



“ Le Baudelaire de Roland Barthes ou “la vérité emphatique du geste” ”

Mathilde Labbé

► To cite this version:

Mathilde Labbé. “ Le Baudelaire de Roland Barthes ou “la vérité emphatique du geste” ”. dir. José-Luis Diaz & Mathilde Labbé. Les XIXes siècles de Roland Barthes, Les Impressions nouvelles, p. 211-228, 2019. hal-03241765

HAL Id: hal-03241765

<https://hal.science/hal-03241765>

Submitted on 26 Oct 2023

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.

Cet article a été publié en 2019 dans un volume collectif de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes consacré aux XIX^{es} siècles de Roland Barthes.

Référence de la publication en volume : Mathilde Labbé, « Le Baudelaire de Roland Barthes ou la “vérité emphatique du geste” », dans *Les XIX^{es} siècles de Roland Barthes*, dir. José-Luis Diaz & Mathilde Labbé, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019, p. 211-228.

Le Baudelaire de Barthes ou la « vérité emphatique du geste »

S'il n'existe pas d'ouvrage de Barthes sur Baudelaire à proprement parler, il est néanmoins possible d'identifier un Baudelaire de Barthes, au sens où la lecture que le critique a faite de l'œuvre du poète relève d'un découpage aux contours extrêmement nets. Ce n'est pas d'ailleurs la poésie qui intéresse Barthes au premier chef, mais le regard du critique d'art et l'imagination scénique du dramaturge. Que l'on se fie aux ouvrages publiés ou aux lectures déclarées, Baudelaire apparaît certes comme une référence marginale ou diffuse. Cependant, envisagée d'un point de vue chronologique, sa présence semble indiquer un intérêt constant – sans qu'il soit possible de déterminer de moment baudelairien. Dès 1932, Barthes dit se prendre d'une « certaine affection¹ » pour Baudelaire et vouloir se consacrer à l'étude de son œuvre. Cependant, contrairement à Balzac, Michelet, Zola, Goncourt ou Lamartine, Baudelaire n'apparaît pas parmi les lectures signalées par exemple dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, mais comme pourvoyeur d'une *vérité*. Tout se passe comme si Baudelaire, plutôt que d'être saisi par le critique, se saisissait de Barthes par le biais d'une obsession, que Barthes perçoit lucidement en lui et qu'il appelle « prédilection² ».

En dehors d'allusions tardives fugaces à quelques *Fleurs du Mal*³, le texte qui revient le plus souvent sous sa plume est un essai sur Delacroix dans *L'Exposition universelle de 1855*, convoqué dans le cadre d'articles de critique théâtrale, picturale, photographique, cinématographique ou littéraire : « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie⁴ ». Remarquons d'abord que cette lecture sort du répertoire baudelairien de l'époque, lequel se limite aux *Fleurs du Mal* et n'a pas encore fait toute leur place au *Spleen de Paris* et à la critique d'art. Elle est également remarquable par la fréquence des allusions : on relève, dans l'œuvre, les cours et les carnets du voyage en Chine, une douzaine d'occurrences de cette citation, dans des contextes divers, dont la première date de 1944 et apparaît dans la « Réflexion sur le style de *L'Étranger* ».

Par la suite, Barthes rédige une préface au théâtre de Baudelaire pour l'édition du Club du meilleur livre dirigée par Samuel de Sacy en 1954. Dans ce texte apparaissent également, de manière plus elliptique, des allusions aux *Paradis artificiels*. En dehors de ces références précises, Baudelaire est évoqué à plusieurs reprises via la lecture que Sartre a faite de sa vie. Le *Baudelaire* de Sartre, en effet, intéresse Barthes, qui en reprend quelques analyses, en particulier celles qui concernent la relation de Baudelaire à sa mère et son rapport à l'échec.

