

## Christophe Corbier

### *Barthes et Bachelard à la recherche d'un repos actif*

« Si le temps pensé doit dominer le temps vécu, il faut s'attacher à la recherche d'un repos actif », écrit Gaston Bachelard à la fin de *La Dialectique de la Durée*<sup>1</sup>. Ce repos actif, vibré, le rêveur de mots, le « liseur » infatigable et patient, l'éprouvera par la lecture, qui sera elle-même aiguillonnée par le désir d'être écrivain : la pointe d'orgueil qui stimule ce désir « est en nous, simples lecteurs, pour nous, rien que pour nous. C'est de l'orgueil en chambre. Personne ne sait qu'en lisant nous revivons nos tentations d'être poète. Tout lecteur, un peu passionné de lecture, nourrit et refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain<sup>2</sup> ». Du désir d'être écrivain au désir d'écrire qui est au cœur de *La Préparation du roman* de Roland Barthes, un premier lien apparaît, ainsi qu'un premier déplacement de l'être au faire. Coïncidence ? On sait que Barthes a été un lecteur attentif de un lecteur attentif de Bachelard. Cela n'a pas n'a pas échappé à Marielle Macé qui, dans *Façons de lire, manières d'être*, a relevé chez lui une réminiscence de *La Dialectique de la Durée* dans la conférence « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (1978)<sup>3</sup>.

C'est à cause de cette apparition fugitive de Bachelard que nous avons décidé de nous livrer à un petit exercice d'intertextualité. Le sémiologue, du reste, n'a jamais caché sa « très grande admiration pour Bachelard<sup>4</sup> », et il salué en lui le fondateur d'une « véritable école critique, si riche que l'on peut dire que la critique française est actuellement, sous sa forme la mieux épanouie, d'inspiration bachelardienne<sup>5</sup> ». Par ailleurs, pour avoir pratiqué une critique dite thématique, Barthes a été rapproché de Bachelard au moment de la parution de *Michelet par lui-même* (1954). Toutefois, comme il l'a expliqué en 1971, « cette thématique ne devait rien à Bachelard, pour la bonne raison que je ne l'avais pas lu – ce qui ne m'a pas paru une raison suffisante pour protester chaque fois qu'on a rattaché

<sup>1</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, Quadrige, 2006, p. 148.

<sup>2</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 2011, p. 9.

<sup>3</sup> Macé, M., *Façons de lire, manières d'être*, Paris, TEL-Gallimard, 2022, p. 158-160.

<sup>4</sup> Barthes, R., « Pour la libération d'une pensée pluraliste », in *Œuvres complètes*, IV, édition d'Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 470.

<sup>5</sup> Barthes, R., *Essais Critiques*, in *Œuvres complètes*, II, p. 502.

le *Michelet* à Bachelard : pourquoi aurais-je refusé Bachelard ? »<sup>6</sup>. En 1974, il a surtout souligné la différence entre la rêverie bachelardienne, née du plaisir de lire des « poètes d'autrefois<sup>7</sup> », et sa propre façon de lire, soumise à la quête de la jouissance. Et il a regretté « que Bachelard n'ait jamais que *consommé* quelque peu passivement des textes qui lui tombaient en quelque sorte tout cuits sous les yeux et dont il ne s'est jamais demandé *comment* ils avaient été faits<sup>8</sup> ».

Une telle critique ne peut être adressée aussi péremptoirement à Bachelard qui, de *Lautréamont* à *La Poétique de l'espace*, n'a cessé de méditer sur la composition de l'image poétique. Et Barthes, lecteur de *L'Air et les Songes*<sup>9</sup>, aurait pu rendre au moins justice au philosophe d'avoir examiné la nature « polyphonique » et « polysémantique » de l'image littéraire<sup>10</sup> : polyphonie et polysémie ne sont-elles pas deux notions centrales de sa propre théorie de la lecture ? On lit ainsi dans « Le style et son image » (1971) : « On dira métaphoriquement que le texte littéraire est une stéréographie : ni mélodique ni harmonique (ou du moins non pas sans relais), il est résolument contrapuntique ; il mêle les voix dans un volume, et non selon une ligne, fût-elle double ».<sup>11</sup>

Si toute profondeur métaphysique est refusée par le théoricien structuraliste, Barthes et Bachelard se rejoignent cependant sur un point : l'importance acquise par l'écoute dans l'expérience du lecteur. Ici, Bachelard a même précédé Barthes lorsqu'il a entrepris, dès le milieu des années 1930, de critiquer les images toutes faites et les conventions rhétoriques. Avant de déceler quelques échos de la phénoménologie bachelardienne dans la théorie barthésienne, nous allons donc commencer par rappeler brièvement le statut de l'image chez Bachelard, afin de montrer comment, dans *La Dialectique de la durée* et dans *Lautréamont*, la lecture et l'écriture, avec l'écoute et la référence à la théorie de la musique, s'insèrent dans la perspective d'un repos dynamique.

## Image visuelle et image littéraire

Dans *La Formation de l'esprit scientifique*, *Lautréamont* et les livres consacrées à l'imagination matérielle, Bachelard distingue deux statuts de l'image<sup>12</sup>. D'une part, l'image familière constitue un obstacle épistémologique ; l'obstacle verbal

<sup>6</sup> Barthes, R., *Œuvres complètes*, III, p. 1029. Cf. Michel Collot, « Le thème de la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, p. 79-91.

<sup>7</sup> Barthes, R., « Roland Barthes contre les idées reçues », in *Œuvres complètes*, IV, p. 565.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> De son essai « La cathédrale des romans » en 1957 à *La Préparation du roman* (édition de Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 42), en passant par *La Tour Eiffel* (1964), « Erté » (1971), *Le Neutre* (1977-1978), Barthes cite régulièrement *L'Air et les Songes*.

<sup>10</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 286.

<sup>11</sup> Barthes, R., « Le style et son image », in *Œuvres complètes*, III, p. 975-976. Cf. Christophe Corbier, « L'adjectif et la jouissance : une autre histoire de la musique », in Claude Coste et Sylvie Douche (dir.), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 77-99.

