



**Carnets**

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

**Deuxième série - 6 | 2016**  
**Exotopies de Barthes**

---

## *Sur Racine* de Barthes : le Degré zéro de l'objet critique ?

Marta Teixeira Anacleto

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/705>

DOI : 10.4000/carnets.705

ISSN : 1646-7698

### Éditeur

APEF

### Référence électronique

Marta Teixeira Anacleto, « *Sur Racine* de Barthes : le Degré zéro de l'objet critique ? », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 6 | 2016, mis en ligne le 31 janvier 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/705> ; DOI : 10.4000/carnets.705

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



*Carnets* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

---

# Sur Racine de Barthes : le Degré zéro de l'objet critique ?

Marta Teixeira Anacleto

---

- 1 Dans le célèbre et polémique « Avant-propos » de *Sur Racine* (publié en avril 1963), Barthes reproduisait la métaphore du « degré zéro » de l'écriture, en considérant Racine comme « le degré zéro de l'objet critique », la pleine cristallisation du mythe de la transparence classique. Il était néanmoins conscient de l'impossibilité d'échapper à l'ambiguïté du mythe, à une subjectivité fondatrice de la transparence qui interrogeait la dimension stricte du « degré zéro de la critique » appliqué aux auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle : « C'est donc, en définitif, sa transparence même qui fait de Racine un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide, mais éternellement offerte à la signification » (Barthes, 2002a : 11).
- 2 Racine faisait ainsi partie, avec La Bruyère et La Rochefoucauld, d'un ensemble d'auteurs qui nourrissaient le mythe personnel de Barthes du « degré zéro » de la critique, et qui postulaient son inquiétude permanente à l'égard des textes (le style) et des auteurs classiques<sup>1</sup> – le double miroir de sa pensée sur le langage et la littérature. Si le véritable écrivain était, pour Barthes, celui qui produisait une « écriture blanche », avant d'en faire une métaphore prête à dire beaucoup de choses<sup>2</sup>, le *Sur Racine* vise, en quelque sorte, à délivrer l'auteur de Bérénice de l'institution scolaire qui lui est, au départ, attachée, – il est « le plus scolaire des auteurs » (*ibid.* : 399), voire le plus transparent –, pour rendre désormais disponible son langage et son univers tragique. Ceci même si le critique annonce une « analyse volontairement close » et la reconstitution d'une anthropologie racinienne « à la fois structurale et analytique » (Barthes, 2002a : 14) (et psychanalytique) qui lui a valu de nombreuses attaques, notamment celle de Raymond Picard<sup>3</sup>.
- 3 Or c'est justement l'ambivalence ontologique de cette analyse (de la figure au sujet), sa discontinuité (et la discontinuité structurale des trois parties de l'essai) qui projette le texte racinien vers l'avenir, vers cette ouverture à la signification, et le *Sur Racine* vers l'interrogation latente de la critique moderne – Racine serait-t-il le « degré zéro de l'objet critique ? ». D'ailleurs, si Roland Barthes jugeait son essai comme un écrit mineur au sein de sa production, c'est qu'il avait, tout d'abord, conscience du caractère fragmentaire de

son ouvrage regroupant une première étude, « L'Homme racinien », issue des préfaces écrites pour le *Théâtre de Racine*, publiée par le Club français du livre, un deuxième texte, « Dire Racine », reprenant le compte-rendu d'une représentation de *Phèdre* au Théâtre National Populaire, et une dernière réflexion critique sur « Histoire ou Littérature ? ». Il avait, en même temps, conscience de la discontinuité du langage racinien, c'est-à-dire de son ouverture irréversible à l'avenir de la critique. C'est d'ailleurs cet aspect polémique, voire actuel, de l'essai de Barthes et sa (con)fusion avec l'univers polémique et moderne (le tragique moderne) des figures de Racine qu'il m'intéresse développer dans cet article, cent ans après la naissance de Roland Barthes, un demi-siècle après la « querelle » autour du *Sur Racine*.

