domaine des mères*" (v. cette occurrence) de l'art, non intellectuel et involutif, et celui du Père, épigone et paradigme de Dieu en tant que *Logos* (v. *Genèse*, 1), et donc, dans une optique nominaliste, de l'Intellect supérieur de l'homme. On en conclura que, comme il a vis-à-vis des sociétés non françaises (japonaise, africaines, etc., v. "Dogons", "Ecoule", "Empire des signes (L)", "Japon") une optique néo-colonialiste, Barthes a des femmes (v. cette occurrence) une conception réductrice, machiste et, en un mot, phallocentrique, ce qui se comprend dès lors qu'on replace sa pensée dans le contexte freudien, qui semble l'avoir beaucoup influencé (v. "Lacan (Jacques)", "Pénis"). En effet, le complexe d'OEdipe n'est vu, dans le freudisme, qu'au travers de la relation père-fils, et il a fallu attendre l'arrivée du féminisme pour que le rapport mère-fille soit pensé comme un rapport "oedipien", ce dont, bien sûr, Barthes, ayant, comme on vient de le dire, une vision machiste et phallocentrique, ne tient aucun compte. Comme Barthes identifie donc OEdipe à une figure de l'involution (le "*domaine des mères*") - probablement parce qu'il s'agit d'une représentation mythico-psychanalytique d'un conflit typique de l'adolescence -, il écrit dans *Le plaisir du texte* (*OEuvres complètes*, t. II, pp. 1518-1519): "*La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine? Aujourd'hui on balance d'un même coup l'OEdipe et le récit: on n'aime plus, on ne craint plus, on ne raconte plus. Comme fiction, l'OEdipe servait au moins à quelque chose: à faire de bons romans, à bien raconter (ceci est écrit après avoir vu "City Girl" de Murnau)./ Beaucoup de lectures sont perverses, impliquant un clivage. De même que l'enfant sait que*

sa mère n'a pas de pénis et tout en même temps croit qu'elle en a un (économie dont Freud a montré la rentabilité), de même le lecteur peut dire sans cesse: "je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même..." (je m'émeus comme si ces mots énonçaient une réalité). De toutes les lectures, c'est la lecture tragique qui est la plus perverse: je prends plaisir à m'entendre raconter une histoire "dont je connais la fin": je sais et je ne sais pas, je fais vis-à-vis de moi-même comme si je ne savais pas: je sais bien qu'OEdipe sera démasqué, que Danton sera guillotiné (on note que l'association des deux références renvoie à l'idée de la peur, v. cette occurrence, de la castration du texte en tant que dieu phallogentrique), "mais tout de même..."/ Par rapport à l'histoire dramatique, qui est celle dont on ignore l'issue, il y a effacement du plaisir et progression de la jouissance (aujourd'hui, dans la culture de masse, grande consommation de "dramatiques", peu de jouissance)." Barthes s'inscrit donc ici clairement dans une dialectique néo-stoïcienne puisque, reprenant l'image emblématique de l'OEdipe, déjà choisie comme exemple par Longin, il affirme, comme Longin le fait, la valeur "identificatoire", et donc éthique du *pathos* oedipien. L'OEdipe et le récit ne font plus qu'un ("on balance d'un même coup l'OEdipe et le récit"), et cette union, qui s'identifie à la fameuse "Loi" (au sens religieux du terme) du récit (ou du texte), est à la fois *pathos* (désir) et sentiment de la "Loi", du châtement, de la crainte ("l'attendrissement et... la haine... on n'aime plus, on ne craint plus"). Or, comme Barthes l'écrit juste après, il y a, selon lui, "Proximité (identité?) de la jouissance et de la peur". Prenant valeur d'*ethos* par sa qualité d'édification, le "drame", dont le paradigme est l'aventure d'OEdipe ("De toutes les lectures, c'est la lecture tragique qui est la plus perverse... je sais bien qu'OEdipe sera démasqué"), acquiert par le même coup une qualité "historique" (c'est "l'histoire dramatique" dont parle Barthes). Le drame, de "*pathos*" devenant "*ethos*", prend la valeur historique de la vérité, c'est la vérité immanente au monde du texte, vérian qui transcende et dépasse la réalité du monde vivant. Ainsi, du chaos de l'insignifiance, de l'"inchoatif" du monde (v. cette occurrence), surgit dans et au travers du texte une compréhension immanente pour le lecteur de la vérité, qu'il a toujours pressentie ("je sais et je ne sais pas, je fais vis-à-vis de moi-même comme si je ne savais pas: je sais bien..."). Comme pour Longin

donc, OEdipe représente pour Barthes le symbole même, l'archétype de l'action tragique, moment du passage de la réalité individuelle, psychanalytique, maternelle (le symbole de la Mère renvoyant chez Barthes, que ce soit ici ou dans *L'obvie et l'obtus*, comme chez Jung ou Freud, à la notion d'Art et aux pulsions de l'inconscient auxquelles l'Art s'identifie), du "*pathos*" individuel, à une conscience accrue, sociale, légalisée (c'est là qu'intervient chez Barthes la notion de "*Loi*", identifiée au texte), encore une fois *éthique*, chez le lecteur. A cette conscience accrue, éthique, s'oppose la "*folie*", confondue dans *L'obvie et l'obtus* avec les oeuvres artistiques et musicales (d'Arcimboldo, de Réquichot, de Schumann, etc.), la folie étant le propre de la "*société de masse*", c'est-à-dire d'un monde privé de conscience, d'un monde non-intellectuel, d'un monde enfin de l'image et non du texte: "... *la folie n'en* (de la "*peur*", identifiée à la "*jouissance*") *vent pas* (sauf peut-être la folie démodée: "*Le Horla*"), *et ceci interdit à la peur d'être moderne: c'est un déni de transgression, une folie que vous laissez en pleine conscience.*" (Barthes, *OEuvres complètes*, t. II, p. 1519). On a donc encore une fois affaire ici à une vision ontothéologique de la conscience conçue comme l'"*avènement*" de la "*Loi*" du texte (au sens religieux du terme), ainsi que Barthes l'écrit dans *Le plaisir du texte* (Barthes, *OEuvres complètes*, Paris, Seuil, 1995, t. II, pp. 1518-1519), v. "*Loi du texte (Logos)*", "*Père*".