<sup>12</sup> Cf. Renato Bocali, « Géométries ontologiques de l'espace onirique. Sur la topologie et la dynamique du rêve », *L'Esprit du temps*, 2014/2, n° 34, p. 47-50.

posée par ce type d'images de l'éponge qui prolifère au XVIII<sup>e</sup> exposant siècle dans les discours des savants<sup>13</sup>. D'autre part, les images littéraires, enracinées dans l'inconscient, matière première de l'imagination, ravissent le lecteur qui donne libre cours à sa rêverie et prend plaisir à écouter résonner des mots animant l'arbre du langage, dans la verticalité profonde de l'instant poétique. Mais l'ambivalence de l'image peut être repérée à l'intérieur même du champ littéraire, car la poésie n'échappe pas à l'image obstacle. Celle-ci trahit l'influence de l'imagination reproductrice quand elle se solidifie et dessine des formes géométriques sans dynamisme interne :

L'image habituelle arrête les forces imaginantes. L'image apprise dans les livres, surveillée et critiquée par les professeurs, bloque l'imagination. L'image réduite à sa forme est un concept poétique ; elle s'associe à d'autres images, de l'extérieur, comme un concept à un autre concept. Et cette continuité d'images, à laquelle le professeur de rhétorique est si attentif, manque souvent de cette continuité profonde que peuvent seules donner l'imagination matérielle et l'imagination dynamique.<sup>14</sup>

A l'inverse, l'image littéraire « déforme et déborde le concept<sup>15</sup> » : rupture avec l'habitude, institution d'un devenir, tension vers un avenir, elle est à la fois un commencement et une explosion. Elle se signale par sa prolixité, son épaisseur, sa densité<sup>16</sup>, et l'énergie accumulée dans les mots fait d'elle un « explosif » qui « brise les phrases toutes faites<sup>17</sup> » par des « superpositions de sens » et de multiples ramifications entre des « éléments inconscients divers<sup>18</sup> ». Mais tandis que les chimistes enseignent qu'une explosion est sans continuation<sup>19</sup>, l'image littéraire s'installe dans une temporalité spécifique, puisqu'elle actualise des archétypes qui se concrétisent en de multiples thèmes variés et déformés par les écrivains : « C'est cet apport personnel qui rend les archétypes vivants ; chaque rêveur remet les rêves anciens dans une situation personnelle<sup>20</sup> ».

Tout artiste, tout écrivain n'est pas pour autant capable d'animer les archétypes enracinés dans l'inconscient. Les images restent inertes et dépourvues de la complexité de « l'image littéraire pure<sup>21</sup> » quand elles sont produites par la seule impression visuelle. L'image habituelle témoigne en effet de l'impérialisme de la vision au détriment des deux autres « racines » de l'activité poétique, impressions

<sup>13</sup> Bachelard, G., *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, « Textes philosophiques », 2011, p. 90-93.

<sup>14</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>16</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 321.

<sup>17</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 284.

<sup>18</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 7. Notons que Barthes utilise lui aussi cette métaphore quand il écrit dans *Le Degré zéro de l'écriture* que la poésie, depuis Hugo, est une « explosion de mots » (*Œuvres complètes*, I, p. 199).

<sup>19</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 41.

<sup>20</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 227.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 266.

auditives et impressions vocales<sup>22</sup>. Ainsi, le jet d'eau est une image « quasiment conceptuelle », car cette image « est visuelle, elle est de l'ordre du mouvement dessiné et non de l'ordre du mouvement vécu. Elle n'éveille en nous aucune participation<sup>23</sup> ». De même, les représentations picturales du serpent sont privées de la « discursivité » nécessaire pour dynamiser l'archétype<sup>24</sup>.

Quant aux poèmes animaliers de Leconte de Lisle examinés à la lumière du complexe de Lautréamont, ils sont tout aussi inertes. Faible intensité des vers, platitude, laideur si contraire à la fonction « pancaliste » de l'image<sup>25</sup> : « La psychologie complexuelle ne peut trouver que des schémas et des dessins, non pas des élans et des forces, dans l'œuvre du poète parnassien<sup>26</sup> ». Cette impuissance à vivre le mouvement et à le faire vivre par les mots tient à un défaut d'audition, à une surdité aux « sonorités écrites » : « L'oreille, organe passif, commande, contre toute hiérarchie, à des éléments qui relèvent de la poésie nerveuse ; il en résulte chez Leconte de Lisle des absurdités innombrables<sup>27</sup> ».

Née d'une révolte contre la « Terreur rhétoricienne<sup>28</sup> », l'image littéraire pure marque donc la « victoire de l'imagination du verbe sur l'imagination visuelle ou, plus simplement, la victoire de l'imagination créatrice sur le réalisme<sup>29</sup> ». Grâce à la poésie, notera encore Bachelard dans *La poétique de l'espace*, « la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter – toujours réveiller – l'être endormi dans ses automatismes<sup>30</sup> », en bousculant « le plus insidieux des automatismes, l'automatisme du langage<sup>31</sup> ». De là ce qu'on pourrait appeler une dialectique de l'imagination dans le champ littéraire : l'imagination créatrice est sans cesse en lutte contre la l'imagination reproductrice, les automatismes verbaux, les « données toutes faites de la vision »<sup>32</sup>. L'imagination créatrice, qui « détruit les images paresseuses de la perception<sup>33</sup> », « réanime un langage en créant de nouvelles images<sup>34</sup> », dans une double perspective d'expansion et d'intimité, d'exubérance et de profondeur.

## Surdité de Bergson

Cette théorie de l'image littéraire procède sans doute en partie de la lecture de Bergson, de sorte qu'on peut en faire la généalogie en remontant vers *La Dialectique de la durée*, et plus précisément vers le chapitre sur les métaphores de

<sup>22</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 254.

<sup>23</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 297.

<sup>24</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 266.

<sup>25</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 296.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 165.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 162.

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p. 100.

<sup>29</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, p. 255.

<sup>30</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 2011, p. 17.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 215.

