

ALEXANDRU MATEI (Brasov)

Roland Barthes : pour une écologie de l'écriture

Roland Barthes: For an Ecology of Writing

Abstract

Even if the theoretical prestige of the notion of ecology is recent, an ecological writing has already been practiced, without receiving this name, by Roland Barthes. On several occasions, progressively after Writing Degree zero (1953), Roland Barthes envisaged writing as a multifaceted practice, the most suitable for overturning the only order worth to be revolutionized, the symbolic order. We will take a fresh look at Barthes' writing as a theoretical concept in the early 1950s, along a shift that takes the term first to the name of a technique. Finally, in the mid-1970s, writing comes to be defined by Barthes as a practice that ignores the dichotomy between matter or body and mind or idea, and which arrives, in a spiral return movement, at an inclusive conception that recovers both the concept and the practice. This is where writing meets, in Barthes' work, the act that Latour calls "greening" and which he defines above all as a new relationship between facts and values. In the light of the latest research in "Barthesian studies" we would like to show that the future of "theory", if it is ecology today, lies in the practice and ecological commitment of writing, as a mediator of meaning, a tool of "charitable fiction", at the confines of spirit and matter.

Keywords: Roland Barthes, Bruno Latour, writing, ecology, modernity, fiction

*"La Treizième revient... C'est encore la première ;
Et c'est toujours la seule, - ou c'est le seul moment".*

Gerard de Nerval

Un retour en spirale

L'on connaît le partage par "phases" du parcours d'écrivain de Roland Barthes. Aussi subjectif qu'il fût, il nous enseigne au moins l'existence de quatre solutions de continuité : entre Gide et Sartre-Marx-Brecht, puis vers Saussure, puis Sollers-Kristeva-Derrida-Lacan, et puis vers la dernière phase, un retour, en quelque sorte, vers Nietzsche. Sauf que le nom du philosophe allemand est mis entre parenthèses, comme si cette cinquième et dernière phase aurait du mal à être indexée au nom d'un auteur dominant (Barthes 2003d, 718-9), comme si ce genre de classement lui-même était mis en doute : Gide-Sartre-Sollers-"Nietzsche".

On remarque tout de suite, dans ces passages, la figure de la spirale, que Barthes emprunte à Vico, Vico découvert à travers Michelet, mais dont l'idée de l'histoire-spirale ne passe pas chez Michelet (Barthes 2003a, 390). Car Gide avait été influencé par Nietzsche, et le retour à Nietzsche revient à un retour vers Gide, décalé. Barthes commence donc par la littérature, par la fiction ; puis à partir de Saussure, il poursuit sous le signe de la théorie, ou du métalangage, linguistique avant tout, mais également idéologique, puisque le vocabulaire marxien marquera d'une empreinte durable le lexique barthesien ; le retour, sujet à caution, à Nietzsche, est indécis : sagesse, critique, fiction, poésie, tout y est.

La spirale doit être comprise peut-être autrement qu'une image, à relier davantage aux explications qui "légendent" le tableau des phases explicitées dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Certes, elle est aussi une "image" (Barthes 2003b, 272), l'allégorie d'une dialectique historique (Barthes 2003b, 371), un symbole mythique (Barthes 2003b, 565). Mais la spirale pourrait être perçue plutôt comme une figure de l'ordre du *design*, un rapport *rendu visible*, qui relie d'une manière particulière des "objets" (dans ce cas, les phases), un dessin et une organisation en même temps : "le découpage d'un temps, d'une œuvre, en phases d'évolution – quoiqu'il s'agisse d'une opération imaginaire – permet d'entrer dans le jeu de la communication intellectuelle : on se fait *intelligible*." (Barthes 2003d, 719, l'auteur souligne). Sur ce point, Barthes reste approximatif : il argue d'intelligibilité, indexant le partage par phases à une opération méthodologique, mais il choisit à la fois d'exprimer la "communication intellectuelle" dans une clé ludique : la communication intellectuelle est donc bien un jeu. En tant que telle, sa fonction n'est pas qu'intellectuelle. Certes, rendre intelligible, c'est aussi organiser, mais si ce travail de mise en ordre, de rangement est aussi une activité ludique, alors il s'agit également d'une fonction esthétique qui lui est assignée. La spirale est aussi mouvement, certes dirigée, mais dont la direction n'est pas tout à fait orientée ; la dynamique spiralée subit des retours, mais un peu au hasard, car ils ne visent pas précisément "ce qui a été". Ce sont des *loops*, des boucles, qui font de l'histoire, écrit Barthes, "comme une polyphonie de lueurs et d'obscurités qui se répondent sans cesse" (Barthes 2003b, 371). Non seulement la direction est incertaine, mais les contenus de vie incorporés changent, car une boucle peut être plus restreinte alors que la spirale monte, et une autre peut devenir plus large alors qu'elle décline, c'est un peu comme au jeu de la roulette, on ne sait jamais où la bille s'arrête, quoique les territoires sont en nombre limités, une certaine variété des choix est prédéterminée.