- 4 Peut-être faudrait-il, tout d'abord, commencer par l'interrogation que Barthes formule dans l'« Avant-Propos », entre parenthèses, lorsqu'il essaie de situer l'actualité de Racine – « pourquoi parler de Racine aujourd'hui ? »<sup>4</sup> – et à propos de laquelle il évoque la critique sociologique de Lucien Goldmann (dont l'image du Dieu caché ne cesse de se croiser avec le *tenebroso* racinien<sup>5</sup>), la critique psychanalytique de Charles Mauron (qu'il suit de près), la critique biographique de Jean Pommier et de Raymond Picard, la critique psychologique de George Poulet et Jean Starobinski. C'est dans cette interrogation (reprise, en 2005, par Carlos Pimenta, metteur en scène portugais de *Bérénice* et lecteur privilégié de *Sur Racine* – on le verra par la suite) que se concentre le rapport ambivalent de Barthes au Classicisme et aux auteurs classiques<sup>6</sup>, ce rapport étant essentiel pour saisir la définition barthésienne de littérature comme « sens posé et sens déçu » :

Si la littérature est essentiellement, comme je le crois, à la fois sens posé et sens déçu, Racine est sans doute le plus grand écrivain français ; son génie ne serait alors situé spécialement dans aucune des vertus qui ont fait successivement sa fortune (car la définition éthique de Racine n'a cessé de varier), mais plutôt dans un art inégalé de la disponibilité, qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique. (Barthes, 2002a : 11)

- 5 *L'art inégalé de la disponibilité* serait, ainsi, l'opposé des vertus historiques ou de la « fortune » de Racine, vu comme un mythe classico-bourgeois par une *doxa* dont Barthes s'éloigne<sup>7</sup>, cette disponibilité se jouant au niveau du sens et de la construction du sujet dans chaque tragédie analysée de façon isolée à la fin de l'étude sur « L'homme racinien ». Or, la méfiance de l'auteur à l'égard du pouvoir monarchique et aristocratique auquel est soumis le texte classique (et par le Grand Siècle et par l'histoire littéraire de son époque) ne s'inscrit, à mon avis, dans la modernité recherchée par Barthes que lorsqu'il « découvre » la structure de l'aporie implicite au texte classique lui-même. Il s'agit d'une structure qui s'institue, à la limite, au sein de la dimension théâtrale du récit classique, simultanément cachée et lumineuse, obscure et transparente, fragmentaire et totale.
- 6 C'est ainsi que Barthes considère *Bérénice* comme le modèle même de la dramaturgie racinienne (on pourrait peut-être dire, le modèle de la dramaturgie classique) : « l'action y tend à la nullité, au profit d'une parole démesurée. (...) La réalité fondamentale de la tragédie, c'est donc cette parole-action. » (Barthes, 2002a : 66-67). C'est de la même manière que Carlos Pimenta, en préparant sa mise en scène de *Bérénice*, lit Barthes jusqu'à l'exhaustion, pour montrer au spectateur portugais du début du XXI<sup>e</sup> siècle l'immobilité du « vide progressif de l'Orient » à travers un texte ici considéré comme « une des plus belles manifestations du classicisme français »<sup>8</sup>. C'est la modernité délicate du paradoxe structurant dix-septiémiste, décortiqué par Barthes, qui intéresse le même auteur – et qui m'intéresse comme argument.

- 7 En fait, le *rapport délicat*<sup>9</sup> que Barthes entretient avec le XVII<sup>e</sup> siècle est vu, de nos jours, sous différents regards en quelque sorte métonymiques : le « fil antimoderne » de sa pensée dont parle Antoine Compagnon (2005), la hantise du siècle classique étudiée par Claude Coste (2000 : 374-494), le postclassicisme de sa pensée ou le désir d'un classique sans classicisme, décrit par Philippe Roger (2007 : 273-291). Ainsi est-il que ce rapport ambivalent au XVII<sup>e</sup> naît aussi, comme le metteur en scène portugais l'a bien compris, de la nature même du langage de la tragédie racinienne (et du langage du texte moraliste de La Rochefoucauld et de La Bruyère), de sa soumission intrinsèque à la logique de la litote et, en même temps, à celle du spectacle. Le vide, le célèbre « rien » béréncien, la litote par excellence, sont, d'ailleurs, signalés par Racine dans la Préface à sa tragédie :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande et que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. (Racine, 1997 : 48)