Oralité: au niveau individuel, l'oralité représente pour Barthes un stade inférieur du développement infantile. Au niveau social, la notion d'oralité renvoie très clairement chez Barthes à l'univers primitif des sociétés sauvages. A ces sociétés primitives et orales, s'opposerait la civilisation de l'écriture. Barthes le dit très clairement dans deux textes contemporains (v. "*Involution*"), "*Ecoute*" et l'introduction à *La civilisation de l'écriture*. On voit donc que la notion d'oralité renvoie chez Barthes à celle de "*mythologies*" (v. cette occurrence).

Panzéra: célèbre chanteur d'opéra, et archétype du chanteur pour Barthes (dans ses articles sur la musique de la deuxième partie de

L'obvie et l'obtus). V. "Musique".

Paragramme: on appelle, en linguistique, paragrammatisme tout phénomène déstructurant les formes syntaxiques correctes du langage parlé, soit qu'il s'agisse d'un paragrammatisme expressif (désorganisation syntaxique) soit qu'il s'agisse d'un paragrammatisme impressif (substitution de formes grammaticales incorrectes, dites néoformes, aux formes correctes). Dans la deuxième partie sur la musique de *L'obvie et l'obtus*, Barthes utilise le terme "*paragramme*" pour définir l'art comme "*dé-figuration*" (selon le terme qu'il emploie dans *Arcimboldo*), c'est-à-dire désorganisation de la pensée (du Verbe ou du *Logos* donc). V. "Arcimboldo", "Décomposition", "Sexe". Nous serions tentés d'emprunter à Longin, XXIII, 1, le terme "*polyptote*" (que l'auteur identifie à l'ensemble des procédés rhétoriques, métaphores, etc., qui, selon lui, par leur action réflexives, embellissent le monde en le faisant passer du pur "*pathos*" à l'"*ethos*", v. "Ethos/Pathos", "Noèse/Noème") pour l'opposer à la notion de "*paragramme*" chez Barthes (attendu qu'on retrouve la même opposition/subordination entre le "*pathos*" et l'"*ethos*" dans *Arcimboldo*, où le premier s'identifie à l'art et le second au procédés rhétoriques réflexifs susceptibles de l'intellectualiser, que chez Longin). V. "Synchronie".

Peau: v. "Corps".

Pénis: le "*fascinum*" latin, comme le rappelle Quignard, *Le sexe et l'effroi*. Pour Barthes dans *Le plaisir du texte*, la notion de "*pénis*" relève bien de ce symbolisme. C'est le paradigme de la civilisation patriarcale, opposée au sexe stérile de la femme ou de l'art castré (le "*double fendu*", comme il l'appelle, la "*castration imaginaire* (qui) *va s'intérioriser*"), v. "Ecoute", "Double", "Femme", "Mère (domaine de la)", "Miroir", "Narcisse", "OEdipe". Barthes mêle donc ici d'une part la conception freudienne de l'art comme pulsion sexuelle inassouvie, et d'autre part le symbolisme antique, apotropaïque et fécondant du phallus. Fécondant, le phallus l'est parce qu'il est

créateur de la langue (la seconde parole, patriarcale, des Dogons, qu'on rapprochera du nominalisme divin génésiaque et biblique), il s'oppose en cela, on l'a dit, à l'aridité asexuée de l'art (la Sarrasine chanteur-chanteuse de *S/Z*), vide de sens (car "*sens vide*"). Apotropaïque, le phallus l'est parce que, image du "*Père*", il sort l'enfant freudien (auquel on ne peut s'empêcher de penser que Barthes s'identifie plus ou moins inconsciemment) de la fascination extatique et morbide de l'art (Quignard). V. "*Mort*", "*Père*". Cette opposition entre le phallus et la vulve, puisqu'il faut bien l'appeler par son nom, s'identifie, au niveau de la mythologie personnelle de Barthes, à celle entre l'art et la littérature, c'est-à-dire entre le "*sens vide*" et le "*sens plein*" (v. ces occurrences). V. "*Synchronie*". Elle fait ainsi doublon avec celle entre la "*jouissance*" (phallogocentrique donc, puisque identifiée au "*Père*") de la littérature et la "*peur*" (v. cette occurrence, ainsi que "Double" et "Lacan (Jacques)") du sentimentalisme et de l'art (qui est l'Autre, la "*femme*", la "*mère*", ou bien encore l'homosexuel, castré - cette peur morbide de la femme dans l'art a très bien été mise en évidence par Quignard dans la mythologie antique -), v. "Double", "Involution", "Jouissance", "Peur".

Père: symbole psychanalytique de l'ordre et de la "*Loi*", que Barthes, dans *Le plaisir du texte*, emploie explicitement en ces termes, afin de l'opposer à celui de l'art comme involution (asexualité primordiale de l'enfant non encore réflexif) et "*domaine des mères*" (selon le mot de Jung). Il semblerait donc, dans ces conditions, que pour Barthes, l'acquisition de l'intelligence se fasse véritablement au niveau individuel comme au niveau social au bout d'un lent processus d'apprentissage et de maturation. Ainsi (selon une optique néo-colonialiste) seules les sociétés modernes répondant au modèle européen - voir francophone (selon la vieille idée, qu'on retrouve encore chez Marc Fumaroli, dans *L'Etat culturel*, dans l'opposition entre les cultures française et allemande, que les Français seraient plus cartésiens, et donc en réalité plus intellectuels, que les étrangers) -, seraient morales, et parallèlement seuls les hommes (dans une

optique purement patriarcale cette fois), sortis du giron maternel (autant dire les hommes en âge d'être pris en charge par les hommes selon la tradition de l'éducation classique, reprise par Jean-Jacques Rousseau lui-même), détiendraient le savoir. V. "Femme", "Mère (domaine de la)", "Narcisse", "OEdipe", "Miroir".

Petit-bourgeois: terme typiquement barthésien qui désigne l'absence de culture, voire même plus, la haine de la culture. Ainsi dans *L'Empire des signes*, *Mythologies* et *L'obvie et l'obtus*, le poujadisme, les civilisations orales, le prolétariat, la civilisation des expositions, sont autant de milieux qui peuvent être considérés comme ayant cette mentalité "*petite-bourgeoise*". V. "Culture", "Dogons", "Expositions", "Japon", "Mythologies", "Oralité", "Poujadisme".