C'est ce que Barthes semble suggérer alors que, dans le même texte qui explicite le tableau des "phases", il distingue entre trois pratiques d'écriture qui correspondent aux trois phases du milieu : "d'abord des *interventions* (mythologiques), puis des *fictions* (sémiologiques), puis des éclatements, des fragments, des *phrases*". (Barthes 2003d, 719). Il y a donc bien l'écriture comme cadre, et trois pratiques différentes d'écrire : l'intervention, geste

intellectuel et critique, prise de position ; puis, une sorte de fabrication discursive qu'on pourrait ramener à ce qu'on appelle de nos jours des "narratives" : les fictions sémiologiques sont en quelque sorte des redoublements analytiques des textes-objets (de Balzac, par exemple, pour *S/Z*), des dérives, mais des dérives métalangagières ; enfin, viennent les fragments, les éclats de textes, les "phrases" qui désignent un autre diapason, un autre empan. En quelque sorte, on peut imaginer une intervention réduite à l'échelle de la phrase : tout comme les "mythologies" sont des interventions comptant plusieurs pages, les chroniques parues dans *Le Nouvel Observateur* à la charnière des années 1978 et 1979 comptent plusieurs lignes, mais rarement plusieurs pages. L'écrivain intervient, mais sans s'engager décidément là ou ailleurs.

Ce que nous visons par cette insistance sur la spirale, ce n'est évidemment pas de savoir combien de phases, cinq (ou bien trois, selon Jean-Claude Milner, 2003) compte la vie d'écrivain de Barthes ; il ne s'agit pas non plus de considérer le type de rapport d'une phase à l'autre, mais une sorte de "big picture" dans laquelle la spirale serait le liant, ce qui en fait un figure du design : une figure intelligible et vivante, organisée et esthétique, qui réunit par enchevêtrement "plusieurs domaines : art, industrie, technologies, sciences humaines." (Anne-Lyse Renon, 2020, 8). Ce qui est ici essentiel, c'est que l'existence de ces phases se perçoit à la fois en tant qu'existences, chacune des phases existant bien en tant que "phase", et en tant qu'existence commune, car il y a bien un parcours à plusieurs phases. C'est d'ailleurs l'étymologie du mot grec, φαίνω, qui renvoie à la brillance, comme si chacune des phases correspondait bien à une intensité particulière, entre lesquelles il y a aurait des seuils, non d'obscurité, mais d'intensités moindres. Le choix du terme "phase" pour désigner un parcours d'œuvre dit toute l'importance qu'a pour Barthes, pour le "dernier", cinquième ou troisième Barthes, la dimension vitale et matérielle d'une pratique, intellectuelle et désirante.

La figure de la spirale dit aussi combien "a-moderne" est ce dernier Barthes, le "late Barthes" qui peint (Manghani, 2020 : 1-8), qui dessine, qui chante (Barthes 2003e, 993), celui qui entreprend cette mise en tableau des cinq phases de sa biographie écrivaine. "Amoderne" est terme latourien que nous préférons à celui d'"anti-moderne" forgé bien plus tard par Antoine Compagnon et appliqué à toute une rangée d'écrivains dont il n'est pas du tout sûr qu'ils aient vécu la même modernité. C'est un passage aujourd'hui connu de Latour, que celui où il écrit et tente de définir "amoderne" : "Non, nous nous apercevons que nous n'avons jamais commencé d'entrer dans l'ère moderne. Cette attitude rétrospective qui déploie au lieu de dévoiler, qui ajoute au lieu de retrancher, qui fraternise au lieu de dénoncer, qui trie au lieu de s'indigner, je la caractérise par l'expression non moderne (ou amoderne)." (Latour, 1991, 61). Cette définition donne des indices pour au moins deux grandes directions dans le discours théorique contemporain. D'une part, il s'agit la fin de la critique et de l'avènement de la "post-critique" (Anker, Felski 2017; De Sutter 2019), en tant que discours

inclusif, porteur d'une ontologie œcuménique ; d'autre part, l'écologie, prise dans un sens bien plus complexe que discours qui fait l'éloge de la nature, ou bien de l'environnement conçu comme mixte de "naturel" et "artificiel" (Latour, 1984). Être amoderne, c'est donc regarder en arrière, mais sans nostalgie aucune, et sans mépris : déployer et non dévoiler, c'est, Latour ne cesse de le répéter dans *l'Enquête sur les modes d'existence*, reprendre, "rappeler" (au sens du rappel de produits lancés sur le marché que les usines rappellent après que des défauts ont été déclarés [Latour, 2012, 28]), redoubler, au sens d'accompagner un faire (au sens où les actions les Modernes demandent à être "redoublées", Latour, 2012, 169) : tous verbes au travers desquels Latour tâche de renvoyer à l'ajout. Il se peut que les Modernes aient oublié quelque chose, avant de (se) lancer (dans) l'offensive de modernisation, et c'est à nous que revient la tâche de vérifier ce qui aurait été laissé de côté ou bien ce qui aurait été mal adapté. La fraternisation, ce n'est pas une solidarité négative, une solidarité contre "les bourgeois", mais bien une solidarisation entre différentes entités – acteurs, actants – que la modernité avait séparés : le corps et l'esprit, le sujet et l'objet, l'homme et l'animal, la société et la nature. L'amoderne, c'est quelqu'un qui aime le mouvement spiralé ; non le retour du boomerang, qui revient au même endroit, mais la reprise du designer qui rafraîchit un espace qui avait pris un coup de vieux.