Ces références, aussi disparates qu'elles puissent paraître, ont en commun de contribuer à l'élaboration d'une théorie de la représentation, que celle-ci soit picturale, théâtrale ou onirique. Barthes fait d'ailleurs un usage tout à fait personnel des textes baudelairiens puisqu'il reprend des articles sur la peinture, le théâtre ou le rêve pour commenter la littérature, la gravure, le cinéma ou la photographie contemporaine. Alors qu'il met en place sa propre théorie de la photographie, Baudelaire lui permet une première approche du rôle du détail via la notion d'*emphase*. Cet article vise à montrer la cohérence souterraine qui lie ces différentes références et la manière dont la lecture de Barthes, aussi diffuse qu'elle puisse paraître, se fonde sur un dialogue très riche avec l'œuvre de Baudelaire dans son intégralité.

Avec l'*emphase*, c'est une théorie complète de l'image qui s'élabore à partir de souvenirs baudelairiens. Bien que la « vérité emphatique du geste » vantée par Baudelaire soit celle de la peinture, Barthes s'intéresse d'abord à la notion d'*emphase* pour l'appliquer à la littérature ; le théâtre et la photographie, mettant en scène « l'hystérie figée », lui donnent son plein développement ; cependant, le sens de la notion ne se dévoile tout à fait qu'en relation avec une autre prédilection barthésienne pour Baudelaire : le goût de la sur-précision et du fard.

L'emphase, de la peinture à l'écriture

Barthes tire de l'œuvre de Baudelaire une notion qu'il ré-élabore à sa manière sous le nom d'*emphase*, formulation synthétique et personnelle de l'expression « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie ». Le critique se réfère tantôt à la « vérité emphatique du geste », tantôt directement à l'*emphase*, catégorie esthétique aux contours proches de celle de l'artifice chez Baudelaire. La citation originelle est tirée d'un commentaire de deux tableaux de Delacroix peints en 1840, *La Justice de Trajan* et *La Prise de Constantinople par les Croisés*. Dans le premier, dont le sujet est tiré du *Purgatoire* de Dante (chant X), une veuve se jette aux pieds de Trajan partant en guerre pour lui demander de venger la mort de son fils. Le second est une commande de l'administration des Beaux-Arts pour le musée de l'histoire de France de Versailles et représente un épisode de la quatrième croisade dans lequel les principaux chefs croisés, qui parcourent la ville, sont approchés par les familles invoquant leur

clémence. Les deux tableaux opposent une figure guerrière à une figure implorante, la grandeur d'âme à l'humilité, exacerbation scénique d'un rapport vertical dans lequel le dominant renonce à sa hauteur devant l'expression de la douleur, à moins qu'il ne gagne en hauteur par cette mise en scène :

La Justice de Trajan est un tableau si prodigieusement lumineux, si aéré, si rempli de tumulte et de pompe ! L'empereur est si beau, la foule, tortillée autour des colonnes ou circulant avec le cortège, si tumultueuse, la veuve éplorée, si dramatique ! [...]

Mais le tableau des *Croisés* est si profondément pénétrant, abstraction faite du sujet, par son harmonie orageuse et lugubre ! Quel ciel et quelle mer ! Tout y est tumultueux et tranquille, comme la suite d'un grand événement. La ville, échelonnée derrière les *Croisés* qui viennent de la traverser, s'allonge avec une prestigieuse vérité. Et toujours ces drapeaux miroitants, ondoyants, faisant se dérouler et claquer leurs plis lumineux dans l'atmosphère transparente ! Toujours la foule agissante, inquiète, le tumulte des armes, la pompe des vêtements, la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie⁵ !

Dans les deux tableaux, le geste emphatique est mis en scène sur un fond lumineux et mouvant, caractérisé à la fois par la « pompe », le « tumulte » et une « harmonie orageuse et lugubre », c'est-à-dire un fond « tumultueux et sensible », qui évoque à la fois « le drame et rêverie ». Baudelaire tire de ces deux tableaux l'idée d'une beauté « essentiellement shakespearienne », dirigeant d'emblée l'interprétation vers une lecture théâtrale, que Barthes approfondit et précise par la suite.