Peur: notion récurrente dans les textes de Barthes sur l'art (*All except you*, *Langage des sables*, *L'obvie et l'obtus*, *Le plaisir du texte*). Elle s'oppose à celle de "*jouissance*" (v. cette occurrence), et révèle en réalité le caractère fantasmatique et primaire de Barthes à l'art. Lorsque Barthes parle de sa "*peur*", il la définit comme une peur du vide (*All except you*, *L'obvie et l'obtus*), c'est-à-dire l'incapacité de mettre des mots sur sa contemplation esthétique (v. "Miroir"). Comme il n'arrive pas à intellectualiser sa vision de l'art, *post hoc ergo propter hoc*, Barthes en conclut que l'art n'est qu'un sentiment et non une production intellectuelle. C'est pourquoi l'art apparaît pour Barthes comme la mort du langage, et par suite du sujet linguistique (v. cette occurrence), et pourquoi, par contrecoup, l'opposition implicite entre la "*peur*" et la "*jouissance*" révèle celle, explicite, entre le sens et son absence, entre le "*rien*" de l'art et le "*Tout*" du texte (v. ces occurrences). V. aussi "Lacan (Jacques)".

Photographie: v. "Cinéma".

Platon: philosophe grec (428 ou 427-348 ou 347 av. J.-C.), disciple de Socrate. Barthes se rapproche de Platon en ce qu'il considère que l'art, incapable de rendre l'essence de l'objet représenté (à la

différence de la philosophie selon Platon, et de la littérature selon Barthes), n'est qu'imitation. V. "Aristote", "Imitation".

Plein (sens): en tant que "*sens plein*" ou "*complet*", la littérature s'oppose à l'art selon Barthes. V. "Vide (sens)".

Polysémie: en linguistique, propriété d'un mot qui a plusieurs sens. Paradoxalement, alors que la polysémie de la littérature est, selon Barthes, productrice de sens, la polysémie en art apparaît comme l'expression et la preuve même du "*sens vide*" de l'art. On retrouve la même théorie, mais cette fois de manière plus générale, aussi bien pour l'art que la littérature, chez Eco (*L'oeuvre ouverte*, 1962). Peut-être une telle conception de la polysémie en art, qui découle en bonne partie du statut privilégié de la noèse dans la théorie structuraliste, trouve-t-elle aussi sa source dans les écrits d'historiens de l'art, notamment de Klein, sur l'art contemporain auquel, on le sait, Barthes s'est beaucoup intéressé, du fait que justement l'art contemporain marque l'absence totale de référent (puisqu'il ne reproduit plus le réel tel qu'on le perçoit) et par là même, selon Barthes, de sens (le sens en art n'étant, selon Barthes, que formel). V. "Détail (statut du... en art)", "Décomposition", "Vide (sens)".

Poujadisme: ce que, dans *Mythologies*, Barthes définit comme "*poujadiste*" est en fait une forme de "révisionnisme" qui dénie tout intérêt à l'activité exégétique et intellectuelle. Le terme "*poujadisme*" (en référence au parti de Pierre Poujade pour la défense des petits commerçants contre les grandes surfaces qui commençaient alors à émerger, parti d'extrême droite d'obédience pétainiste, surtout actif dans les années 1955-1956, soit juste avant la parution de *Mythologies*) est donc corollaire, dans la pensée barthésienne, de la "*tautologie*" (v. cette occurrence) dont, toujours selon Barthes, il est l'archétype.

Praxis: v. "Cuisine". L'art en tant qu'expression la plus basse de l'intellect humain s'oppose selon Barthes à la littérature, bien que dans *L'obvie et l'obtus* Barthes insiste sur la notion de pratique

(d'apprentissage) dans la culture savante (v. "Culture"). Il écrit ainsi (dans "*Musica Practica*", L'Arc, 1970, "*Le chant romantique*", France Culture, 12 mars 1976, Gramma, 1977, ainsi que dans "*Aimer Schumann*", préface à *Musique pour piano de Schumann* de Marcel Beaufrès, 1979) que les vrais amateurs de musique, ceux qui, comme lui, ont eu une éducation classique (livresque et intellectuelle donc), savent au moins le solfège. Il oppose à ces amateurs éclairés la masse populaire contemporaine qui aime n'importe quoi parce qu'elle ne sait pas apprécier la forme réelle de l'art. C'est en ce sens, on s'en rend compte, qu'il faut comprendre la notion de *praxis* chez Barthes comme révélateur non pas d'un élément de la culture, mais bien de l'art (en l'occurrence la musique) comme artisanat (v. "Mécaniques (arts)").

Prémises: v. "Zéro (degré)".

Primordial: pour Barthes, l'art, en tant qu'expression la plus basse de l'intellect, est primordial, primitif, involutif, v. "Femme". Il en veut pour preuve historique le fait que les premières oeuvres de l'humanité sont les peintures pariétales, l'écriture étant postérieure à ces formes d'expressions ("*Ecoute*", *La civilisation de l'écriture*), unanimement reconnues il est vrai comme marques de l'apparition d'une conscience sociale - ou du moins religieuse - chez les hommes préhistoriques.

Prolétariat: sous-classe de la population, inculte et abêtie par les expositions selon Barthes (qui pourtant, dans "*Suis-je marxiste?*", *Lettres Nouvelles*, juillet-août 1955, fait une déclaration de principe par laquelle il avoue implicitement être un auteur "de gauche"). V. "Culture", "Expositions", "Petit-bourgeois".

Psychanalyse: la terminologie psychanalytique employée par Barthes ("*Introduction à l'analyse structurale des récits*", *All except you*, *La chambre claire*, *Langage des sables*, *L'obvie et l'obtus*, *Le plaisir du texte*, *Sur Racine*, *S/Z*) n'est pas plus conforme que celle qu'il emprunte à la

linguistique (v. cette occurrence). Vague et sans qu'elle recouvre les notions réelles que lui attribue traditionnellement la psychanalyse, elle doit cependant être notée car à la fois elle révèle pleinement la pensée de Barthes sur l'art et elle permet de mettre au jour ses influences (notamment freudienne et jungienne) aussi bien que ses propres inhibitions et préjugés. V. "Analité/Animalité", "Double", "Folie", "Femme", "Freud (Sigmund)", "Hystérie", "Mère (domaine de la)", "Moi/Surmoi", "Narcisse", "OEdipe", "Père", "Schizophrénie".