Dans *l'Enquête*, Latour renonce au terme d'amoderne – il n'aura été qu'un hapax dans ses ouvrages – pour le remplacer par un verbe, *écologiser*, qu'il oppose à celui de *moderniser* : "Entre moderniser ou écologiser, il faut choisir." (Latour 2012, 20) Alors qu'il définit la "modernisation" comme une guerre menée sur un front qui "avance inéluctablement" (idem), le "moderne" est quelqu'un qui s'y engage. Les modernes sont des combattants dans une guerre où certains êtres doivent en éliminer d'autres (par exemple, les modernes, adeptes de la science, se proposent d'écraser les "superstitieux").

Certes, on est ainsi autorisé à se forger une figure contraire au moderne, et le premier profil qui se présente devant l'esprit d'un littéraire est bien "l'anti-moderne" de Compagnon, "moderne dénié", et "victime de l'histoire" (Compagnon, 2005, 8-9). Mais ce profil, celui de l'anti-moderne, est loin des enjeux mobilisés par Latour ; les anti-modernes sont tous des intellectuels humanistes qui constatent certes la violence du progressisme moderne, mais dont ils n'arrivent jamais à mesurer l'ampleur, tant environnementale que conceptuelle. Le mérite de Latour est ici au-delà de toute rémunération, puisque le projet de Compagnon, de 2005, il l'avait déjà esquissé à une toute autre échelle, en 1991. L'échelle de la planète – et non celle de la République des Lettres – nous permet de mesurer la dimension écologique de l'anthropologie de la modernité. Latour se refuse à forger l'adjectif – probable – d'*écologue* (car s'il y a bien des "modernes" qui "modernisent", alors on devrait avoir des "écologues" qui "écologisent"). Il se méfie d'une étiquette qui risquerait peut-être

d'abimer son projet, à la fois anthropologique et philosophique, et il s'en tient par conséquent au verbe, "écologiser", c'est-à-dire à un faire, à la pratique.

Ecologiser fonctionne, en quelque sorte, comme *écrire*. Il y a, dans les deux cas, trois dimensions qui rendent ces termes contemporains. Une historicité, d'abord, qui leur rend la qualité dynamique de toute pensée humaine : on écologise et on écrit dans un temps, dans un lieu, donc dans un monde à un certain moment de sa vie ; on écologise et on écrit toujours à la suite d'une certaine écologie et d'une certaine écriture : pour Latour, écologiser signifie remédier la modernité, en y revenant et en en reprenant les mouvements, alors que pour Barthes, écrire, c'est ré-agencer les valeurs de la Littérature à travers un même retour, en décalé, sur elle. Ensuite, la dimension pratique : écologiser et écrire, ce sont des médiateurs, des faire qui rendent le monde cohérent. Enfin, une dimension ontologique commune : écologiser, tout comme écrire, c'est compter avec tout ce que la science tend à éliminer : imagination, fiction, psychisme, affection, voire folie. Ecologiser et écrire, ce sont des manières d'articuler faits et valeurs, que les modernes auraient fini par mélanger, tout en s'efforçant de les séparer à tout prix. Pour eux, les faits seraient les corps de la vérité, de la vérité scientifique, hors questionnement, alors que les valeurs devraient gésir dans le royaume pacifique de la culture, ou bien des cultures. Nous allons devoir simplifier les propos de Latour à propos de cette "bifurcation" moderne, entre faits et valeurs, et dire que l'*Enquête sur les modes d'existence* se veut une redistribution, une réorganisation du monde dans lequel nous vivons, selon d'autres lignes, d'autres rapports que les dichotomies modernes rappelées ci-dessus.

Ecrire, entre théorie et pratique

L'une des lignes selon lesquelles cette réorganisation est enclenchée dans l'*Enquête* de Latour de 2012, c'est une nouvelle définition de la matérialité. La matière et la nature ne sont pas le seul royaume des faits, comme le croyaient les modernes, tout comme l'esprit, les idées, n'épuisent pas le royaume des symboles et des valeurs. Les unes et les autres ne peuvent pas être pris séparément. Encore faut-il savoir les articuler, et c'est la tâche à laquelle s'attelle notre anthropologue. C'est également là que se joue une manière inédite de critique de la modernité, une approche qui n'est ni réductrice, ni simplement constatative (on sait l'ambivalence de toute assertion constatative), mais en quelque sorte réparatrice, par addition : "Pour devenir matérialiste pour de bon, il va nous falloir y instiller un peu de réalisme ontologique, en comptant sur beaucoup d'êtres, bien nourris, bien gras, aux joues bien rebondies. Pour pousser cette enquête, il va nous falloir en passer par des cures d'engraissement ontologique." (Latour 2012, 186). Cette proposition ontologique sert de *captatio* pour introduire un certain nombre d'êtres qui n'ont apparemment pas de support maté-