<sup>33</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 6.

la durée. On sait que, pour Bachelard, « la durée est, strictement parlant, une métaphore », qui se décline en des « images plus ou moins vides, plus ou moins blanches » : « vie, musique, pensée, sentiments, histoire<sup>35</sup> ». Bergson se sert en somme d'un « cycle fermé de métaphores qui constitueront le langage de la continuité, le chant de la continuité, la berceuse de la continuité<sup>36</sup> ». De la métaphore à l'éthique, la liaison est assurée (« la durée est synonyme du bonheur »), alors qu'en réalité « ce qui fait la continuité, c'est toujours une dialectique obscure qui appelle des sentiments à propos d'impressions, des souvenirs à propos de sensations » : dialectique qui s'avère contraire au repos vibré, à « l'état lyrique » que Bachelard a découvert grâce à la rythmanalyse de Pinheiro dos Santos<sup>37</sup>.

Après une argumentation dense et serrée destinée à ruiner, sur les plans métaphysique, physique et psychologique, la thèse de la continuité temporelle, Bachelard achève sa démonstration en expliquant que, comme l'éponge, la mélodie pourrait bien être une image obstacle. Le dynamisme de la pensée bergsonienne se fige dans la répétition de cette métaphore musicale, idée faussement claire et distincte comme l'est aussi le repos dans l'épistémologie cartésienne<sup>38</sup>. Ainsi, tandis que la microphysique oblige à réviser de fond en comble le concept traditionnel de repos, les travaux de Maurice Emmanuel et de Lionel Landry ont pour conséquence de ruiner la métaphore de la mélodie chère à Bergson<sup>39</sup>. Dès que l'on connaît la nature véritable de la mélodie, il sera impossible de l'utiliser comme image de la durée. En effet, dans le système tonal classique, une mélodie est construite sur un soubassement harmonique, soit latent, soit réalisé. Un auditeur exercé, portant son attention sur certains points de la ligne mélodique, peut entendre les accords et les accents qui en soulignent les instants remarquables, la dynamisent, la complexifient. La mélodie, par conséquent, est une « perfidie temporelle<sup>40</sup> » et Bergson n'a pas pris garde au fait que « la musique est une métaphore souvent trompeuse pour une étude métaphysique de la durée<sup>41</sup> ».

Ce que Bachelard décèle en définitive dans le réseau des métaphores bergsoniennes, c'est la prééminence de la vision par rapport à l'écoute, ce que révèlent les images de la poussée et de l'aspiration. Si Bergson a montré que la théorie cinématique n'a donné « des phénomènes que des tracés linéaires, des lignes inertes », Bachelard estime que Bergson lui-même ne s'est pas dégagé du « cinématisme », « faute d'une adhésion passionnée à la matière même de ses images<sup>42</sup> ». Mais comment adhérer totalement aux images ? Comment « se constituer vraiment comme

<sup>35</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 112-113.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, Quadrige, 2013, p. 144-146.

<sup>39</sup> Cf. Christophe Corbier, « Bergson, Bachelard, Emmanuel : rythme, mélodie et durée », *Archives de Philosophie* 75, 2012/2, p. 291-310.

<sup>40</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 115.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>42</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 290-291.

le mobile qui synthétise en soi le devenir et l'être<sup>43</sup> » ? Il faut abandonner les métaphores visuelles de la poussée et de l'aspiration, « simplement dessinées », et leur substituer l'image du vol onirique, où « nous rêvons d'être emportés tout entier par un mouvement né de nous-mêmes<sup>44</sup> ».

Pour éprouver dans tout le corps « la durée vivante » avec ses « deux nuances » à la fois simultanées et successives, exaltation et attristement, poussée et aspiration, élan et retombée, il faut donc penser la force et la matière inséparablement, condition nécessaire au « travail d'allègement de notre être intime<sup>45</sup> ». Ce travail d'allègement est tout aussi nécessaire pour accéder à « l'état lyrique » au moyen d'une rythmanalyse correctement menée : vivre l'état lyrique par une dialectique de l'adhésion et de la dissociation, c'est se situer « dans les régions élevées des temps superposés, dans les temps pensés<sup>46</sup> ». Alors le lecteur, résistant aux « entraînements habituels » et « vivant dans la superposition de diverses interprétations », laisse les idées se succéder librement et légèrement<sup>47</sup>. Comme l'écrit Bachelard en conclusion de *La Dialectique de la durée*, la poésie, pensée plutôt que parlée, « redonne à l'esprit la maîtrise des dialectiques de la durée<sup>48</sup> ».

## Bonheur de l'image

Une telle façon de lire les poèmes, propédeutique au repos vibré, se fait écoute des mots plutôt qu'analyse des structures phrastiques et métriques. Cette écoute, qui s'émancipe de l'interprétation (philologique ou psychanalytique), est attentive aux vibrations, aux différentiels d'intensité, à la « résonance des mots profonds<sup>49</sup> », aux accents qui commandent « en notre être profond des murmures étouffés<sup>50</sup> ». Grâce à cette méthode, le lecteur s'accorde à la nature « polyphonique » et « polysémantique » de l'image littéraire<sup>51</sup>, et la rêverie bachelardienne parachève les correspondances baudelairiennes en provoquant une « révolution copernicienne de l'imagination<sup>52</sup> ».

À l'horizontalité du plan des significations qui caractérise les correspondances et la pensée symbolique, Bachelard entend substituer en effet la verticalité de l'imagination qui valorise la qualité, ce qui implique « *l'adhésion totale* du sujet qui s'engage à fond dans ce qu'il imagine<sup>53</sup> ». Le bonheur d'imaginer et de rêver prolongeant le bonheur de sentir, l'image littéraire nous projette vers l'avenir, elle

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>46</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 149.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 91.

<sup>50</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, p. 150.

<sup>51</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 286.

<sup>52</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 80.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 81.

nous fait ressentir au plus profond du corps l'émerveillement devant le monde et l'admiration pour la beauté, avant toute représentation, avant tout souvenir<sup>54</sup>. Ainsi, l'image littéraire, bien loin de la néantisation sartrienne<sup>55</sup>, n'est pas encore figée en signe ; ou il s'agit plutôt d'un signe inhabituel, à la fois lisible et inouï, reconnaissable et nouveau, intelligible malgré son étrangeté native :

Le signe n'est pas ici un rappel, un souvenir, la marque indélébile d'un lointain passé. Pour mériter le titre d'une image littéraire, il faut un mérite d'originalité. Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant ; le mot – le vieux mot – vient y recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore : l'*image littéraire* doit s'enrichir d'un *onirisme nouveau*. *Signifier autre chose et faire rêver autrement*, telle est la double fonction de l'image littéraire. [...] Il n'y a pas de poésie antécédente à l'acte du verbe poétique. Il n'y a pas de réalité antécédente à l'image littéraire<sup>56</sup>.