Publicité: v. "Cinéma".

Réalité: pour Barthes, l'écrit est une réalité en marge du monde "*réel*" (la "*seconde écoute*" dont nous avons parlé, v. "Ecoute"), lui-même imaginaire par rapport à la "*loi du récit*", loi qui l'organise et l'explique. V. "Dieu", "Héros", "Noèse/Noème".

Rature: v. "Indéchiffrable".

Récit: en linguistique, le niveau du "*récit*" désigne un discours rapporté à une temporalité passée ou imaginée telle. L'opposition entre le discours (énoncé direct) et le récit (énoncé rapporté) se manifeste par l'emploi respectivement dans le premier cas du passé composé et dans le second du passé simple. Cette distinction aboutit plus généralement, chez Gérard Genette, notamment dans ses *Figures III* (1972), à l'opposition entre le "*récit*" ou cadre (les faits rapportés de manière "*objective*") et le "*discours*" (l'immixtion du narrateur, ou à défaut des actants, comme personne pensante, interrogeant sa propre relation des faits). V. "Discours/Récit", "Synchronie". Barthes transpose cette opposition linguistique et littéraire dans son analyse esthétique et en conclut que, l'artiste (et notamment le peintre) ne pouvant pas transcender la forme qu'il reproduit pour la caractériser (v. "Caractères"), l'art est du domaine de la représentation simple, de l'anecdote (c'est-à-dire de l'histoire ou du récit) et de la "*dé-figuration*" (v. "Arcimboldo",

"Décomposition"), alors que la littérature, noétique et pour cela même caractérisante (v. ces occurrences), relève du domaine du discours. Ainsi par exemple, si un portrait balzacien peut définir, par l'explication des traits (tant physiques que moraux) des protagonistes, leur mentalité ou, pour mieux dire, leur personnalité, le portrait en peinture ne peut, comme une photographie, que rendre la forme des traits, mais sans les expliquer, c'est pourquoi l'art s'identifie pour Barthes à la "*perte du sujet* (ou, si l'on préfère, du personnage) *linguistique*" et à sa "*dé-figuration*", v. ces occurrences (*All except you, L'empire des signes, L'obvie et l'obtus, Le plaisir du texte, Système de la Mode, S/Z*).

Reconnaissance: dans *L'obvie et l'obtus* et *Le plaisir du texte*, Barthes pose explicitement la question de sa propre identification au texte, à la fois comme individu, comme lecteur et comme interprète. Il se reconnaît dans le texte en tant qu'individu car, pour lui comme pour Chomsky et les théoriciens du langage en général, l'*ego* se structure grâce et au travers du langage (v. "Nominalisme") et, plus particulièrement pour Barthes, grâce et au travers du texte. Il se reconnaît dans le texte en tant que sémiologue, car le texte est pour lui la base même de sa pratique (v. cette occurrence) d'interprète. Il se reconnaît enfin dans le texte en tant que lecteur car, pour Barthes comme pour toute la tradition philosophique et littéraire qui le précède, le texte est le lieu du passage du "*pathos*" pur à l'"*ethos*" (v. "Ethos/Pathos", "Stoïcisme"). C'est lors de ce passage que, selon Barthes, l'homme acquiert une pensée sociale, car grâce au texte (et plus largement au langage pour les stoïciens ou les théoriciens modernes du langage), il devient un animal intellectuel, réflexif. C'est l'"*histoire sociale*" dont parle Barthes dans *La civilisation de l'écriture* (v. "Histoire"), ou la transformation de l'*étant* (le corps vivant, le corps paradigme du brouillé de la vie, le corps avec lequel Barthes s'est brouillé depuis l'enfance, v. "Brouillé", "Corps", "Décomposition") en Idée (au sens kantien du terme), transcendance ontologique de l'*ego* qui se recompose en se réunissant symboliquement au *Logos* (v. "Dieu", "Logos", "Verbe") comme les poètes de la Renaissance et

les néo-platoniciens faisaient se réunir l'androgyne platonicien dans la gloire divine (Dante, Marsile Ficin). Autrement dit, c'est ce que dans la conclusion de *Leçon* (Paris, Seuil, 1978, pp. 43 à 45) Barthes nomme son "*corps... historique*", symptomatiquement associé par lui aux notions néo-platoniciennes de "*vita nuova*" et de "*Sapientia*", autrement dit Sagesse divine. C'est enfin ce que, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel considérait comme l'acquisition d'une "*conscience*" sociale au travers de l'identique transcendance de l'*ego* dans le langage et la religion. On notera que, sur le plan symbolique, la part du religieux dans cette conception nominaliste du rapport de la noèse au monde qui l'environne est sans doute aussi sous-tendue par le caractère triple de l'identification de Barthes au texte (en tant qu'individu, que lecteur et qu'interprète).

Religion: la théorie esthétique de Barthes, basée sur une conception religieuse de l'écrit, oppose ainsi (*L'aventure sémiologique, Le bruissement de la langue, "Introduction à l'analyse structurale des récits"*) la littérature (en tant que "*Tout*" ou "*dieu du récit*") à l'art (symbole de la Vie, inorganisée), v. "Hegel", "*Tout*", "*Verbe*". On notera cependant que Barthes, par un amusant "choc en retour", écrit à plusieurs reprises (par ex. à propos de Erté ou dans *Mythologies*) que, selon lui, c'est la société contemporaine (prolétaire et/ou petite-bourgeoise) qui, à cause justement de ses "*mythologies*" (v. cette occurrence), est "*religieuse*" et "*empirique*".

Rhétorique: Barthes utilise, dans *All except you* et les articles de *L'obvie et l'obtus* notamment, la rhétorique soit pour expliquer l'oeuvre artistique (v. "Linguistique"), soit comme équivalent pur et simple de la notion d'art (v. cette occurrence). Ainsi, très tôt dans sa carrière, Barthes écrivit-il un texte intitulé "*Rhétorique de l'image*" (paru dans *Communications* de nov. 1964).

Rien: terme employé par Barthes dans plusieurs textes, et notamment dans l'"*Introduction à l'analyse structurale des récits*" (texte correspondant aux notes 19 à 22), en association avec la notion d'art.