riel : les êtres "de fiction" (ibid., 241), et les êtres "de la métamorphose" (ibid., 191) ne sont pas que des démons ou des anges de l'imagination, ils ont bien besoin d'un support : les matériaux dans lesquels sont taillés les fictions, et les humains sur lesquels s'exercent les métamorphoses, faisant fi de l'opposition entre un monde "extérieur", qui serait objectif, et un monde "intérieur", celui psychique. Sur les pas d'Etienne Souriau, Latour n'hésite pas à poser que "donner une place aux êtres de fiction c'est, paradoxalement, s'autoriser enfin à être matérialiste." (ibid., 260). Il faut remarquer comment cette nouvelle articulation entre matière et esprit y est redoublée au niveau de la rhétorique, car Latour ne se contente pas de justifier la prise en compte de deux types d'êtres délaissés par les modernes matérialistes, il en rajoute à *même son écriture* : "des êtres bien nourris, bien gras, aux joues bien rebondies" commet en toute confiance une petite prosopopée.

Ce que Latour accomplit dans son livre, peut-être un peu malgré le discrédit jeté sur le tournant linguistique dans l'essai de 1991, c'est aussi un travail sémiotique : le terme y apparaît d'ailleurs en majuscules, car l'auteur sait quel est son enjeu : redéfinir des mots dont l'usage a fini par égarer leurs utilisateurs, les modernes (ibid., 236). Le terme apparaissait déjà en 1984, alors que Latour enquêtait sur Louis Pasteur, et que, frappé par l'importance de nouveaux "acteurs" que la sociologie de la science délaissait, tels les microbes, il s'en éloigne à travers "une fusion entre la *méthode* de la sémiotique et un *argument* de la sociologie" (Latour, 1984 [2011], 67, l'auteur souligne).

Quand l'auteur disserte longuement sur "l'anthropologie des modernes", le sous-titre de *l'Enquête sur les modes d'existence*, il fait de la reprise, du rappel de la modernité la figure centrale de son projet. On peut donc penser ce travail sémiotique et historique à la fois, anthropologique par son ampleur et philosophique par sa mobilisation conceptuelle, sous la figure de la spirale : Latour revient à la modernité, tout en en élargissant les boucles, et tout en changeant de destination : il ne revient pas "au même" pour le dénoncer ou bien pour en montrer l'indigence, mais pour opérer un réarrangement. Il tente alors de réécrire la modernité.

L'écriture, pour Barthes, est, nous allons y revenir, le "premier objet que j'ai rencontré dans mon travail" (Barthes 2003d, 267). Nous allons refaire, maintenant, le parcours de ce terme dans l'œuvre de Barthes, tout en insistant sur la tension entre le concept d'écriture, que Barthes tente de définir au début des années 1950, et la pratique de l'écriture, entre travail et désir, que Barthes thématise plus tard. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes tente de donner une définition prospective de l'écriture, qui profite autant de l'idée de la responsabilité de l'écrivain, issue de Sartre et très en vogue à l'époque, et des conquêtes formelles de la littérature des avant-gardes et notamment de la littérature française moderne (Mallarmé, Proust). La définition de l'écriture y est prospective voire utopique, puisqu'elle "permet de repenser engagement et responsabilité autrement, non dans une dia-

lectique de la totalisation comme chez Sartre mais au contraire dans la dialectique totalement ouverte d'une utopie offerte à la littérature" (Marty, 2003, 19). A la différence de Sartre, écrivain totalisant, mais également à la différence des tenants d'une supposée autonomie esthétique, comme Gaëtan Picon (Maillard Despont 2015, 37), Barthes est à la recherche d'une synthèse qui n'abolisse pas le discours de la Littérature dans celui de l'Histoire, comme un vernis esthétique de celui-ci.

Nous gardons ici les majuscules dont Barthes prend soin d'affubler des termes pris dans un air du temps historiquement déterminé, celui de l'après-guerre, quand ils avaient pris une ampleur démesurée par rapport aux réalités individuelles. Si la Littérature n'apparaît pas, pour le jeune Barthes, comme une contrée autonome et libre en tant que ne devant obéir à aucun système normatif qui lui serait extérieur, si écrire ne s'inscrit pas dans une morale de "dégagement" à la Picon (Maillard Despont 2015,26), elle n'est pas non plus un geste d'allégeance que l'écrivain fait devant le reste du monde. Barthes tâche de remplacer ces deux perspectives par un rapport qu'on pourrait appeler homologique : l'écriture serait alors un code où Histoire et Belles-Lettres se condensent pour engendrer quelque chose qui les contient et les dépasse. Mais le code de cette homologie est toutefois introuvable, et Barthes se résigne à renvoyer le lecteur qui voudrait savoir comment l'écriture est possible "aujourd'hui" au moment où la langue littéraire suffoque toute tentative d'émancipation de la part de l'écrivain ("il a beau créer un langage libre, on le lui renvoie fabriqué", Barthes 2003a, 223), et à certaines tentatives récentes de révolution littéraire : "la recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture" (idem). On y reconnaît sans doute Camus, Beckett, Queneau, Céline : mais l'impasse reste, et la seule proposition que Barthes ose faire est bien celle de l'Utopie, avec majuscule encore une fois, car la solution à l'impasse ne peut venir de tel ou tel écrivain, elle doit atteindre l'ampleur de la gigantomachie où le monde (de la pensée) se trouve jeté après la guerre : le combat se mène entre Littérature (un code qui est déjà là) et Histoire (qui agit toujours au-delà). Cette Utopie appelée de ses vœux par Barthes, "l'utopie du langage" (Barthes 2003a, 222), est celle d'un concept d'écriture qui reste, en quelque sorte, en mal de pratique.