Là réside le bonheur de l'image, bonheur goûté par le lecteur dans la solitude de sa lecture, et partagé avec le poète, car l'image a une valeur intersubjective : « l'image est là, la parole parle, la parole du poète lui parle<sup>57</sup> ». Et pour jouir pleinement des images, pour écouter les résonances et les vibrations infinies du mot, le lecteur ralentit sa lecture au point de lire deux fois le poème : « Le vrai poème éveille un invincible désir d'être relu<sup>58</sup> ». La répétition de la lecture n'enferme pas le lecteur dans un cycle fermé, mais elle engendre la différence. Répétition et lenteur sont donc nécessaires pour vivre dans toute leur profondeur et dans toute leur exubérance les « joies imaginaires », les « bonheurs d'images » : les rythmes lents sont offerts « précisément à celui qui veut les vivre lentement, en *savourant* son plaisir<sup>59</sup> ».

## Jouissance et thématique

Plaisir : c'est le mot sur lequel s'est arrêté Barthes en 1973 : « Avec Bachelard, c'est toute la poésie (comme simple droit de discontinuer la lecture, le combat) qui passe au crédit du Plaisir. Mais dès lors que l'œuvre est perçue sous les espèces d'une écriture, le plaisir grince, la jouissance pointe et Bachelard s'éloigne »<sup>60</sup>. Et voici Bachelard pris dans le paradigme plaisir/jouissance qui structure *Le Plaisir du texte* et qui se décline en oppositions multiples, rstyle/écriture, ancien/nouveau, continuité/discontinuité, classique/moderne, mais aussi tonal lisible/atonal scriptible.

<sup>54</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 192-194.

<sup>55</sup> Cf. Jean-Jacques Wunenburger, « La plénitude dynamique des images », *Em Questão*, 19/2, Juillet-décembre 2013, pp. 29-33.

<sup>56</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 283.

<sup>57</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, p. 12.

<sup>58</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 286.

<sup>59</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 90.

<sup>60</sup> Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, *Œuvres complètes*, IV, p. 241-242.

On sait en effet que l'opposition du plaisir et de la jouissance a donné lieu à une analogie célèbre avec la musique dans *S/Z* (1970). Lisant *Sarrasine* de Balzac, Barthes a distingué le texte scriptible et atonal du récit lisible et tonal, le travail du lecteur consistant à donner volume et épaisseur à l'œuvre littéraire et à écouter les codes, les « voix », qui structurent le récit balzacien. Si la référence à la polyphonie des codes peut faire songer à Bachelard, la séparation entre le philosophe et le sémiologue est nette. Pour le premier, le modèle reste la musique ancrée dans le système tonal, tandis que le second prend acte de la révolution webernienne, ce qui est évidemment décisif pour comprendre la différence entre les deux critiques dites thématiques.

Il faut remonter d'abord jusqu'à « L'imagination du signe » (1962), célèbre essai dans lequel Barthes oppose la littérature « fortement thématique » et la littérature d'avant-garde, la première relevant de la conscience paradigmatique, la seconde de la conscience syntagmatique<sup>61</sup>. Le sémiologue prend alors fait et cause pour l'art d'avant-garde, c'est-à-dire pour un art qui n'est plus justiciable d'une lecture thématique. Le jugement de valeur qui sous-tend son analyse est légitimé par les résultats acquis grâce à une méthode élaborée à la fin des années 1940 : une méthode fondée sur la recherche des thèmes dans un texte, musical ou littéraire. Les principes de cette critique thématique ont été notamment exposés dans « L'avenir de la rhétorique » en 1946-1947, avant d'être repris dans la dernière section de *Michelet par lui-même*, « Lecture de Michelet ».

D'après Barthes, les thèmes se caractérisent par trois critères : répétition, substance, réduction. Tout d'abord, quand il soutient que le thème « exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible<sup>62</sup> », Barthes semble très proche de la phénoménologie bachelardienne : chez Michelet, le nappé, le laiteux, le sanguin, le lisse, le sec, le froid sont autant d'états de la matière qui conditionnent un jugement de valeur. Ainsi, un thème « supporte tout un système de valeurs : aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques<sup>63</sup> ». Se souvenant de son *Michelet* en 1975, Barthes rappelle encore que le thème est « une notion utile pour désigner ce lieu du discours où le corps s'avance *sous sa propre responsabilité*, et par là même déjoue le signe<sup>64</sup> ».

Là où il se démarque de Bachelard, c'est sur la réduction et la répétition. Un thème peut être réduit à un nom (le Barbare, l'Enfant, le Jésuite, les Larmes, la Machine)<sup>65</sup>, ce qui le fige presque en image conceptuelle. Or, comme le remarquait Bachelard, l'imagination, révélant que « les qualités ne sont pas tant des états que des devenir », perturbe les classes grammaticales : elle rapproche l'adjectif qualificatif « rouge » du verbe « rougir » plutôt que du nom « rougeur », à tel point que « toute couleur imaginée devient une nuance fragile, éphémère, insaisissable »<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> Barthes, R., *Essais Critiques, Œuvres complètes*, II, p. 465.

<sup>62</sup> Collot, M., « Le thème de la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, p. 82.

<sup>63</sup> Barthes, R., *Michelet, Œuvres complètes*, I, p. 430.

<sup>64</sup> Barthes, R., *Roland Barthes, Œuvres complètes*, IV, p. 750.

<sup>65</sup> Barthes, R., *Michelet, Œuvres complètes*, I, p. 431.

<sup>66</sup> Cf. Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 89.

C'est c'est précisément la nuance (l'un des grands mots barthésiens) qui manque au réseau thématique, principalement constitué par des noms : le thème, mémorisable et identifiable, agit « comme un thème musical déposé en germe dans toutes les parties d'une symphonie<sup>67</sup> », mais il résiste à la « variation », car « il se signale toujours par le même mot ou la même image<sup>68</sup> ».