- 8 De même, ce « rien » béréncien, lu par Barthes en tant qu'éloignement de la tragédie et exhibé par la temporalité en suspension du spectacle de Carlos Pimenta, est toujours invention du langage et des gestes, il est « tristesse majestueuse », ne serait-ce que parce qu'il agit sur les émotions du spectateur et provoque chez lui « le plaisir de la tragédie ».
- 9 On comprend, ainsi, que dans la première étude de *Sur Racine* – « L'homme racinien » – les lieux tragiques deviennent, déjà, des espaces, à la fois, du silence et de la parole, de l'immobilité et de l'action : l'Antichambre, lieu tragique par excellence, se confond avec la scène tout en étant l'espace du langage – l'espace de la récitation des émotions –, par opposition au silence insupportable de la chambre – l'espace immuable des larmes et du regard<sup>10</sup> ; de même, « la naissance de l'amour est rappelée comme une véritable 'scène' », une scène érotique, nous dit Barthes, associée à la construction de l'image, à l'hypotypose<sup>11</sup>, l'aspect imagé – c'est-à-dire l'effet du spectacle – se mélangeant à la plasticité du langage, à la matérialité de l'alexandrin. En ce sens, Carlos Pimenta choisit justement Vasco Graça Moura, traducteur portugais de Bérénice, maître et poète de l'alexandrin, sensible à la cadence lente du vers racinien et à la plasticité de ses personnages, pour définir un spectacle où il révèle Racine à travers Barthes et Barthes à travers Racine :

les personnages n'existent pas en pensant aux scènes mais en faisant les scènes et, dans ce cas, les mots sont l'action. Le texte imprime la formalité, le rythme du verbe détermine les mots à travers lesquels se disent le sang et la chair.<sup>12</sup>

- 10 Pimenta reprend, ainsi, dans sa mise en scène, la « peur des signes » qui marque, selon Barthes, l'homme racinien : « la conduite du héros racinien – écrit Barthes – est essentiellement verbale » (Barthes, 2002a : 65), la parole n'est pas action mais réaction, « la réalité, c'est la parole ». Il s'inspire, pour devenir lecteur fidèle de *Sur Racine*, de la mise en scène de Bérénice présentée par Klaus Grüber, en 1984, à la Comédie Française, où les acteurs disent, immobiles, le texte sur le devant de la scène, pour créer un univers tragique moderne qui se nourrit de l'absurde d'une temporalité en suspension. Les acteurs portugais restent, eux-aussi, assis, à gauche, sur un long banc, attendant le moment de se lever, d'aller jusqu'au fond du théâtre pour se diriger, après, au-devant de la scène et réciter lentement les alexandrins, exhibant toute leur théâtralité/matérialité :

cette attente de la parole – affirme Carlos Pimenta – fait de cette pièce une inquiétude sourde, une tragédie aux portes fermées dans laquelle on voit les larmes qui coulent et non le sang et dans laquelle le vers de Racine s'empare de nous comme un souffle sur une plaie. (*ibid.*)