En dépit de cette postulation poignante d'une écriture qui va au-delà du style (individuel) et de la langue (impersonnelle), ou bien au-delà de la Littérature et de l'Histoire, ce concept d'écriture est rarement repris par la suite. On comprend la difficulté de faire durer un tel concept, que l'usage assimile toutefois, sans trop de soucis, au style. Dans *Le Degré zéro...*, Barthes avait opéré une réduction sémantique du style pour faire place à l'écriture. Mais le style n'est pas qu'une marque strictement individuelle. D'autre part, Barthes se rend compte que l'écriture désigne une pratique dont la trace ne peut pas être arasée, et c'est en anglais que cette dimension active de l'écriture apparaît avec plus d'intensité : "writing" c'est plutôt verbe que nom, "we are writing", ou bien "writing degree zero" qui traduit *Le*

Degré zéro de l'écriture renvoyant à l'acte d'écrire. Cet ouvrage inaugural de Barthes allait imposer un écrivain, sans qu'en revanche l'écrivain ait pu imposer le concept de l'écriture.

Avec finesse, Eric Marty remarque, dans sa "Présentation" au premier tome des *Œuvres complètes*, quant au mobile derrière son concept d'écriture, que cette utopie du langage est d'abord un désir : "Sans doute faut-il entendre là une délibération très personnelle de Barthes sur ce qu'il lui est permis d'espérer de son propre 'désir d'écrire' (...)" (Marty, 2003, 19). L'écriture, c'est ce que Barthes *fait*, mais c'est davantage c'est ce qu'il *voudrait (faire)*. Autrement dit, il écrit déjà, mais il écrit à propos de l'écriture, faisant appel, quoique d'une manière plutôt implicite, à des écritures qu'il connaît déjà, à des lectures qu'il a déjà faites (Sartre et Camus notamment, mais aussi Robbe-Grillet, à venir) et qui sont toutes, on le sait aujourd'hui, des moteurs, des embrayeurs de l'écriture au sens pratique. Le "désir d'écrire" refait surface chez le "late Barthes", notamment dans le second des deux cours consacrés à *La Préparation du roman* (Barthes 2015, 241-265), mais également dans d'autres petits textes parus à la même époque, par exemple "Rapports entre fiction et critique selon Roger Laporte" (Barthes 2003e, 758-759).

Le substrat autobiographique de l'écriture infléchit, aux yeux du lecteur du *Degré zéro de l'écriture* qui s'en tient à l'interprétation d'Eric Marty, la dimension conceptuelle du terme. Sans doute, en publiant son essai, Barthes envisageait d'occuper une place sur la scène des débats littéraires de l'époque, désir qui l'emportait sur le projet de rédiger une thèse qui lui permit de donner à sa voix une autorité académique qui lui manquait. Charles Coustille, qui s'est penché sur le rapport que Barthes a eu avec la thèse de doctorat – avec les thèses qu'il se proposait d'écrire et avec les thèses qu'il a dirigées par la suite – ne se prive pas de souligner sa gêne devant de tels projets d'écriture dont la pratique était rigoureusement soumise à contrainte, auxquels il préférerait l'écriture libre des essais. C'est une préférence qui lui a valu, dans les années 1950, le refus du renouvellement de la bourse CNRS de la part de son directeur de thèse de l'époque, Georges Matoré, refus motivé expressément par la parution, pendant que Barthes était censé travailler pour sa thèse, du *Degré zéro de l'écriture* et de *Michelet* (Coustille 2018, 217).

L'écriture, chez Barthes, est donc en premier lieu désir, amour, et amateur-isme, dilettant-isme: il écrit depuis un corpus dont le rôle "n'est pas méthodologique, mais érotique" (ibid., 199), et dont les éléments s'y retrouvent comme effet d'un geste de réorganisation, de ré-ordonnement du monde, puisque Barthes écrit et recommande aux autres (à ses doctorants) d'écrire sur un corpus dont le "découpage" soit "motivé par l'envie de créer un réseau de significations neuf", qui "crée la possibilité d'appréhender le monde selon des catégories neuves" (ibid., 200 et 201). Écriture : une fois dégagé de sa gaine conceptuelle, ce terme suppose et renvoie, déjà dès les années 1950, au désir et à la technique. Pour Barthes, écrire, c'est une pratique d'amateur : on fait de l'écriture, et on en fait tout en s'y étant atta-

ché (l'écriture des autres) et tout en désirant écrire en tant que "redoubler", remodeler, "surimprimer" (Barthes 2003e, 759).