L'intention de Barthes est claire : il s'agit bien de procéder à la critique des thèmes, qui s'apparentent aux images habituelles de Bachelard. En effet, la thématique implique un temps « créateur puis conservateur d'automatismes de pensée qui concourent à l'image spécifique que nous avons d'un écrivain »<sup>69</sup>. Si l'analyse thématique est un instrument efficace pour lire Hugo, Claudel ou Michelet, elle montre également ce qu'est une littérature périmée, dépassée par l'avant-garde, et incapable de provoquer la jouissance du lecteur. On comprend sans doute mieux pourquoi Barthes a tenu à préciser qu'il ne devait rien à Bachelard, grand lecteur des « poètes d'autrefois ».

## L'oreille tendue

Une autre différence entre Barthes et Bachelard apparaît dans la valeur attribuée au « doublet résonance-retentissement »<sup>70</sup>. Tandis que Bachelard fait du retentissement une expérience euphorique, Barthes désire une littérature qui fasse « désignifier » le monde et se réduise, autant que possible, au déictisme le plus neutre<sup>71</sup>. Or le retentissement, causant un grand vacarme au lieu de la « vacance de l'être<sup>72</sup> », fait vibrer tout le corps, dans une expérience inverse de celle du moine zen « qui se vide d'images<sup>73</sup> ». Retentir, c'est ressentir la blessure du mot à vif, souffrir des autres, s'inquiéter du sens. Ainsi, le retentissement est proprement insupportable pour le sujet amoureux : « Le retentissement fait de l'écoute un vacarme intelligible, et de l'amoureux un écouteur monstrueux, réduit à un immense organe auditif – comme si l'écoute entraînait elle-même en état d'énonciation : en moi, c'est l'oreille qui parle<sup>74</sup> ».

Le retentissement est sans doute l'expérience la plus douloureuse qu'un sujet puisse connaître des deux modes d'écoute que Barthes a analysés dans son essai « Ecoute » (1977) : l'écoute-alerte, attentive aux indices, dont la fonction est de surveiller et de protéger un territoire ; l'écoute qui déchiffre les signes, qui consti-

<sup>67</sup> Barthes, R., *Michelet*, *Œuvres complètes*, I, p. 429.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>69</sup> Barthes, R., « L'avenir de la rhétorique », *Album*, Paris, Seuil, 2015, p. 141.

<sup>70</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, p. 6-7. Cf. Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 253-257.

<sup>71</sup> Barthes, R., *Essais critiques*, in *Œuvres Complètes*, II, p. 457-459.

<sup>72</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 278.

<sup>73</sup> Barthes, G., *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, V, p. 248.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 249.

tue l'être humain en sujet et qui, liée à la Faute, est au principe de la religion<sup>75</sup>. Agitation, malaise, souffrance, culpabilité, l'écoute est le sens le plus contraire au repos actif. Ce que Bachelard, avant Barthes, n'a pas manqué de relever en s'intéressant à la dialectique de l'écoute recueillie et de l'écoute anxieuse.

Dans *L'Air et les Songes*, l'image de l'oreille étonnée suggère l'ambivalence de l'écoute, cause du Souci et aiguillon de l'imagination créatrice. L'oreille est frappée par les bruits de la nature, tonnerre, foudre, tempête, cris, qui dynamisent l'imagination et font participer le sujet au drame qui se joue devant lui et en lui : « Entendre est plus dramatique que voir. Dans la rêverie de la tempête, ce n'est pas l'œil qui donne les images, c'est l'oreille étonnée »<sup>76</sup>. Mais l'imagination stimulée par l'écoute transforme l'organe de l'ouïe en organe de la vision, de sorte que « les images visuelles de l'oreille tendue portent l'imagination au-delà du silence »<sup>77</sup>. Cette tension de l'oreille, certains écrivains savent et en jouer habilement :

On trouvera dans le livre de Tieck, *Lowell* (t. I, p. 351), une page qui montrera la vertu de l'homogénéité d'impression. Tieck fait vivre la chute sur le mode auditif. Il sait rendre la pure tonalité sonore de l'éroulement de l'abîme. Le néant des profondeurs, la profondeur néantisante sont alors entendus dans une voix qui s'étouffe, qui se perd, et qui, à une effrayante limite, ne revient plus... C'est par un son qui trouve le moyen d'être à la fois lugubre et lointain que s'achève la chute de l'être. Vivant sympathiquement sa lecture, notre âme est une oreille tendue au-dessus du puits du silence. Cette écoute anxieuse de l'être qui se perd, Tieck nous la fait vivre dans le *Schmelzen*, dans la fusion perdue.<sup>78</sup>

Bachelard a remarqué par ailleurs la manière dont le sculpteur Eduardo Chillida perçoit le fer sans se limiter aux impressions visuelles : « Ce singulier forgeron mène vraiment des rêves de fer, il dessine avec du fer, il voit avec du fer. Et tandis qu'il est dans ma chambre, me contant ses enthousiasmes de travailleur, je le vois tendre l'oreille : il écoute le fer propager sa force à travers les espaces maîtrisés ; il entend le fer répéter sa puissance en des formes qui sont comme autant d'échos matérialisés<sup>79</sup>. » L'écoute du fer aboutit à une maîtrise parfaite de l'espace et du son, sans agitation ni inquiétude. Conjonction de la vision et de l'écoute nécessaire à l'action, et qui a manqué à Emile Verhaeren : « N'est-il pas frappant qu'un des grands poètes des villes forgeronnes, Verhaeren, ait passé par une crise où il souffrait de tout bruit – même le son le plus léger – comme d'un coup de marteau ?<sup>80</sup> », note Bachelard, dont « l'oreille aimante » jouit au contraire du « chant de l'enclume », un son qui n'est pas encore un signe : « Toute chanson humaine est trop signifiante. C'est par une sorte d'appel de la nature qu'il faut désigner les sons

<sup>75</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 340-345. Cf. Yves Citton, « Attentio practica : la flèche du temps à l'âge du faire », in Claude Coste et Sylvie Douche (dir.), *Barthes et la musique*, op. cit., p. 185-202.

<sup>76</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 259. Cf. Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien*, op. cit., p. 107-132.

<sup>77</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 88.

<sup>78</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 350-351.

<sup>79</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 55.