Dans ces lignes expressives, qui témoignent de l'admiration du poète pour le peintre, se manifeste une lecture émotive de l'œuvre, qui mêle vision globale et attention au détail de la pose dans un raccourci saisissant. Cependant, l'emphase du geste, lieu de la vérité picturale, ne fait l'objet d'aucun développement particulier. La formule vient clore une description générale sans qu'il soit possible d'identifier le personnage dont Baudelaire apprécie ainsi la pose : il s'agit au fond de qualifier l'art du geste emphatique chez Delacroix d'une manière générale, quitte à faire abstraction du sujet pour ne retenir que l'impression générale d'unité entre drame et rêverie, motif poétique qui apparaît également dans *Les Paradis artificiels*.

Les premiers usages de la notion d'emphase et de la citation de *L'Exposition universelle de 1855* sont orientés par la réflexion que Barthes mène alors sur l'écriture. Il est nécessaire de les distinguer des usages ultérieurs pour cette raison, mais aussi parce qu'il s'agit souvent d'usages *a contrario*. La citation de Baudelaire est alors mobilisée pour expliquer l'utilité de l'emphase, dans certaines circonstances. Barthes analyse par exemple le recours à l'emphase dans l'écriture révolutionnaire à la lumière de la citation de Baudelaire : « La Révolution fut par excellence l'une de ces grandes circonstances où la vérité, par le sang qu'elle coûte, devient si lourde qu'elle requiert, pour s'exprimer, les formes mêmes de l'amplification théâtrale⁶. » Dans ce

cas, l'emphase est une outrance nécessaire et la condition d'une représentation « vraisemblable » : « L'écriture révolutionnaire fut ce geste emphatique qui pouvait seul continuer l'échafaud quotidien. Ce qui paraît aujourd'hui de l'enflure, n'était alors que la taille de la réalité⁷. » Cette « enflure » se développe cependant dans le cadre formel de l'écriture classique : le caractère exceptionnel de l'écriture révolutionnaire, selon Barthes, tient davantage à sa clôture qu'à sa forme, tout à fait académique.

La notion d'emphase apparaît aussi *a contrario* à propos d'œuvres dont elle est exclue, comme *L'Étranger* : « son absence d'emphase (en entendant ce mot dans son sens le plus digne, le plus nécessaire) est une sorte de victoire nulle ». La référence à Baudelaire, donnée en note, introduit une définition de l'absurde comme refus de l'emphase et du sublime : « Pour l'absurde, il n'y a pas de grandes circonstances ; l'emphase, le sublime ne se justifient pas⁸. » Il s'agit de la première apparition de ce qui devient par la suite un critère polyvalent de classification des styles. Ici rapprochée du sublime, l'emphase apparaît ailleurs en collocation avec la « rhétorique », toutes deux s'opposant au tragique : « Calder et Sartre sont tous deux éloignés de la tragédie par l'épaisseur de l'emphase et de la rhétorique (Baudelaire parlait de la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie), mais par cela seulement. »

Entre le « sublime », « l'amplification théâtrale » et le style ampoulé, l'emphase telle que la définit Barthes pourrait apparaître, en littérature, comme une affaire d'époque : nécessaire dans la grande circonstance de la révolution, rejetée, avec l'écriture classique, au profit d'une écriture blanche, elle paraît ne se justifier que de manière exceptionnelle. Cependant, des usages plus tardifs, en particulier dans la critique d'art, incitent à ré-examiner cette notion : il ne s'agit pas seulement d'une outrance stylistique mais, plus profondément, de la capacité d'une œuvre à interroger son spectateur. En ce sens, l'emphase participe du *punctum* barthésien.