Qu'est-ce que le faire de l'écriture ? Dans sa célèbre mythologie sur "Le Monde où l'on catche", Barthes compare ce sport à une écriture : "Le catch est comme une écriture diacritique : au-dessus de la signification fondamentale de son corps, le catcheur dispose des explications épisodiques mais toujours bien venues, aidant sans cesse à la lecture du combat par des gestes, des attitudes et des mimiques qui portent l'intention à son maximum d'évidence." (Barthes 2003a, 681-2) Et c'est toujours dans les *Mythologies* que, tout en poursuivant l'infléchissement sémantique entamé après *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes rejoint l'idée écologique d'une écriture qui est à la fois pratique, geste, et discours, idée, alors qu'il apparie l'écriture à une grammaire culturelle, une grammaire politique, social, en bref, à une grammaire des faits. Dans "Grammaire africaine", il en fait un instrument idéologique, un "un langage chargé d'opérer une coïncidence entre les normes et les faits". La "grammaire africaine" y est un mode de rangement des rapports entre les mots et les choses qui crée l'illusion d'une garantie "objective", comme naturelle, des mots, de la part des "faits" qu'ils sont censés désigner. Cette mythologie, la plus longue d'ailleurs de tout l'ensemble réuni dans le livre publié en 1957, prend la forme d'un petit bêtisier idéologique, d'un dictionnaire explicatif où apparaissent des citations contenant des termes qui sont au préalable redéfinis (par Barthes). Prenons l'exemple du mot "politique" :

POLITIQUE.— La politique se voit assigner un domaine restreint. Il y a d'une part la France et d'autre part la politique. Les affaires d'Afrique du Nord, lorsqu'elles concernent la France, ne sont pas du domaine de la politique. Lorsque les choses deviennent graves, feignons de quitter la Politique pour la Nation. Pour les gens de droite, la Politique, c'est la Gauche : eux, c'est la France.

Phraséologie : "Vouloir défendre la communauté française et les vertus de la France, ce n'est pas faire de la politique." (Général Tricon-Dunois) (Barthes 2003a, 779)

L'entrée "politique" est d'abord définie en contexte, autrement dit "démystifiée". Ensuite, la "phraséologie" offre un échantillon d'écriture, soit du "mythe" que Barthes explicite auparavant. Certes, on pourrait parler à cet endroit d'une dénonciation des mythes bourgeois, mais le contexte biographique des "mythologies" de Barthes en fait plutôt des exercices de réécriture, dépourvus de tout militantisme. Si on change d'échelle, *l'Enquête sur les modes d'existence* est qu'un exercice du même type, effectué au niveau de "la modernité occidentale", ayant recours à un corpus qui n'est plus (exclusivement) textuel, et proposant un lexique conceptuel exhaustif. Dans ce sens, on reconnaît vite, dans l'assimilation de Barthes au tournant linguistique, par l'auteur de *Nous n'avons jamais été modernes*, un petit abus : "Tout devient signe et système de signes" (Latour 1991, 76), y écrit-il à propos d'un paradigme théorique qui inclut Barthes. Si Latour prend le risque de la

généralisation, c'est que, occupé par le chantier immense qu'il était en train d'ouvrir au début des années 1990 il était contraint à l'homogénéisation des positions, ramenées à un réductionnisme langagier qui rend le discours non un intermédiaire entre "le sujet humain" et "le monde naturel", mais un "médiateur indépendant de la nature aussi bien que de la société." (Latour 1991, 73) Cette thèse nous apparaît aujourd'hui juste aussi longtemps que le tournant linguistique se montrait trop confiant dans l'Histoire, et peut-être se fiant davantage à des réalités sur-individuelles marquées à dessein par les majuscules, sous la plume de Barthes. Or, et en dépit de ses attirances théoriques sujettes à débat – par exemple durant sa "phase" textualiste – et bien qu'attaché à la dimension utopique de l'écriture, Barthes envisage l'écriture, de plus en plus, comme une pratique, sinon re-médiatrice, au moins médiatrice, au sens de Latour. S'il s'agit d'une pratique symbolique, il s'agit néanmoins d'un symbole qui relie, d'un médiateur qui passe à travers par la nature (en tant que pratique) et la société (en tant que sémiotique).

Après la mythologie sur la "grammaire africaine", Barthes revient à l'écriture à propos de *Mère Courage*, alors qu'il est sous le charme de Brecht, l'appariant cette fois à "la terreur": "la terreur est toujours une écriture: *le grand désordre de la guerre commence par l'ordre et la désorganisation par l'organisation.*" (Barthes 2003a, 1005, l'auteur souligne). Ici encore, l'écriture n'est plus le concept à la fois synthétique et utopique du *Degré zéro...*, tout en gardant le caractère d'objet qu'elle avait dans les Mythologies : c'est un code, une technique pourrait-on dire, signifiante, mais seulement en tant qu'elle *met en rapport*. Comme dans le cas du catch, ou bien de la "phraséologie" africaine, il s'agit d'un ordonnancement, entre des signifiants et des signifiés, de sorte qu'une certaine réalité puisse recevoir une certaine signification.

L'écriture, ou l'écologie de Barthes

Progressivement, Barthes se désintéresse de l'écriture-concept, sans pour autant l'abandonner. Il y revient certes souvent, il revient au vocable, mais il est également indulgent quant au maintien de la trinité littéraire initiale, langue-style-écriture. Dès le début des années 1960, il accepte déjà l'identification de l'écriture au style : les "aspects stylistiques" du langage de la mode deviennent ainsi "ses 'écritures'" en 1960 (*ibid.*, 1032), alors précisément qu'il travaille pour une autre de ses thèses inachevées ("Mythologie du vêtement" - Coustille 2018, 189).