- 11 La *disponibilité* du texte classique et de la tragédie racinienne, dite, à plusieurs reprises, dans le premier essai de *Sur Racine*, est donc transposée vers la scène portugaise par la théâtralisation du langage : Barthes, en analysant le « Trouble », considère justement que l'émoi le plus spectaculaire, le plus proche de la tragédie, est celui qui atteint l'homme racinien dans son centre vital – son langage : pour pouvoir rompre avec Bérénice, Titus se fait aphasique<sup>13</sup>. En fait, fuir la parole (comme le fait Bérénice en disant un dernier adieu à Titus), c'est, pour Barthes et pour Carlos Pimenta, fuir la tragédie, fuir la scène.
- 12 On comprend, de ce fait, que le passage du premier essai – « L'Homme Racinien » – au second – « Dire Racine » – dépasse la logique initiale de la superposition de fragments, pour se fixer sur une logique de l'énonciation, voire de la théâtralité (au sens de la *disponibilité* du texte classique). Dans « Dire Racine », Barthes montre justement, en parlant de la mise en scène de *Phèdre* au Théâtre National Populaire, comment l'oralité du discours, sa performance éminente, rejoint l'essence tragique du sujet racinien. En effet, la « bonne distance » (voire l'ambivalence) à adopter face aux Classiques et à Racine, en particulier, celle qui correspond à la « distanciation » brechtienne qui éblouit Barthes et qui marque ses *Écrits sur le théâtre*, rédigés au cours des années 50<sup>14</sup>, s'énonce, non seulement à travers les commentaires sur les représentations des textes du XVII<sup>e</sup> conçues par Jean Vilar et Jean-Louis Barrault (tous deux considérés comme des interprètes et des passeurs<sup>15</sup>), mais aussi, dans *Sur Racine*, à travers cette conception de la tragédie comme spectacle – « Toutes choses ruinées, la tragédie reste un spectacle, c'est-à-dire un accord avec le monde. » (Barthes, 2002a : 68) – que Carlos Pimenta n'oublie pas d'introduire dans sa mise en scène.
- 13 D'ailleurs, Pimenta, lui aussi un *passeur* et de Racine et de Barthes, fait allusion à l'action intense présente dans la pièce malgré l'absence pragmatique d'action : l'Orient bérénicien, cette attente constante de la parole, doit mener le spectateur (en l'occurrence, le spectateur portugais, lui aussi lecteur de Barthes) à pressentir que beaucoup de choses se passent sans pour autant être dites (« Bérénice est renvoyée [par Titus] en Palestine, la fidélité [d'Antiochus] liquidée, sans qu'il y ait même risque de remords » – Barthes dixit, *ibid.* : 98). Les paroles, selon Pimenta, supportent le drame, la tension amoureuse et érotique, la souffrance, elles décrivent l'action et les actions des personnages : il n'y existe que ce qui est dit et ce qui est vécu à travers le dire (le dire racinien de Barthes), les acteurs attendant toujours sur le banc qui rallonge la scène, dans une suspension oiseuse du temps, jusqu'à ce que leur personnage existe à nouveau, pour dire le texte. Une fois de plus, Carlos Pimenta suit les indications données par Barthes à la fin du deuxième essai de son *Sur Racine* – il cherche l'étrangeté théâtrale de la tragédie, la distanciation, la disponibilité latente du langage racinien :
- Je ne sais s'il est possible de jouer Racine aujourd'hui. Peut-être, sur scène, ce théâtre est-il aux trois quarts morts. Mais si l'on essaye, il faut le faire sérieusement, il faut aller jusqu'au bout. La première ascèse ne peut être que de balayer le mythe Racine, son cortège allégorique (Simplicité, Poésie, Musique, Passion, etc.) ; la seconde, c'est de renoncer à nous chercher nous-mêmes dans ce théâtre : ce qui s'y trouve de nous n'est la meilleure partie, ni de Racine, ni de nous. Comme pour le théâtre antique, ce théâtre nous concerne bien plus et bien mieux par son étrangeté que par sa familiarité : son rapport à nous, c'est sa distance. Si nous voulons garder Racine, éloignons-le. (*ibid.* : 143)
- 14 Barthes pose, ainsi, la question moderne du sujet, renonçant à la notion traditionnelle de personnage pour atteindre celle de LA figure (il le dit dans l'« Avant-propos » en évoquant ce deuxième essai<sup>16</sup>), ce qui lui permet de clôturer, sans mettre en cause une pensée

volontairement fragmentaire, *Sur Racine* par un troisième essai « Histoire ou Littérature ? ». La distance procurée, sur scène, pour faire signifier au XX<sup>e</sup> siècle le théâtre de Racine légitime la séparation polémique entre l'historien universitaire de la littérature et le critique qui analyse la psychologie des textes, c'est d'autant plus le cas que Barthes veut analyser « un problème général de critique »<sup>17</sup> à partir du paradoxe classique, ou, du moins, du paradoxe racinien. Reconnaître l'impuissance à dire vrai *sur Racine* (vu que ses textes s'ouvrent à des lectures psychanalytiques, existentielles, tragiques, psychologiques et d'autres), c'est reconnaître le statut spécial de la littérature et, finalement, tenir au paradoxe. Barthes conclut :

la littérature est cet ensemble d'objets et de règles, de techniques et d'œuvres, dont la fonction dans l'économie générale de notre société est précisément d'institutionnaliser la subjectivité. Pour suivre ce mouvement, le critique doit lui-même se faire paradoxal, afficher ce pari fatal qui lui fait parler Racine d'une façon et non d'une autre : lui aussi fait partie de la littérature. (*ibid.* : 166)

- 15 Faire parler Racine d'une façon et non d'une autre, c'est, pour Barthes (et pour Carlos Pimenta), le mettre en spectacle, l'intégrer dans une subjectivité instituée, partagée entre identification et distance – celle du critique et celle du metteur en scène. En ce sens, Carlos Pimenta *refait Racine d'après Barthes*, tout en décelant la modernité d'une « invention [qui] consiste à faire quelque chose de rien » (c'est Racine qui l'affirme dans la Préface de *Bérénice*)<sup>18</sup>, c'est-à-dire la modernité du silence : la subjectivité dont parle Barthes s'institue sur la scène portugaise lorsque Pimenta fait correspondre l'éloignement de la tragédie sous-jacent au vide de l'Orient bérénicien à une « succession de tragédies intimes » où l'on écoute « la totalité du chant d'amour et de désespoir »<sup>19</sup>. De ce fait, à la fin du spectacle, lorsque Bérénice, abandonnée, depuis le début, par Titus, s'empare de la litote et dit « Adieu », désormais empêchée de comprendre le sens de l'abandon, les nuages projetés sur une toile disparaissent et il ne reste plus que le mur métallique traversé par les acteurs qui quittent la scène et, à la limite, le théâtre, la parole. La coïncidence formelle entre ce moment final de la représentation de 2005 et la lecture finale proposée par Barthes pour l'Orient bérénicien, est si frappante que l'on peut oser croiser les deux subjectivités :