<sup>80</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, p. 140.

poétiques fondamentaux. Combien j'aimais, du plus loin du vallon, entendre le marteau du maréchal ! Dans l'été commençant, ce son-là me semblait un son pur, un des sons purs de la solitude<sup>81</sup> ».

Mais comment apaiser un psychisme affecté par une écoute anxieuse ? Et que faire lorsqu'un bruit vient perturber la solitude heureuse du rêveur ? Se replier dans un refuge imaginaire qui préserve le sujet des agressions du monde extérieur : « fidèle à [sa] méthode de tranquillisation à l'égard de tout ce qui [l']incommode<sup>82</sup> », Bachelard s'imagine dans sa maison de Dijon, espace familier et rassurant, espace d'intimité dont « l'être est le bien-être », et qui n'a rien de commun avec les habitations parisiennes où le philosophe, en proie à l'insomnie, est sans cesse dérangé par « les bruits de la ville », par les « roulements des voitures », par « l'air en furie [qui] klaxonne de toutes parts<sup>83</sup> ».

Les bruits qui troublent l'espace intime, Barthes y a fait de même allusion dans *Comment vivre ensemble*. Il avait peut-être gardé en mémoire l'image du philosophe reclus dans la solitude de sa chambre et s'imaginant seul sur son esquif au milieu de l'océan urbain. Et il s'accorde avec Bachelard quand il conditionne la tranquillité au respect de la juste distance entre le corps et son environnement, ce qui suppose notamment une maîtrise des signes sonores par le codage des sons et des bruits. Mais, dans son utopie de structure individualiste-collective, il considère la maison comme un espace anxiogène : « Appartement : bruits exigus, maîtrisables ≠ maison : risque accru de bruits inconnus<sup>84</sup> ». Ce qui fait obstacle au repos, c'est moins la rumeur de la ville que les bruits internes de la maison, des signes soit soit mal identifiés, soit déchiffrés par l'écoute « épieuse<sup>85</sup> ». Une « communauté idyllique » vivrait donc dans un « espace sans refoulement, c'est-à-dire sans écoute, où l'on entendrait mais où l'on n'écouterait pas », dans une « transparence sonore absolue » dont la musique seule est pourvoyeuse<sup>86</sup>. Car, comme Barthes l'écrivait en 1964 dans le séminaire sur les systèmes de signification contemporains, la musique est « sens à l'état naissant », du « sémiogène à l'état pur<sup>87</sup> », et elle ouvre la voie au repos de la signifiante.

## Logos et repos

En appliquant la métaphore du sens naissant à la musique, Barthes se démarque une fois encore du philosophe, et sa méfiance à l'égard des signes, iconiques ou linguistiques, s'oppose à la confiance de Bachelard dans le logos.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>82</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, p. 98.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>84</sup> Barthes, R., *Comment vivre ensemble*, p. 118.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>87</sup> Barthes, R., *Introduction à l'inventaire des systèmes de signification contemporains*, 1963-1964, BnF, Archives Roland Barthes, NAF, 28630 (21), p. 113.

Pour l'auteur de *L'Air et les Songes*, il existe en effet une autre voie que la musique pour accéder au repos actif : la « déclamation muette » de la poésie, enracinée dans l'impression vocale. Comme l'explique Bachelard, avant la récitation, il y a la volonté de parler, qui s'origine dans le souffle et dynamise les cordes vocales. Cette volonté de parler s'éprouve dans le silence précédant l'émission vocale, par la conscience du « gosier richement innervé<sup>88</sup> », et il faut prendre son temps pour sentir les « symphonies nerveuses qui animent déjà l'être silencieux<sup>89</sup> ». Alors le lecteur pourra jouir du bonheur spécial offert par les premiers vers du *Cimetière marin* :

Les *c* durs qui s'y accumulent sont des phonèmes de la volonté, et plus précisément des phonèmes de la volonté de calme. Ils sont encore beaucoup plus beaux à vouloir qu'à dire. Ils sont voulus et revoulus. En eux, la volonté veut son poème, la volonté tout humaine du calme. Dans un univers poétique qui se bornerait aux valeurs auditives, ils détermineraient des mouvements trop angulaires. Dans l'univers poétique vraiment initial, dans l'univers vocal, ils se présentent comme de belles causes de souffle, des causes où s'affirment ensemble la puissance et le calme.<sup>90</sup>

Cette méthode de lecture permet aussi d'écouter autrement les voyelles, valorisées en tant qu'elles procurent calme et tranquillité, par exemple chez Rimbaud : « [Le vers de Rimbaud] cherche la paix vocale en jouissant *longuement* des voyelles, ces voyelles fussent-elles brèves<sup>91</sup> ». Bachelard admire le « Rimbaud de la solitude linguistique, le Rimbaud qui aime entendre les sons de notre langue dans la coquille sonore des vers nouveaux, en y mettant assez d'espace – assez de repos – pour que les voyelles aient le temps de déployer leur ampleur, pour que, du fond même de l'inconscient, la volonté de parler ait toutes ses résonances<sup>92</sup> ». Miracle de Rimbaud : « la poésie devient un bonheur de la voix plus encore qu'un bonheur de l'oreille<sup>93</sup> ».

Parmi toutes les voyelles, il en est une qui possède une valeur thérapeutique remarquable : la voyelle *a*, voyelle de la vie, du souffle, de l'apaisement. Bachelard, dans *L'Air et les Songes*, nous invite ainsi à un exercice de mimologie pratique :

Essayons de mettre tout notre être en silence – n'écoutons que notre souffle – devenons aériens comme notre souffle – ne faisons pas plus de bruit qu'un souffle, qu'un léger souffle – n'imaginons que les mots qui se forment sur notre souffle... En nous quittant, cette âme d'un souffle, on l'entend dire son nom, on l'entend dire *âme*. L'â est la voyelle soupirée – le mot âme met un peu de substance sonore sur la voyelle soupirée.<sup>94</sup>

<sup>88</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 276.

<sup>89</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 278.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 279-280.

<sup>91</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, p. 152.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 273. Cf. Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien, op. cit.*, p. 215-222.