Barthes veut exprimer par ce mot sa conception de l'art comme "*sens vide*". Barthes écrira ainsi à propos de l'art d'Arcimboldo que "*Rien n'est jamais "dénaté"*" (v. "Illocutoire"). On retrouve cette notion de "*rien*" explicitement appliquée à l'art chez Jung (*L'Ame et la Vie*) et Adorno (*Théorie esthétique*, 1970).

Romantique: terme par lequel Barthes veut désigner l'aspect sentimental (notion de "*pathos*") de l'art, c'est pourquoi la plupart de ces articles sur la musique de la deuxième partie de *L'obvie et l'obtus* sont réservés à deux compositeurs romantiques de la sphère allemande (traditionnellement considérée, à plus ou moins juste titre, comme paradigme de l'expression romantique): Franz Schubert et Robert Schumann. En ce sens, le terme "*romantique*" est synonyme chez lui de "*baroque*" (v. cette occurrence). En effet dans *L'obvie et l'obtus* notamment, il emploie indifféremment les deux notions dans leur sens le plus commun (et non historique, ce qui serait sans objet, l'ère baroque se développant aux XVIIème-XVIIIème siècles, alors que le romantisme apparaît au XIXème siècle) pour rendre la notion, que Barthes n'arrive d'ailleurs jamais à clairement définir, de sublime, de "*je-ne-sais-quoi*" (selon l'expression du XVIIème siècle) de l'art et de la musique, ce qui montre combien l'esthétique barthésienne est dépendante des conceptions classiques et formalistes de l'art.

Sables (Langage des): ouvrage de 1980 sur les photos de Lucien Clergue. Renvoyant à l'idée classique que "*verba volant, scripta manent*", par l'association dialectique des images du langage, censé être perdurable et articulé, et du sable, changeant au gré des marées et symbole même du vide (on évoque souvent une plage de sable lorsqu'on tente de ne penser à rien), le titre évoque par là même l'idée chère à Barthes de l'oralité de l'art, en tant que parole première, non formée (comme le langage vaginal et, justement, aquatique de la Terre-Mère dans les mythologies Dogons entre autres), v. "Borborygmes", "Brouillé", "Dogons", "Ecoute", "Frite", "Langage", "Oralité". On notera, de fait, que ce titre de *Langage des*

Sables est fortement borgesien d'écho, et donc, par conséquent, lié à la question, déjà mallarméenne, de l'univers aboutissant toujours au livre, ou, dit autrement, du livre (le "*volume*" de Stéphane Mallarmé justement) - et du texte en général pour Barthes - comme *Logos* (v. cette occurrence). N'oublions pas que Jorge Luis Borges publia en 1975 un recueil de nouvelles intitulé *El libro de arena* (*Le livre de sable*), suivi l'année suivante, en 1976, par un essai intitulé *Libro de sueños* (*Livre des rêves* - on sait les liens étroits, bien que dialectiques, de Borges au freudisme et jungianisme, tant dans son oeuvre initiale d'ultraiste que dans ses nouvelles, ou son travail de critique dans lequel il s'intéressa de près à la psychanalyse pour en prendre le contre-pied -).

Saussure (Ferdinand de): linguiste suisse (1857-1913), père de la linguistique moderne et maître spirituel de Barthes. V. "Dieu", "Influences", "Langue/Parole".

Scribe: autre nom donné par Barthes à la "*Loi*" du texte, autrement dit au Verbe ou au *Logos* (v. ces occurrences), dans *All except you*. Cette personnification d'une conception abstraite (le sens) montre clairement que Barthes fait du texte un véritable Dieu (le "*dieu du récit*" donc, comme il l'écrit, v. cette occurrence).

Schizophrénie: terme employé par Barthes, notamment dans *Arcimboldo* et "*Erté*", pour désigner la folie de l'art. V. "Folie", "Psychanalyse".

Sens: la notion de sens, ou plutôt l'opposition - complémentarité entre le signifiant - "*image acoustique*" du mot selon Saussure - et le signifié - "*concept*" que recouvre le mot, toujours selon Saussure - (cette définition saussurienne de la combinaison signifiant-signifié, bien que souvent critiquée aujourd'hui, n'a pourtant toujours pas été remplacée par une meilleure, et, de plus, les critiques qui lui sont faites semblent n'être jamais que de détails -), est au centre même de la théorie esthétique (et plus généralement, bien sûr, de l'oeuvre) de

Barthes. Le signifiant, identifié au "mythologies" populaires et à l'oralité (voir ces occurrences), renvoie pour Barthes à la notion d'art, en tant que sens "*supplémentaire*" et inutile, ou plutôt en tant que "*sens vide*". Le signifié, au contraire, propre à la littérature, serait un "sens complet". V. "Obvie et l'obtus (L)", "Plein (sens)", "Vide (sens)".

Sentimentalisme (de l'art): v. "Baroque", "Romantique".

Sexe: dans *L'obvie et l'obtus* comme dans sa "*Lecture*" de Brillat-Savarin, Barthes parle du sexe pour définir l'art comme élément corporel non intellectuel et involutif, au sens freudien. V. "Analité/Animalité", "Baroque", "Corps", "Cuisine", "Femme", "Freud (Sigmund)", "Hystérie", "Involution", "Schizophrénie", "Sentimentalisme", "Sujet linguistique (perte du)". A noter ainsi que dans sa pertinente critique du "*Strip-tease*" de *Mythologies*, Barthes identifie le sexe à ce qu'ailleurs dans le même ouvrage, comme il le rappelle, il avait nommé, "*L'opération Astra*". Le corps de la femme, car le sexe n'est jamais pour Barthes que l'Autre - donc le corps féminin de l'art, de la mère (photographiée) ou de la décomposition de la mort (v. "Décomposition", "Femme", "Mère (domaine de la)", "Mort") -, apparaît dès lors comme une graisse, une forme d'impureté, de prostitution qui se voile (plus qu'il ne se dévoile) sous l'"*insignifiance*" (v. cette occurrence), selon le propre terme que Barthes utilise dans l'article, des attributs (plumes, paillettes). Ces voiles qui recouvrent la Vérité qu'il prétendent paradoxalement dévoilés font donc sens dans le discours esthétique général de Barthes. Ce sont à la fois les paradigmes de l'art perdu sous la masse de ses détails "*insignifiants*", de l'art comme expression hystérique (qu'on entende le mot étymologiquement, au sens de féminine, ou au sens figuré que Barthes lui donne, v. l'article correspondant *infra*) du corps, et de l'art comme altérité dévalorisante (petite-bourgeoise, comme Barthes l'écrit encore en conclusion à son article). Le corps, paradigme de l'art, n'est donc finalement, comme on l'a vu (v. "Dogons", "Ecoute"), que la "*première écoute*" ("*Ecoute*", *L'obvie et*