Bérénice sait que passée la tragédie, le temps n'est qu'une insignifiance infinie (...) rendue à la durée, la vie ne peut plus être un spectacle. Tel est en somme l'Orient bérénicien : la mort même du théâtre. Et sur les vaisseaux ancrés dans Ostie, avec Antiochus, c'est toute la tragédie que Titus envoie dans le néant oriental. (Barthes, 2002 : 99).

- 16 Il serait ainsi légitime, en observant ce croisement frappant de subjectivités, de repenser la question énoncée dans le titre de cet article – (*Sur Racine de Roland Barthes : le degré zéro de l'objet critique ?*). En fait, la disponibilité du texte racinien, voire sa modernité, qui l'éloigne d'un degré zéro de l'écriture et de lecture, correspondrait, aussi, à la disponibilité du texte de Barthes, alors même qu'il est récupéré/réhabilité dans un projet théâtral qui vise à expérimenter l'actualité des classiques, de Racine et, en particulier, de *Bérénice*, la non-tragédie racinienne considérée par Racine (et par Barthes) comme le modèle d'une dramaturgie de la parole et de la contention de la parole. Le malaise critique créé, au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, par les fragments paradoxaux de *Sur Racine*, peut, en quelque sorte, être dépassé par « la bonne distance » introduite par Carlos Pimenta (et par d'autres passeurs actuels de Barthes) sur la scène. En comprenant la modernité frappante de la Préface racinienne de *Bérénice* – un texte sur le théâtre et sur la suspension du théâtre, sous forme de « tristesse majestueuse »<sup>20</sup> –, le metteur en scène

portugais réussit, en 2005, à éloigner Racine et Barthes pour se fixer dans le spectacle du silence, de l'incomplétude, de l'incertitude et de la disponibilité qui justifie l'intérêt apparemment paradoxal de Barthes pour les Classiques du XVII<sup>e</sup>. L'entrée initiale des acteurs de Carlos Pimenta sur scène, excessivement lente, silencieuse et obscure, précède le moment où ils deviennent des personnages raciniens et barthésiens par la déclamation de parole, par le théâtre. Ainsi :

la tragédie, c'est le mythe de l'échec du mythe : la tragédie tend finalement à une fonction dialectique : du spectacle de l'échec, elle croit pouvoir faire un dépassement de l'échec, et de la passion de l'immédiat une médiation. Toutes choses ruinées, la tragédie reste un spectacle, c'est-à-dire un accord avec le monde. (Barthes, 2002 : 68)

- 17 Il s'agit bien de la dernière phrase de « L'homme racinien » ; mais il s'agit, aussi, de la première image du spectacle de Carlos Pimenta.

## BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (2002a). *Sur Racine*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002b). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil.

COMPAGNON, Antoine (2005). *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : NRF Gallimard, « Bibliothèque des Idées ».

COSTE, Claude (2000). « Roland Barthes ou la hantise du XVII<sup>e</sup> siècle », *Elseneur*, n° 15-16 (« Postérités du Grand Siècle »). Presses universitaires de Caen, pp. 379-394.

FORMENT, Lise (2014). « Roland Barthes et l'actualité du théâtre 'classique'. La transhistoricité de la littérature mise en spectacle », *Revue Roland Barthes*, n° 1, juin 2014 [en ligne] [Site consulté le 22 septembre 2015]  
<URL: [http://www.roland-barthes.org/article\\_forment.html](http://www.roland-barthes.org/article_forment.html)>

PENNANECH, Florian (2008). « Poétique de l'anti-philologie dans Sur Racine », *Fabula-LhT*, n° 5, « Poétique de la philologie », novembre 2008 [consultée le 17 mai 2015]  
<URL : <http://www.fabula.org/lht/5/pennanech.html>>

RACINE (1997). *Bérénice*. Paris : Garnier-Flammarion.