L'emphase ou l'hystérie figée

Dès *Mythologies*, l'usage de la catégorie de l'emphase semble s'infléchir : plus que l'excès ou l'outrance, l'emphase est une manière particulière de saisir l'expression, une qualité de la représentation qui participe au plaisir du spectateur. Rehaussant le réel, elle est une habileté particulière de l'artiste, du comédien ou du photographe – même documentaire. Ce second sens apparaît à travers la citation de Baudelaire placée en épigraphe de la première *mythologie*, publiée dans *Esprit* en octobre 1952 : « Le Monde où l'on catche ». Cependant, il se développe de manière beaucoup plus explicite dans des textes tardifs publiés ou

repris entre autres dans *Nouveaux Essais critiques*, Roland Barthes par Roland Barthes ou *La Chambre claire*.

L'emphase est d'abord la réponse de l'artiste ou de l'acteur à l'impossibilité de la représentation. Contre le mythe de l'acteur possédé⁹, et dans la continuité du *Paradoxe sur le comédien*, Barthes s'intéresse à la vertu expressive de l'emphase dans ce qu'il désigne comme des gestes signifiants mais non efficaces. Théâtralisation de la douleur et de la justice, le catch est l'exemple le plus évident des vertus de l'emphase. Spectacle réglé et scénarisé à l'extrême, il procure un plaisir particulier par son intelligibilité : « Les catcheurs restent des dieux, parce qu'ils sont, pour quelques instants, la clé qui ouvre la Nature, le geste pur qui sépare le Bien du Mal et dévoile la figure d'une Justice enfin intelligible¹⁰. » Le rôle de Baudelaire dans cette réflexion sur le catch est explicité dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, en 1975, à l'article « Numen ». Le critique revient sur sa « prédilection pour le mot de Baudelaire » et l'usage qu'il en fait, précisément dans l'article de 1952 :

Le *numen*, c'est l'hystérie figée, éternisée, piégée, puisque enfin on la tient immobile, enchaînée sous un long regard. D'où mon intérêt pour les poses (à condition qu'elles soient encadrées), les peintures nobles, les tableaux pathétiques, les yeux levés au ciel, etc.¹¹

La lecture de ces lignes donne à penser que la prédilection évoquée concerne presque davantage l'expression pathétique que la formule baudelairienne qui l'éclaire, et, plus encore la fixité qui la rend saisissable. Le plaisir du spectateur est d'autant plus grand que le geste se soumet à un « long regard », dans l'éternité de la pose ou grâce à l'accentuation théâtrale, comme dans la soirée de 1974 mentionnée dans les *Carnets du voyage en Chine* : « Soir Opéra : Les gestes codés, excessifs, sont ponctués de claquettes, de batteries. (Cf. L'emphase de Baudelaire)¹². »

Cependant, le plaisir du spectateur, dans la plupart des cas, vient de surcroît. L'emphase du geste répond en effet également à une nécessité démonstrative. Elle est une « valeur esthétique¹³ » au service du sens. Barthes s'intéresse en particulier à cette esthétique du redoublement dans la composition de l'image chez Eisenstein. À propos de deux femmes pleurant, il écrit ainsi :

[...] la douleur vient des têtes penchées, des mines de souffrance, de la main qui sur la bouche contient le sanglot ; mais tout cela une fois dit, très suffisamment, un trait décoratif le redit encore : la superposition des deux mains, disposées esthétiquement dans une ascension délicate, maternelle, florale, vers le visage qui se penche ; [...] cette accentuation (propre à tout art réaliste) a ici quelque lien avec la « vérité » : celle de *Potemkine*. Baudelaire parlait de « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie » : ici, c'est la vérité de la « grande circonstance prolétarienne » qui demande l'emphase¹⁴.

L'analyse du geste sépare deux niveaux de lecture : l'expression de la douleur et les éléments « décoratif[s] » chargés de la *redire*. L'emphase

joue ainsi un rôle relevant à la fois de la clarification et de l'esthétisation. Le plaisir du spectateur n'est pas seulement de bien percevoir la pose par son accentuation : celle-ci a une double valeur de redoublement et de décoration. Il arrive d'ailleurs que le plaisir de l'image vienne de la perception de l'inutilité même de l'accentuation ou de son caractère artificiel. Ainsi, dans son commentaire des « planches de l'*Encyclopédie* », Barthes s'intéresse à la poésie de l'immobilité dans le dessin et à la manière dont s'élabore « l'*image* du mouvement¹⁵ » : « Pour se signifier lui-même, le mouvement doit s'immobiliser au point extrême de sa course ; c'est ce repos inouï, intenable, que Baudelaire appelait la vérité emphatique du geste et que l'on retrouve dans la peinture démonstrative¹⁶. » Le mouvement signifiant, destiné à expliciter la valeur de l'acte, prend alors le nom de « geste numineux », illustré par deux exemples tirés de la planche représentant le laboratoire de chimie :