l'obtus). Autrement dit c'est un langage du corps qui, ainsi que l'a montré Georges Devereux dans *Baubo ou la vulve magique* de 1983 - thème mythologique qui rejoint directement celui de "*Strip-tease*" -, s'identifie au dévoilement de l'interdit suprême: le sexe de la Femme - à la fois mère (Barthes associe explicitement les strip-teaseuses "*amateurs*" au foyer) et étrangère (la strip-teaseuse professionnelle, prostituée qui, comme le laisse implicitement entendre Barthes, cache son vrai nom sous ses fanfreluches et son dédain pour le client) - sexe de la Femme qui, en prétendant se montrer, commet un péché contre la divinité (Athéna pour Baubo, le Logos pour la strip-teaseuse de Barthes). V. "Analité/Animalité", "Femme", "Logos", "Nominalisme". Si nous allons au bout d'une interprétation folklorique et syncrétique de la pensée de Barthes, on peut dire que ce langage interdit - ou impossible (v. "Brouillé", "Muette (poésie)", "Insignifiante") de l'art, ce langage "*déformé*", comme l'appelle Barthes dans *L'obvie et l'obtus*, c'est le Visage de Méduse (dont on sait le lien au mythe de Baubo, déjà relevé par Guignard, *Le sexe et l'effroi*, chap. "*Persée et Méduse*", pp. 103 à 113). C'est en fait la question du visage comme symbole du procès d'identification de la noèse au noème (v. "Noèse/Noème", "Reconnaissance", "Visage") qui est ici en jeu, question mise en évidence par l'étude de Barthes sur *Arcimboldo*, qui traite justement de la "*dé-figuration*" du sens, ainsi que l'écrit encore Barthes à propos des oeuvres d'Arcimboldo, Erté, Réquichot, Cy Twombly, etc., ou, en d'autres termes, de la régression (v. "Involution") de la deuxième à la première écoute (v. cette occurrence). La question soulevée par l'immémoriale symbole du sexe, du "*fascinum*" pétrifiant comme l'écrit Guignard, c'est celle de la perte de soi, de la décaractérisation (v. "Visage") de la pensée réduite à l'expression corporelle pure (v. "Hystérie"), paragrammatique (v. "Paragramme") et, par extension, à l'expression de la maladie (v. "Folie") et de la mort (v. cette occurrence, Guignard note encore le lien entre les représentations collectives de la mort et de l'amour, le voyage initiatique de Persée par exemple se situant au pays des morts) aussi bien du sujet linguistique (v. cette occurrence) que de l'individu lui-même,

l'homme se définissant, pour Barthes comme pour l'ensemble des philosophes et sociologues, par sa faculté de penser (ce qui veut dire que, lorsque l'homme ne pense plus, il est potentiellement mort, l'homme, comme l'écrit Barthes, ne préexistant ni "*phylogénétiquement* (ni) *ontogénétiquement*" au langage - v. à ce propos la critique du "*cogito ergo sum*" cartésien par Georg Büchner -).

Signifiant: corps vide du sens en littérature selon Barthes (qui s'oppose au signifié qui en est le "*sens plein*") - le signifiant barthésien peut être défini comme l'os contenant la "*substantifique moelle*" (le signifié) évoqué par Rabelais -. Cette conception réductrice du signifiant permet à Barthes d'identifier le théâtre, la musique et l'oralité (les trois se confondant, les deux premiers étant, selon la théorie stoïcienne, dont s'inspire Barthes, du domaine de l'oralité) au mythe, et donc à l'art et au sens vide en tant qu'"*entre-deux*" ou, autrement dit, espace intermédiaire entre le "*rien*" de l'art et le "*Tout*" de la littérature, ou encore en tant que "*degré zéro*" du sens. V. "Ecoute", "Empire des signes (L)", "Entre-deux", "Intermezzi", "Musique", "Mythologies", "Obvie et l'obtus (L)", "Oralité", "Plein (sens)", "Polysémie", "Primordial", "Saussure", "Stoïcisme", "Vide (sens)", "Zéro (degré)".

Société de masse: Barthes (*Mythologies*, *L'obvie et l'obtus*, *Le plaisir du texte*) oppose la "*société de masse*" à celle des intellectuels, l'une étant, selon lui, celle de l'image, de la non pensée donc, l'autre celle de la littérature, du signifié par excellence. V. "Analité/Animalité", "Double", "Bêtise", "Expositions", "Miroir".

Sociologie: l'optique sociologique de Barthes se ressent essentiellement en référence à la pensée de Lévi-Strauss (v. cette occurrence), dont la théorie des mythes semble l'avoir beaucoup et directement influencé.

Spectateur: v. "Caractères", "Description", "Noèse/Noème", "Polysémie".

Stoïcisme: mouvement philosophique de la Grèce antique, directement issu de la théorie aristotélicienne, et notamment représenté par Zénon, Diogène, Antipater, Panétius, Poseidonius, Chrysippe, Sénèque, Caton, Epictète et Marc-Aurèle. On l'a souvent opposé à l'épicurisme. Cependant, ses liens à l'aristotélisme sont évidents et l'influence de celui-ci sur le stoïcisme ne fait plus aucun doute. C'est pourquoi la pensée stoïcienne apparaît de tout premier plan pour comprendre la pensée esthétique de Barthes (v. "Longin"), aussi bien par rapport à ses origines (aristotéliciennes, stoïciennes) qu'à ses implications (signification des thèmes qui y sont récurrents, tels par exemple que l'identification du langage au Logos, v. cette occurrence, ou que le statut de l'oralité et de son paradigme dans la pensée barthésienne, c'est-à-dire le théâtre, comme révélateur de l'opposition entre "*pathos*" et "*ethos*", v. ces occurrences). De fait, comme l'a très bien noté Jean-Marie Floch (*Petites mythologies de l'oeil et de l'art - Pour une sémiotique plastique*, 1985), Barthes utilise une terminologie néo-stoïcienne pour opposer l'art à la littérature, le premier relevant, selon lui du domaine du sentiment, le second de celui de l'intellect (selon la distinction stoïcienne justement entre "*pathos*" et "*ethos*").