Bachelard développe ici une idée avancée dans *La Dialectique de la durée* d'après la *Vie de Vivekananda* de Romain Rolland (1929) : la respiration rythmée, la dialectique des rythmes lents et des rythmes vifs, le ralentissement du rythme respiratoire sont des techniques du corps permettant à l'homme de résonner avec les rythmes cosmiques<sup>95</sup>. En activant « l'oreille songeuse<sup>96</sup> », on peut trouver le calme avec deux mots construits sur les voyelles *a* et *i* :

La journée rythmée par la respiration vie-âme, vie-âme, vie-âme, sera une journée de l'univers. L'être vraiment aérien vit dans un univers qui se porte bien. De l'univers à l'être respirant, il y a le rapport de la santé constituante à la santé constituée. Les belles images aériennes nous vitalisent.<sup>97</sup>

La voyelle *a* et ses vertus thérapeutiques sont encore évoquées dans *La Poétique de l'espace* à propos du mot « vaste » cher à Baudelaire. Cet adjectif qui, dans la rêverie du philosophe, devient le mot de l'immensité intime et qui stimule la volonté avant toute profération, doit être valorisé par une diction rythmée sur le souffle :

Il nous apprend, ce mot, à respirer avec l'air qui repose sur l'horizon, loin des murs des prisons chimériques qui nous angoissent. Il a une vertu vocale qui travaille sur le seuil même des puissances de la voix. Panzera, le chanteur sensible à la poésie, me disait un jour qu'aux dires de psychologues expérimentaux on ne peut *penser* la voyelle *a* sans que s'innervent les cordes vocales. La lettre *a* sous les yeux, déjà la voix veut chanter.<sup>98</sup>

Miracle du mot : il fait frémir la « petite harpe éolienne » placée dans notre gorge « à la portée de notre souffle » et qui fait « chanter » la pensée, en deçà de la signification : « Dans le mot *vaste*, la voyelle *a* conserve toutes ses vertus de vocalité agrandissante. Considéré vocalement, le mot *vaste* n'est plus simplement dimensionnel. Il reçoit, comme une douce matière, les puissances balsamiques du calme illimité. Avec lui, l'illimité entre dans notre poitrine. Par lui, nous respirons cosmiquement, loin des angoisses humaines.<sup>99</sup> »

## De la voix au haïku

L'apparition fugitive de Charles Panzera dans *La Poétique de l'espace* ne peut que nous conduire pour finir vers l'un des essais les plus célèbres de Barthes, « Le grain de la voix » (1972). En opposant le baryton suisse, qui fut son professeur aimé, à Dietrich Fischer-Dieskau, Barthes s'est peut-être souvenu de Bachelard,

<sup>95</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 146-147.

<sup>96</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 273.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, p. 179-180.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 180.

d'autant plus qu'il critique la croyance au souffle, au pneuma, soupçonnée d'être un relent de mysticisme. Ecouter le grain de la voix, ce n'est pas valoriser le souffle issu du poumon, organe mou, mais la « matérialité du corps surgie du gosier, là où le métal phonique se durcit et se découpe<sup>100</sup> ». Au souffle, il convient de substituer les dents, la langue, le palais. L'art de Panzera, selon Barthes, consistait précisément à déplacer l'attention du souffle et des mots vers la voix, située « à l'articulation du corps et du discours<sup>101</sup> ».

L'écoute du grain, une fois encore, révèle la différence entre la phénoménologie bachelardienne et la nouvelle expérience esthétique que promeut le sémiologue. Non seulement toute visée thérapeutique disparaît, mais à la valeur intersubjective qui fait le bonheur de l'image se substitue une « nouvelle table d'évaluation, individuelle, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement « subjective » (ce n'est pas en moi le « sujet » psychologique qui écoute : la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer – l'exprimer -, mais au contraire le perdre)<sup>102</sup> ». L'écoute du grain, enfin, ouvre la voie à l'écoute « moderne<sup>103</sup> » issue de la psychanalyse freudienne : une écoute du bruissement, « ce sens qui fait entendre une exemption de sens », ce « non-sens » qui met fin aux agressions du signe grâce à une expérience rendue possible par la musique postsérielle, la littérature d'avant-garde et « certaines recherches de radiophonie »<sup>104</sup>. Ainsi, l'écoute requise par une composition de Webern ou de John Cage nie la profondeur aussi bien que l'expansion, la résonance aussi bien que le retentissement : « C'est chaque son l'un après l'autre que j'écoute, non dans son extension syntagmatique, mais dans sa signifiante brute et comme verticale : en se déconstruisant, l'écoute s'extériorise, elle oblige le sujet à renoncer à son « intimité »<sup>105</sup>.

C'est pourquoi Barthes, réfléchissant sur l'opposition entre le haïku et le roman occidental dans *La Préparation du roman*, estime que « l'art privilégié de l'instant, c'est la musique<sup>106</sup> ». S'il peut retrouver ici les thèses de *La Dialectique de la durée*, son interprétation du haïku nous conduit surtout, pour finir, à relever une dernière différence entre les deux penseurs. Sans revenir sur la première partie de *La Préparation du roman*, nous nous contenterons de noter que, dans *L'Empire des signes*, Barthes s'est interrogé sur la manière de lire le haïku.

Nous avons assez rappelé que, pour Bachelard, lire un poème deux fois ou plus, c'est laisser les mots agir en profondeur dans le psychisme suivant un axe vertical, les laisser fleurir, vibrer et résonner. Mais comment lire le haïku ? Si l'on veut en éprouver la justesse, Barthes recommande de le dire deux fois, ni plus ni moins : « Ne dire qu'une fois cette parole exquise, ce serait attacher un

<sup>100</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 348.

<sup>101</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 348.

<sup>102</sup> Barthes, R., « Le grain de la voix », *Œuvres complètes*, IV, p. 155.

<sup>103</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 350.

<sup>104</sup> Barthes, R., « Le bruissement de la langue », *Œuvres complètes*, IV, p. 802.

<sup>105</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 351.