Chaque personnage nous présente des actes *légèrement* impossibles, car à la vérité un acte ne peut être à la fois efficace et signifiant, un geste ne peut être tout à fait un acte : le garçon qui lave les plats, curieusement, ne regarde pas ce qu'il fait ; son visage, tourné vers nous, laisse à l'opération qu'il mène une sorte de solitude démonstrative ; et si les deux chimistes discourent entre eux, il est nécessaire que l'un d'eux lève le doigt pour nous signifier par ce geste emphatique le caractère docte de la conversation¹⁷.

L'impossibilité du geste attire le regard et invite à l'analyse, rappelant le statut esthétique de la représentation, même utilitaire. Dans un article plus tardif à propos de photographies de Bernard Faucon, Barthes revient à Baudelaire et au « “rôle impossible” du “vrai corps”¹⁸ » que le photographe a remplacé, dans ces clichés, par un mannequin. Dans les planches de l'*Encyclopédie*, comme dans les images d'Eisenstein, l'enjeu démonstratif rend nécessaire ce geste numineux, mais il existe un plaisir spécifique à la vue de ce geste inefficace.

Les exemples considérés jusqu'ici appartiennent à la fiction, domaine dans lequel la construction du sens du geste est nécessaire. Il s'agit alors d'une vérité emphatique du geste dans *la représentation* des grandes circonstances de la vie. La notion gagne cependant également le commentaire d'œuvres documentaires et l'analyse de l'expression pathétique dans sa spontanéité, dans la mesure où l'emphase du geste inefficace contribue à « ce qui fait tilt¹⁹ ». Commentant un reportage photographique de Koen Wessing en 1959, Barthes identifie la nature de l'attrait qu'ont pour lui certaines photographies en relevant l'emphase de certains gestes :

Ici, une mère et une fille déplorent à grands cris l'arrestation du père (Baudelaire : « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie »), et cela se passe *en pleine campagne* (d'où gestes²⁰ ?)

Dans ce cas, l'emphase contribue au caractère paradoxal de la photographie. Le geste théâtral dont on ignore l'origine véritable et le

destinataire attire le regard : c'est « ce hasard qui [...] *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)²¹ », le *punctum*.

En ce sens, il apparaît que l'emphase est moins une qualité de la composition qu'une interprétation produite par le spectateur. L'impression d'une impossibilité ou d'une esthétisation relève en effet de la perception plutôt que de la conception de l'image.

Sur-précision et artifice

C'est pourquoi il faut *in fine* considérer l'emphase comme une catégorie de la lecture et la rapprocher d'une autre obsession baudelairienne de Barthes, celle de l'acuité visuelle particulière procurée par la consommation de haschisch. Dans ce cas, la sur-précision n'est pas l'effet de l'habileté de l'artiste, mais la conséquence de la vision hallucinatoire qui accentue d'elle-même les formes et donne l'impression d'une perception plus fine des contours.

Barthes se réfère de manière imprécise mais régulière à un récit d'expérience des *Paradis artificiels*, rapporté par un littérateur qui est peut-être Théophile Gautier. Le haschischin occasionnel se rend au théâtre alors qu'il est sous l'emprise de la drogue et témoigne de la manière dont ses perceptions sont affectées²² : l'ivresse du haschisch semble avoir augmenté ses facultés, si bien qu'il a l'impression de voir plus nettement ce qui se passe sur scène :

Les comédiens me semblaient excessivement petits et cernés d'un contour précis et soigné, comme les figures de Meissonnier. Je voyais distinctement, non seulement les détails les plus minutieux de leurs ajustements, comme dessins d'étoffe, coutures, boutons, etc., mais encore la ligne de séparation du faux front d'avec le véritable, le blanc, le bleu et le rouge, et tous les moyens de grimage²³.