Structuralisme: théorie linguistique, mais aussi psychologique et sociologique qui prétend étudier les faits sociaux au travers d'une optique pluridisciplinaire, c'est-à-dire comme l'aboutissement et le témoin de la pensée d'une époque. Barthes en est un parfait représentant, ainsi que Lacan ou Lévi-Strauss (v. ces occurrences). Au niveau linguistique, le structuralisme se définit comme l'étude des actes de paroles à la fois de manière "*immanentiste*" (rapport des divers éléments de l'énoncé entre eux), à la fois dans une conception hiérarchisée de la structure linguistique (théorie que développe Barthes dans l'"*Introduction à l'analyse structurale des récits*"), à la fois dans une vision dualiste du langage (rapport d'une part entre le sociolecte - ensemble des possibles du langage avant l'énonciation - et l'idiolecte - travail individuel sur la langue -, théorie que Barthes

reprend en référence à Saussure et qui tient une place importante dans sa théorie esthétique, v. "Langue/Parole", "Paragramme", "Synchronie", et d'autre part entre le signifié et le signifiant, qui, dans la théorie de Barthes du moins, n'est qu'une extension, ou si l'on préfère l'autre versant, de l'opposition entre l'idiolecte et le sociolecte), et à la fois enfin dans une conception sociale des actes de langage comme représentations collectives (ce que Barthes essaie d'analyser dans l'ensemble de ses oeuvres, et notamment au travers de l'approche linguistique de l'art, particulièrement dans *All except you*, *La chambre claire*, *Mythologies*, *L'obvie et l'obtus* ou *Système de la Mode*, v. "Aristote", "Art", "Empire des signes (L)", "Influences", "Lévi-Strauss (Claude)", "Linguistique", "Mythologies", "Obvie et l'obtus (L)", "Rhétorique", "Sociologie").

Substantialisme: théorie philosophique qui, chez Leibniz, rend compte d'une théodicée qui passe par l'idée que le langage est le médium entre Dieu et les substances. Barthes s'en inspire, en même temps que du structuralisme bien sûr (v. cette occurrence), dans sa conception dualiste de l'art et de la littérature, c'est-à-dire encore du sens vide et du sens plein. V. "Double", "OEdipe", "Miroir", "Narcisse".

Sujet linguistique (perte du): pour Barthes, l'art correspond au niveau personnel à la mort du Moi (v. "Mort"), et au niveau littéraire à la perte du sujet linguistique, autrement dit à l'incapacité de l'art à définir un caractère (v. cette occurrence). C'est pourquoi l'art n'est que cadre (v. cette occurrence), amoncellement de détails, description sans autre but que de "*faire vrai*", alors que la littérature porte en elle un sens immanent. V. "Peur".

Synchronie : Barthes (*Le bruissement de la langue*, *L'obvie et l'obtus*) détourne ce terme de son sens linguistique (analyse des phénomènes linguistiques à une période donnée, comme étant constants, c'est-à-dire en ne tenant pas compte de leurs changements, v. "Diachronie") pour en faire l'expression de la logique de la littérature (identifiable

au niveau du "*discours*"), à laquelle il oppose la diachronie - le "*détail*" - artistique (qui, selon lui, n'évoluerait que dans le domaine de l'histoire, c'est-à-dire du "*récit*" - autrement dit encore de la simple anecdote et non de l'intellection des événements, puisqu'en effet l'art imite la réalité, mais ne l'interprète pas car à la différence de la littérature, dans laquelle l'auteur peut donner son opinion sur ce qu'il raconte, sur les événements qu'il relate, c'est le niveau du "*discours*", l'art reproduit la réalité telle qu'elle est, à l'état brut, c'est le niveau du "*récit*" ou de la diachronie -). V. "Cadre", "Détail (statut du... en art)", "Diachronie", "Discours/Récit", "Lettre", "Logique". On s'aperçoit que cette opposition synchronie/diachronie recoupe, comme on vient de le dire, celle entre "*récit*" et "*discours*", mais aussi celles entre "*génotexte*" et "*phénotexte*", entre "*idiolecte*" et "*sociolecte*", entre "*métaphore*" et "*métonymie*", entre "*paragramme*" et "*polyptote*", entre "*sens vide*" et "*sens plein*", entre "*Tout*" et "*rien*", etc., et plus généralement entre la "*société de masse*", de l'"*Image*" et du "*Corps*", primitives, orales, prolétaires ou, plus simplement, étrangères (comme le Japon), et celle des intellectuels, du texte, de l'esprit et de la "*culture*" (occidentaux et/ou français, bien sûr), v. ces occurrences, ainsi que "Peur".

Système de la Mode: ouvrage de Barthes datant de 1967. C'est sans doute celui dans lequel Barthes exprime le plus clairement l'idée de la subordination de l'art (en l'occurrence les photographies de mode) au texte (en l'occurrence la légende des photos). On retrouve ce principe, beaucoup plus diffus, dans ses autres textes sur l'art, notamment au travers de l'utilisation d'une terminologie linguistique et rhétorique (*All except you*, *Arcimboldo*, *Langage des sables*, *L'obvie et l'obtus*, *Système de la Mode*, *La Tour Eiffel*) et de l'inévitable introduction linguistique qu'il y joint toujours. V. "Linguistique", "Rhétorique".

S/Z: titre d'un ouvrage de 1970 de Barthes sur la nouvelle "*Sarrasine*" de Balzac, nouvelle qui par ailleurs avait déjà réveillé l'intérêt d'un autre structuraliste, Georges Bataille. Sur l'importance de ce texte de Barthes pour interpréter sa position esthétique, v.

“Lacan (Jacques)” et “Pénis”.

Tabou: notion mise en place pour la première fois par Freud. Ce terme désigne traditionnellement, dans les sociétés océaniques (auxquelles Freud l'a emprunté), l'interdiction faite de tuer l'animal-totem de la famille (c'est-à-dire celui sous la protection duquel est mis l'enfant lors de sa naissance et qui, souvent, est celui d'un clan ou d'une tribu). V. "Femme", "Fétiche", "Mythologies".

Tautologie: pour Barthes (*All except you, Langage des sables, Mythologies, L'obvie et l'obtus, Système de la Mode*), l'art n'est que "répétition", rabâchage. Aussi fait-il partie de ce sens vague, "flottant" comme l'écrit Barthes, "obtus", qui n'a d'autre sens que d'imiter. V. "Imitation", "Platon".