<sup>106</sup> Barthes, R., *La Préparation du roman*, op. cit., p. 85.

sens à la surprise, à la pointe, à la soudaineté de la perfection ; le dire plusieurs fois, ce serait postuler que le sens est à découvrir, simuler la profondeur ; entre les deux, ni singulier ni profond, l'écho ne fait que tirer un trait sous la nullité du sens<sup>107</sup>». Le haïku s'épuise dans l'instant de sa performance, sans se développer : « Toute la *Recherche du temps perdu* sortie de la Madeleine, comme la fleur japonaise dans l'eau : développement, tiroirs, *dépli* infini. Dans le haïku, la fleur n'est pas dépliée, c'est la fleur japonaise sans eau : elle reste *bouton* ». Un bouton qui ne s'ouvre pas : le haïku est un « ploc » sans ondes, sans vibrations, sans résonances<sup>108</sup>.

## En guise de conclusion : panorama et repos actif

Si Barthes n'a cessé de dialoguer avec Bachelard et de le contester discrètement sans le « refuser », il n'en reste pas moins qu'à la fin de sa vie, le sémiologue retrouve le philosophe lorsqu'il médite sur la « Vita Nova », retraite rythmée et orientée vers l'écriture. Dans l'un de ses derniers entretiens, Barthes fait allusion à *La Dialectique de la durée* pour expliquer ce que serait une retraite active :

Bachelard le disait : ce qui fait durer, c'est le rythme. La retraite est le contraire même de la mort, dans la mesure où elle implique un temps rythmé, ou, si ce mot ne fait pas peur (et il ne le doit pas), une règle. [...] Le « repos » n'est pas une nostalgie, mais plutôt une utopie dynamique. [...] Concevoir et pratiquer des choses nouvelles *en mesure*, c'est-à-dire selon un rythme : c'est cela que pour ma part j'appelle le repos.<sup>109</sup>

Les contours de cette retraite active ont été déjà dessinés dans *Le Neutre*, où les réminiscences de *La Dialectique de la durée* affleurent dans les pages consacrées à l'oscillation, au temps vibré et au « bonheur spécial » procuré par l'élévation à la puissance trois du cogito et par un « état formel où nous voulons nous reposer de vivre et de penser<sup>110</sup> ». Et si Barthes a été sensible à la thèse bachelardienne des temps idéalisés, constants sans être continus<sup>111</sup>, c'est peut-être parce qu'il a essayé de dire, dans *Le Neutre*, une expérience inouïe et inexprimable : la « conscience comme drogue<sup>112</sup> », la lucidité émotive. Intimement liée à l'ouïe, la conscience-drogue épouse un rythme existentiel : crise et apaisement.

Cet apaisement, on peut le trouver, comme Thomas de Quincey, dans l'opium, ou, comme Barthes, dans l'euphorie du panorama. En effet, le panorama naît de l'abolition du temps dans le rêve, de l'allègement de la mémoire, de la suppression de la souffrance. Il abolit la contradiction entre instant et durée dans

<sup>107</sup> Barthes, R., *L'Empire des signes, Œuvres complètes*, III, p. 409.

<sup>108</sup> Barthes, R., *La Préparation du roman, op. cit.*, p. 73.

<sup>109</sup> Barthes, R., « Lectures de l'enfance », *Œuvres complètes*, V, p. 948.

<sup>110</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 101. Cf. Roland Barthes, *Le Neutre*, Paris, Seuil, 2002, p. 134, 174-176.

<sup>111</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 110.

<sup>112</sup> Barthes, R., *Le Neutre*, p. 132-134.

un dépassement de la dialectique temporelle. Comme l'écrit Barthes dans *Le Neutre*, en se souvenant du « bonheur ascensionnel (très bachelardien) » de la vision panoramique<sup>113</sup>, « l'intelligence panoramique [...] voit tous les détails, mais d'un seul temps » : la vision panoramique, lecture heureuse et allégée des signes, serait « la conscience comme drogue<sup>114</sup> », un repos actif, un neutre indicible, une rêverie détendue, lucide, grâce à laquelle le sujet, dans l'harmonie de la vision et de l'écoute, peut connaître « le calme bercé, le panorama-rythme-rumeur » : un « calme alcyonien<sup>115</sup> »

Christophe Corbier  
CNRS  
christophe.corbier@cnrs.fr

## Bibliographie

- Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, Quadrige, 2006.  
 Bachelard, G., *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2011, « Textes philosophiques ».  
 Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.  
 Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943.  
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, Quadrige, 2013.  
 Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939.  
 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 2011.  
 Barthes, R., *La Préparation du roman*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003.  
 Barthes, R., « Lectures de l'enfance », *Œuvres complètes*, V (1977-1980), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Comment vivre ensemble*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., « Le bruissement de la langue », *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Michelet*, *Œuvres complètes*, I (1942-1961), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Le Neutre*, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., « Le grain de la voix », *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *L'Empire des signes*, *Œuvres complètes*, III (1968-1971), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V (1977-1980), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Introduction à l'inventaire des systèmes de signification contemporains*, 1963-1964, BnF, Archives Roland Barthes, NAF, 28630 (21).  
 Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, V (1977-1980), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Essais critiques*, *Œuvres Complètes*, II (1962-1967), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 209-210.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 210.

- Barthes, R., *Le Plaisir du texte, Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, R., « L'avenir de la rhétorique », *Album*, Paris, Seuil, 2015.
- Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes*, I (1942-1961), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, R., « Pour la libération d'une pensée pluraliste », in *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, R., « Le style et son image », in *Œuvres complètes*, III (1968-1971), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Boccali, R., « Géométries ontologiques de l'espace onirique. Sur la topologie et la dynamique du rêve », *L'Esprit du temps*, 2014/2, n° 34, pp. 47-59.
- Citton, Y., « Attentio practica: la flèche du temps à l'âge du faire », in Claude Coste et Sylvie Douche (éds), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Collot, M., « Le thème de la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, pp. 79-91.
- Corbier, C., « Bergson, Bachelard, Emmanuel : rythme, mélodie et durée », *Archives de Philosophie* 75, 2012/2, p. 291-310.
- Corbier, C., « L'adjectif et la jouissance : une autre histoire de la musique », in Claude Coste et Sylvie Douche (éds), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 77-99.
- Coste, C. et Douche, S. (éds.), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Macé, M., *Façons de lire, manières d'être*, Paris, TEL-Gallimard, 2022
- Wunenburger, J.-J., « La plénitude dynamique des images », *Em Questão*, 19/2, Juillet-décembre 2013, pp. 29-35.