Cette précision de la perception visuelle, analysée par la suite comme un symptôme prévisible de l'ivresse propre au haschisch, intéresse Barthes à plusieurs reprises. Les allusions à ce passage des *Paradis artificiels* participent de la construction d'une « esthétique de la précision » ou d'un « goût de la division », pour reprendre l'expression du *Roland Barthes par Roland Barthes*²⁴.

Cependant, il ne s'agit pas seulement pour le critique d'une netteté de la vision mais plutôt, par une inversion subtile, d'une capacité des formes à se délimiter nettement. « Netteté », « précision » ou « sur-précision » : il s'agit chaque fois d'une exacerbation des contours, que Barthes glose aussi par les termes « cernes », « trait²⁵ », ou « fard²⁶ ». Ceci invite à penser que le « goût de la division » est un « goût de l'emphase », de la perception pleine, de l'exactitude (rehaussée), qui doit être rapproché de l'intérêt de Barthes pour la théâtralité, en particulier dans l'œuvre de Baudelaire : non seulement les exemples choisis font régulièrement signe vers le théâtre, mais c'est aussi en revenant au texte

sur le théâtre de Baudelaire que l'on peut comprendre l'obsession de Barthes pour ces passages.

Dans cet essai de 1954, Barthes analyse moins le théâtre baudelairien qu'il ne s'intéresse à « son état velléitaire²⁷ », lequel lui apparaît à la fois comme un symptôme et comme une invitation à explorer le reste de l'œuvre à la lumière de cette partie inachevée. Selon lui, en effet, « la théâtralité de Baudelaire [...] fuse partout où on ne l'attend pas²⁸ », alors qu'elle manque dans l'écriture des pièces. Selon lui, la théâtralité, « sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur²⁹ », doit être suggérée par la manière dont s'écrit le texte théâtral, « d'avance emporté par l'extériorité des corps³⁰ » ; or les projets de pièce de Baudelaire restent éloignés de leur mise en œuvre matérielle :

Baudelaire [...] substitue lui-même par avance à l'objet son concept, à la guinguette de *L'Ivrogne*, l'idée d'atmosphère de la guinguette, à la matérialité des drapeaux ou des uniformes, le concept tout pur de pompe militaire.

Les notations concernant les décors, en particulier ceux de *L'Ivrogne*, donnent selon Barthes une vision globale et non concrète de la mise en scène, relevant d'un regard de spectateur. De fait, Baudelaire s'en tient, même dans ce plan plus détaillé que d'autres, à des notes elliptiques, cohérentes avec l'état de son projet. Il se propose d'approfondir ses recherches sur l'atmosphère à construire par une enquête ultérieure et d'aller chercher dans une guinguette « des échantillons de poésie tout faits³¹ ».

Bien que le titre de l'essai de Barthes annonce une réflexion sur le théâtre de Baudelaire, c'est finalement la théâtralité de l'œuvre dans son ensemble qui retient l'attention du critique après quelques remarques sur les ébauches de pièces elles-mêmes. Le propos se déporte ainsi du théâtre vers *Les Paradis artificiels*, lieu privilégié de la théâtralité, dans la mesure où la « transmutation sensorielle » qui y est décrite est, selon Barthes, « de même nature que la perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est affectée d'une emphase aiguë et légère, qui est celle-là même d'une idéalité des choses³² ». Bien que Barthes ne donne pas de référence plus précise, on peut penser qu'il songe à la façon méticuleuse dont Baudelaire expose à la fois les conditions de la prise du haschisch et la manière dont l'environnement est transformé par l'ivresse. Dans ce cas, en effet, le corps *emporte* la représentation : l'ivresse exacerbe la personnalité et les dispositions physiques de l'individu déterminent un comportement, une gestuelle et une attitude. Le critique relève également la théâtralité de la poésie et de la critique d'art baudelairiennes et s'intéresse à la manière dont « les objets sont unis par le poète dans une sorte de perception rayonnante de la matière³³ ». D'autres critiques ont poursuivi cette analyse et se sont intéressés à la théâtralité de l'œuvre de Baudelaire dans son ensemble. Claude Pichois, mentionnant la préface de Barthes dans sa notice sur