C'est en 1973 que Barthes écrit un texte qui ne sera jamais publié durant sa vie : "Variation sur l'écriture" devait paraître dans un ouvrage collectif publié par l'Istituto Accademico di Roma (on regrette les fautes de transcription du nom de cet institut dans les *Œuvres complètes* de Barthes, Barthes 2003d, 316). Le texte paraît en italien dans la traduc-

tion de Lidia Lonzi et Carlo Ossola en 1999, dans un volume qui joint à ce texte celui du *Plaisir du texte* (tous les deux écrits en 1973), et il est inédit dans le tome IV des *Œuvres complètes*, où il compte une cinquantaine de pages. Sa composition obéit à la "méthode" de rédaction que Barthes a utilisée le plus souvent dans ses écrits : une sorte de "dictionnaire" de l'écriture dont les entrées sont distribuées dans quatre chapitres qui scandent une histoire personnelle de l'écriture : "Illusions", "Système", "Enjeu" et "Jouissance". A l'exclusion du troisième chapitre, les trois autres semblent revenir sur le parcours de Barthes lui-même, tel qu'il le formule dans le tableau de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Ils indiquent sans doute les trois rapports à l'écriture de l'auteur lui-même : une "illusion", l'utopie du langage des années 1950 ; la tentative toujours avortée de faire de l'écriture un "système", ou bien d'y avoir recours afin de bâtir un système sur demande de l'institution académique que Barthes finit par intégrer tant bien que mal ; enfin, le faire d'un désir, donc une pratique de "jouissance", que l'écriture n'a jamais cessé d'être. Le texte commence par un aveu, que nous reprenons ici : "Le premier objet que j'ai rencontré dans mon travail passé a été l'écriture" (Barthes, 2003d, 267). Cette entrée brusque en la matière frappe par l'espace auquel elle ouvre : celui d'un atelier, dans lequel Barthes travaille et qui recèle en quelque sorte, parmi d'autres "objets", celui de l'écriture. La suite n'en est pas moins saisissante : "mais j'entendais alors ce mot dans un sens métaphorique". L'imparfait signale une solution de continuité, mais le passé que l'imparfait désigne n'est pour autant pas démis. Barthes n'abandonne pas explicitement son concept, il ne fait qu'y reconnaître une limitation : l'écriture n'est pas qu'une métaphore. C'est alors la pratique que Barthes vise à présent : "Aujourd'hui, vingt ans plus tard, par une sorte de remontée vers le corps, c'est au sens manuel du mot que je voudrais aller le sens manuel du mot" (idem). L'histoire de l'écriture qui s'ensuit abandonne la prise en charge "stylistique" - mais très vite aussi Barthes revient à la sociologie de l'écriture. Il ne le fait pas depuis une perspective sartrienne, littéraire, mais en tant que pratique de classe. Tout comme il revient sur le concept d'écriture qu'il élargit – à travers un "engraissement ontologique", pour citer Latour – il n'abandonne pas non plus Marx : l'écriture "est un fait de classe" (ibid., 274). La critique de la modernité est formulée aussi en tant que critique de la technologie, c'est vrai, mais ce qui est davantage visé est un oubli : l'étude épi- et paléographique de l'écriture manuelle s'arrête au seuil du XVI^e siècle, déplore Barthes, et l'écriture manuelle moderne est abandonnée à des discours aussi caducs et simplistes que la graphologie. Elle est en butte à la censure : "L'écriture 'manuscrite' a été censurée par nos savants pour toute l'époque moderne, c'est-à-dire depuis qu'elle a été concurrencée par la typographie" (idem). Et si l'écriture typographique est une pratique instituée avec la Renaissance, aujourd'hui – dans les années 1970 – en pleine "crise des valeurs humanistes", l'écriture à venir qui déjà "se travaille" sera "celle des images et des sons"

(ibid., 277). C'est une écriture que nous, aujourd'hui – bien avancés dans le début du troisième millénaire – connaissons et pratiquons.

C'est enfin dans ce texte que Barthes noue les fils qui définissent l'écriture en tant que terme écologique, car elle relie tout ce que la modernité avait séparé : la matière et le corps, le social et le naturel, le fait et la valeur. L'écriture, comme toute pratique moderne, est alors à recevoir selon une pensée inclusive, qui articule sans séparer, qui indique des ponts à jeter et non des cibles à abattre. Pour Barthes, l'écriture comme mise en commun d'éléments naguère disparates apparaît, selon les lignes d'une pensée encore en dette envers le tournant linguistique, "ambigue" : "tantôt", il écrit, "acte matériel", tantôt, "complexe inextricable de valeurs esthétiques, linguistiques, sociales, métaphysiques" (ibid., 293). A aucun moment cette tentative de définition inclusive ne lui semble rejoindre une quelconque "écologie". D'ailleurs, mécontent de réunir dans le terme d'écriture deux fils, il en appelle à un troisième, "registre légal de marques indélébiles", c'est-à-dire une archive et une institution, une archive institutionnelle, partie prenante au Pouvoir. On peut y reconnaître un sujet à la mode, à l'époque où Michel Foucault, qu'il connaissait depuis 1956 (Samoyault 2015, 597) avait déjà publié des ouvrages essentiels. Ce terme tierce, Barthes l'insère entre l'écriture en tant que "geste manuel", et la "pratique infinie" (on y entend Blanchot), subjectivante, mais qu'il définit, encore une fois, de manière apophasique : elle "s'oppose dès lors à la simple transcription des messages" (idem).