Théâtre: la notion de théâtre chez Barthes (*L'aventure sémiologique, L'obvie et l'obtus, Sur Racine, S/Z*) rejoint celle de Longin, Leibniz ou d'Etiemble (v. "Miroir"). Pour Barthes en effet, le théâtre est le symbole de l'aspect pathétique de l'oralité, qu'il identifie pour cela à l'art. En effet, selon Barthes, et conformément à la théorie nietzschéenne, le comédien est, comme la femme, trompeur, son domaine est donc celui du masque. Néanmoins, en tant qu'art oral, le théâtre fait partie, comme la musique ou le chant de cet "entre-deux", à mi-chemin entre le "sens plein" (littéraire) et le sens vide (artistique). On a vu, en effet, que, pour Barthes, la notion d'oralité recouvrait surtout un ensemble d'actes langagiers (qu'on pourrait dire "de connivence") sans signifié fort (dire bonjour, etc.). V. "Entre-deux", "Femme", "Masque", "Musique", "Oralité".

Tout: pour Barthes ("*Introduction à l'analyse structurale des récits*", notamment notes 19 à 22 et texte correspondant, *L'aventure sémiologique, Le bruissement de la langue, Leçon, Le plaisir du texte*), la littérature s'identifie, en tant qu'organisatrice du "brouillé de la Vie", au Tout (c'est-à-dire à la "*Loi du texte (Logos)*", v. cette occurrence), et s'oppose en cela à l'art en tant que "rien" ou "sens vide" (v. ces

occurrences).

Verbe: l'idée barthésienne que le langage est à la fois antérieur à l'être (v. "Innéisme") et cependant le produit culturel ultime de la conscience humaine (v. "Histoire"), idée qui aboutit à voir le langage - ou plus exactement l'écriture - comme organisatrice du "*brouillé de la Vie*" selon une optique purement nominaliste (v. cette occurrence), relève pleinement, comme on le constate, d'une conception magique de l'écrit, dans laquelle celui-ci apparaît à la fois comme *Logos* (à la fois dieu et langage) et comme Verbe (au sens où dans la *Genèse*, le Verbe, antérieur à Dieu et pourtant soumis à lui, est Créateur des objets nommés: "*Dieu dit "que la lumière soit!" et la lumière fut*", *Gen.*, I-3). Les notions de Verbe et de *Logos* sont en l'occurrence corollaires, et la prédominance du verbe comme créateur et organisateur du monde conduit Barthes (*L'aventure sémiologique*, *Le bruissement de la langue*, *Le degré zéro de l'écriture*, *Leçon*, *Le plaisir du texte*, *S/Z*) à identifier souvent Dieu, le récit, le narrateur (ou instance narrative) et l'auteur (ou destinataire).

Vie: Barthes ("*Introduction à l'analyse structurale des récits*", notamment notes 19 à 22 et texte correspondant) considère que l'art s'identifie à la vie en ce qu'elle est un ensemble d'événements privés de sens, en d'autres termes qui n'ont pas de finalité (v. "Histoire"). A l'opposé, toujours selon Barthes, la littérature organise ce "*brouillé*" (v. cette occurrence) de la vie. Le terme "*arts analogiques*" que Barthes emploie pour désigner les arts plastiques traduit parfaitement l'idée que les arts plastiques imitent le réel.

Vide (sens): v. "Rien".

Visage: sur le plan symbolique, la notion de "*visage*" renvoie pour Barthes à l'idée que le personnage littéraire est un modèle pour le lecteur, et que, partant, il en est une sorte de miroir en mieux. C'est pourquoi l'absence du visage - ou plutôt la décomposition (v. cette occurrence) des visages - chez Arcimboldo est selon Barthes la

preuve même de l'insignifiance de l'art, dont le sens - dont l'"ethos" (représenté en littérature par les personnages, v. Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", dans *Poétique du récit*, Seuil, 1977) - est gommé sous l'amoncellement des détails en trop (en effet, les visages d'Arcimboldo, inspirés de l'art des "Caprices" alors à la mode, se décomposent, comme on le sait, en fruits, légumes, etc.), v. "Détail (statut du... en art)". Cette conception éthique du visage comme miroir de l'âme et révélateur de l'humanité individuelle se rencontre aussi chez Levinas. V. "Caractères", "Ethos/Pathos", "Spectateur".

Zéro (degré): *Le degré zéro de l'écriture* (1953) est sans doute, avec *Mythologies*, *Système de la Mode* (1967) et, dans une moindre mesure *S/Z* (1970), l'ouvrage de Barthes le plus connu du grand public. Mais, *Le degré zéro de l'écriture* semble être devenu, pour les critiques de Barthes, symbolique de sa démarche, selon eux onomasiologique (c'est-à-dire qui, selon la définition linguistique de ce terme, partant de la recherche du concept du contenu littéraire, aboutit à l'étude de la forme de ce contenu - ou, en d'autres termes, qui, progressant à rebours du signifié vers le signifiant, considère que le sens profond du texte lui vient de sa structure linguistique -). Bien que nous pensions que le caractère au contraire sémasiologique (étude de la structure linguistique vers le contenu sémantique du texte) de Barthes soit évidente, il ne fait néanmoins aucun doute, comme l'ont pressenti ses exégètes (en lui attribuant une volonté d'interprétation onomasiologique et, pour le dire plus simplement, essentielle ment critique), que c'est au "degré zéro" du sens que Barthes s'intéresse lorsqu'il étudie l'art et les mythologies populaires en tant que sens vides (*Arcimboldo*, *L'Empire des signes*, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Mythologies*, *L'obvie et l'obtus*, *Système de la Mode*, *La Tour Eiffel*). En d'autres termes, on peut dire que, comme Platon ou Schopenhauer par exemple (v. "Influences") qui voyaient l'origine de la pensée philosophique dans l'étonnement extatique, Barthes considère l'art comme ce niveau zéro de la pensée qui, par l'étonnement qu'il provoque, incite l'analyse sur le sens (c'est en

quelque sorte le postulat développé à propos du "*pathos*" de la lecture et/ou de l'écriture dans *Le plaisir du texte*). V. "Cadre", "Dionysisme", "Frite", "Pathos/Ethos", "Prémises".