le théâtre de Baudelaire, suggère d'étendre l'analyse des *Paradis artificiels* aux poèmes en prose, et en particulier à « Portraits de maîtresse³⁴ ». On pourrait adjoindre à cet exemple ceux des « Yeux des pauvres », d'« Assommons les pauvres », des « Veuves » ou encore du « Gâteau ». La question a été traitée de manière extensive par Ioan Pop-Curseu dans sa thèse de doctorat³⁵. Il y montre en particulier la présence de didascalies en dehors des ébauches de pièces et le rôle de l'hyperbole dans l'œuvre et dans la vie de Baudelaire.

Dans son ensemble, l'essai de 1954 est éclairant car il réunit les termes clés de l'obsession barthésienne en les réinterprétant. La théâtralité, définie par Barthes comme « le théâtre moins le texte³⁶ », repose ainsi sur une esthétique de l'emphase et de l'artifice :

Le fard, l'emprunt des gestes ou des intonations, la disponibilité d'un corps exposé, tout cela est artificiel, mais non factice, et rejoint par là ce léger dépassement, de saveur exquise, essentielle, par lequel Baudelaire a défini le pouvoir des paradis artificiels : l'acteur porte en lui la sur-précision même d'un monde excessif, comme celui du haschisch, où rien n'est inventé, mais où tout existe dans une intensité multipliée. On peut deviner par là que Baudelaire avait le sens aigu de la théâtralité la plus secrète et aussi la plus troublante, celle qui met l'acteur au centre du prodige théâtral et constitue le théâtre comme lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel³⁷.

Bien qu'il ne soit pas fait mention explicitement de l'article de Baudelaire sur Delacroix, on trouve dans cet essai une formulation de la théorie barthésienne de l'emphase ainsi qu'un réinvestissement de la pensée baudelairienne de l'artifice et du maquillage dans *Le Peintre de la vie moderne* :

Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.

Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature et de rivaliser avec la jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté³⁸.

Malgré son éclairante exploration des *Paradis artificiels*, le texte sur le théâtre baudelairien ne livre pas seul la clé du Baudelaire de Barthes. Cette lecture se construit au contraire à travers une multiplicité d'allusions aux écrits esthétiques du poète et sur quelques reprises plus discrètes.

La notion d'emphase élaborée par Barthes à partir de la « vérité emphatique du geste » ne prend tout son sens qu'une fois rapprochée des notions de théâtralité et de sur-précision. Elle s'élabore dans le cadre d'un mouvement incessant de l'analyse, de la production de

l'œuvre vers sa réception, et inversement, qui appartient à la dynamique de l'écriture de Barthes. L'oscillation constante entre écriture et lecture lui donne à la fois sa richesse et son ambivalence. Qu'elle soit volontaire ou non, l'emphase est le nom que donne Barthes à l'impression d'un paradoxe, d'une impossibilité ou d'une opacité de l'image, qui trouve sa source ou bien dans l'intention démonstrative ou bien dans une disposition particulière du spectateur.

Notion clé commune à l'étude de la théâtralité, à l'analyse de l'image démonstrative et à l'élaboration d'une esthétique de la photographie, l'emphase réhabilite une part de l'œuvre baudelairien que les contemporains de Barthes, dans les années 1950, étaient peu nombreux à avoir repérée. Elle fait du poète un théoricien de l'image et renvoie à sa prédilection pour une esthétique surnaturaliste. Elle donne également un nouveau sens à l'attrait de Baudelaire pour le fard et pour ses équivalents littéraires dans *Les Fleurs du Mal*, à une époque où certains poètes sont tentés de mettre à distance cette dimension de l'œuvre, faute d'en percevoir les potentialités méta-esthétiques.