A vrai dire, l'écologie, terme qui apparaît sous la plume de Barthes tard dans les années 1970, est un terme employé un peu à la légère ; il est, pour Barthes, sans poids. Le mot est mis aux côtés de l'avortement et du racisme, "en train de devenir un mythe gauchiste", dans un entretien publié en 1980 (Barthes 2003e, 940), puis il apparaît à quatre reprises dans *La Préparation du roman*, où un début de réflexion étymologique point, sans que Barthes passe outre l'assimilation de l'écologie à une sorte d'idéologie, soft, de la nature. "Le refus du médicament" y renverrait à une "idéologie disons écologique" (Barthes 2015 : 420). On retrouve le terme, avec le même sens, dans *Le Neutre* (Barthes 2002, 50), et l'un des ouvrages que Barthes emploie dans son cours est *L'Écologie de l'esprit* de Gregory Bateson (idem : 167). C'est peut-être là où Barthes trouve un certain esprit de ce qu'on appelle "deep ecology", mais toute tentative de faire de Barthes un penseur consciemment "écologiste" serait vouée à l'échec. Pourtant, l'écologie n'est pas, il faut le souligner, ne saurait pas être, à l'instar des courants théoriques réunis dans la "French theory" et au-delà, une simple affaire de mots-étiquettes. Ce n'est qu'aujourd'hui que le paradigme écologique nous permet de relire Barthes depuis cette perspective, et il faut reconnaître dans ce "premier objet" de l'œuvre de Barthes le nom d'une véritable pensée écologique.

Ecrire, c'est donc *toujours* une pratique, mais elle ne participe jamais que de la reproductibilité de l'écrit. Est écriture toute transcription qui réécrit, qui remplace ce qui est,

voix ou texte, déjà là, pour les oreilles ou bien pour les yeux. C'est une création, on serait tenté de dire avec la doxa lexicale contemporaine qui abuse du vocable "créatif" jusqu'à en faire une profession, mais c'est aussi, et peut-être davantage, une "fiction". "Dès qu'une pratique est prise en charge par un discours, il se produit une Fiction" écrit Barthes dans le "Supplément" au *Plaisir du texte*, en la même année 1973 (Barthes, 2003d, 334). La fiction, en dernière instance, c'est en quelque sorte la substance de tout médiateur : c'est la fiction qui communique, sous la forme d'une histoire, tout ce qu'on veut que l'autre retienne, et c'est pour qu'il le fasse que nous l'imaginons et la produisons. Si l'*Enquête pour les modes d'existence* est "une cette sorte de fiction charitable" (Latour 2012, 26) que prennent les "les enquêtes ethnographiques" qui la composent, c'est bien qu'elle est *écrite*.

L'écriture reste aujourd'hui, quelle que soit ses formes à l'ère du numérique, le support écologique qui tente de donner l'enjeu du monde que nous habitons, bien au-delà des disputes intellectuelles qui opposaient les modernes aux post- ou bien aux anti-modernes.

*Prof. Dr. Alexandru Matei, Université "Transilvania" Brasov,
amatei25@yahoo.com*

Bibliographie

- Anker, Elizabeth, and Rita Felski. *Critique and Postcritique*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, tome 1. Paris: Seuil, 2003a.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, tome 2. Paris: Seuil, 2003b.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, tome 3. Paris: Seuil, 2003c.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, tome 4. Paris: Seuil, 2003d.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, tome 5. Paris: Seuil, 2003e.
- Barthes, Roland. *Le Neutre : Cours au collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil, 2002
- Barthes, Roland. *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil, 2015.
- Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard, 2005.
- Coustille, Charles. *Antithèses: Mallarmé, Péguy, Paulhan, Céline, Barthes*. Paris : Gallimard, 2018.
- Latour, Bruno. *Pasteur : guerre et paix des microbes*. Suivi de *Irréductions*. Paris : La Découverte, 2011 [1984].
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991.

Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence. Pour une anthropologie des modernes*. Paris : La Découverte, 2012.

Manghani, Sunil. "Editor's Note" in *Theory, Culture & Society* Volume 37 Issue 4, July (2020): 1–8.

Marty, Eric. "Présentation", in Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, tome 1. Paris: Seuil, 2003: 15-25.

Milner, Jean-Claude. *Le pas philosophique de Roland Barthes*. Paris, Verdier, 2003.

Renon, Anne-Lyse, *Design & sciences*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2020.

Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris, Seuil, 2015.

de Sutter, Laurent (sous la direction de). *Postcritique*. Paris, PUF, 2019.