Mathilde Labbé,
Nantes Université,
LAMO (UR 4276)

1. *Album : inédits, correspondances et varia*, édition établie et présentée par Éric Marty, avec l'aide de Claude Coste pour « Sur sept phrases de *Bouvard et Pécuchet* », Paris, Éditions du Seuil, 2015.
2. *Ibid.*, p. 197.
3. Ce sont en particulier des poèmes de l'amour comme « La vie antérieure », « La mort des amants », « Hymne », « L'invitation au voyage », mais aussi un poème vision : « Le vin ».
4. Charles Baudelaire, « Eugène Delacroix », dans *L'Exposition universelle de 1855*, repris dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 592.
5. Charles Baudelaire, *ibid.*
6. « Écritures politiques », dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, t. I (1942-1965), 1993, p. 151.
7. *Ibid.*
8. « Réflexion sur le style de *L'Étranger* », *Existences*, juillet 1944, OC, t. I, p. 61.
9. « Le mythe de l'acteur possédé », *Théâtre d'aujourd'hui*, mars-avril 1958.
10. « Le monde où l'on catche », *Esprit*, n° 195, octobre 1952.
11. « Le numen », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC, t. III, p. 197-198.
12. *Carnets du voyage en Chine*, éd. Anne Herschberg-Pierrot, Paris, 2009, carnet 3, p. 168.
13. « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, juillet 1970, OC, t. II, p. 871.
14. *Ibid.*, p. 871-872.
15. « Les planches de l'Encyclopédie », dans *Nouveaux Essais critiques*, 1971, OC., t. II, p. 1356.
16. *Ibid.*, p. 1356-1357.
17. *Ibid.*, p. 1357.

18. « Bernard Faucon », *Zoom*, octobre 1978, *OC*, t. III, p. 838. 19. *La Chambre claire* [1980], *OC*, t. III, p. 1121.
20. *Ibid.*, p. 1124.
21. *Ibid.*, p. 1126.
22. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], *OC*, t. I, p. 416-419.
23. *Ibid.*, p. 418-419.
24. Les références sont nombreuses, tant dans l'œuvre publiée du vivant de Barthes (*L'Empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes*) que dans les cours (*Le Lexique de l'auteur*, *Le Neutre*) et divers articles (« Apprendre et enseigner », dans *Ca*, 2^e trimestre 1975).
25. « Le goût de la division », *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], *OC*, t. III, p. 148.
26. « Le théâtre de Baudelaire » [1954], dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1964, p. 44-50.
27. *Ibid.*, p. 44. Du théâtre de Baudelaire, Barthes fait d'ailleurs plus volontiers un cinéma, comme il l'affirme à la fois dans ce texte et, vingt ans plus tard, dans son cours intitulé *Le Lexique de l'auteur*. 28. *Ibid.*, p. 47.
29. *Ibid.*, p. 45.
30. *Ibid.*
31. Charles Baudelaire, « Plan de *L'Ivrogne* », *OC*, t. I, p. 531.
32. « Le théâtre de Baudelaire » [1954], *op. cit.*, p. 47.
33. *Ibid.*
34. Claude Pichois, « Notice sur le théâtre de Baudelaire », dans Charles Baudelaire, *OC*, t. I, p. 1441.
35. Ioan Pop-Curseu, *De l'homme hyperbolique au texte impossible : théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire* [thèse de doctorat], Université de Genève, 2007. Pour une analyse de l'histoire du terme et de l'emploi qu'en fait Roland Barthes, voir en particulier les pages 46-63.
36. « Le théâtre de Baudelaire » [1954], *op. cit.*, p. 45.
37. *Ibid.*, p. 46.
38. Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », dans *Le Peintre de la vie moderne* [1863], *OC*, t. II, p. 717.