ROGER, Philippe (2007). « Barthes post-classique », *Revue d'Histoire littéraire de La France*, vol. 107 (« Le Classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX<sup>e</sup> siècle »), 2007/2, pp. 273-291.

SAMOYAU, Tiphaine (2015). *Roland Barthes : biographie*. Paris : Seuil.

## NOTES

1. À ce sujet, voir l'excellent article de Lise Forment où l'auteur réfléchit sur l'ambivalence de Roland Barthes « à l'égard du XVII<sup>e</sup>, des Classiques et du classicisme » (Lise Forment, 2014).

2. Je cite Tiphaine Samoyault et sa toute récente biographie barthésienne où l'auteur analyse les écrits sur le théâtre de Barthes et son rapport aux « classiques » (Samoyault, Tiphaine, 2015 : 258).
3. La querelle qui a opposé Raymond Picard (« historien littéraire du Classicisme ») à Barthes (détracteur de la vision scolaire de l'histoire littéraire) est analysée minutieusement, entre autres, par Florian Pennanech (Florian Pennanech, 2008), ainsi que par T. Samoyault (2015 : 400 ss).
4. Voir Barthes, Roland, 2002a : 10.
5. Dans « L'Homme racinien », Roland Barthes insiste sur l'opposition entre l'ombre et la lumière, le *tenebroso* étant le produit axiologique de cette inversion, le désir et l'impossibilité de voir le dieu caché : « l'état parfait du tenebroso racinien, ce sont des yeux en larmes et levés vers le ciel » (Barthes, 2002a : 33).
6. Selon T. Samoyault, le *Sur Racine*, ainsi que la préface aux *Caractères et celle aux Maximes et sentences* de la Rochefoucauld permettent de mettre en évidence la double relation de Barthes aux classiques : d'une part, les notions « classiques » ou « classicisme » sont péjoratives lorsqu'ils renvoient aux institutions classiques ; d'autre part, ils sont mis en valeur lorsqu'ils laissent parler les œuvres aux lecteurs, sans l'obstacle de la critique traditionnelle. Racine, selon Barthes (et d'après Samoyault) est, en même temps, « le plus scolaire des auteurs », et un immense écrivain (Samoyault, 2015 : 399).
7. C'est Lise Forment qui fait allusion à cette lecture du XVII<sup>e</sup> siècle proposée par Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* (Forment, 2014).
8. Voir <URL : <http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>>, « Texte du metteur-en-scène » (accès le 10 mai 2015) – traduction personnelle.
9. Expression utilisée par L. Forment, en analysant les lectures faites par Antoine Compagnon, Philippe Roger et Claude Coste à propos du rapport à établir entre Barthes et les auteurs « classiques » (Forment, 2014).
10. « La Chambre est contiguë au second lieu tragique qui est l'Anti-Chambre, espace éternel de toutes les sujétions puisque c'est là qu'on attend. L'Anti-Chambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission ; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'Évènement, du caché et de l'étendu ; saisie entre le monde, le lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, l'Anti-Chambre est l'espace du langage » (Barthes, 2002a : 16).
11. « La naissance de l'amour est rappelée comme une véritable 'scène' (...) Phèdre s'émeut de retrouver dans Hippolyte l'image de Thésée. Il y a là comme une sorte de transe : le passé redevient présent sans cesser pourtant d'être organisé comme un souvenir. (...) un traité de l'époque dit que dans l'hypotypose, l'image tient lieu de la chose : on ne peut mieux définir le fantasme. Ces scènes érotiques sont des véritables fantasmes, rappelés pour alimenter le plaisir ou l'aigreur, et soumis à tout un protocole de répétition. Le théâtre racinien connaît d'ailleurs un état encore plus explicite du fantasme érotique, c'est le rêve. » (Barthes, 2002a : 29).
12. <URL : <http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>>, « Texte du metteur-en-scène » (accès le 10 mai 2015) – traduction personnelle.
13. « L'émoi le plus spectaculaire, c'est-à-dire le mieux accordé à la tragédie, c'est celui qui atteint l'homme racinien dans son centre vital, dans son langage ; (...) pour pouvoir rompre avec Bérénice, Titus se fait aphasique ; fuir la parole c'est fuir la relation de force, c'est fuir la tragédie : seuls les héros extrêmes peuvent atteindre cette limite (Néron, Titus, Phèdre), d'où leur partenaire tragique les ramène aussi vite que possible, en les contraignant en quelque sorte à retrouver un langage (Agrippine, Bérénice, Oenone) » (Barthes, 2002a : 27).
14. Voir, dans le volume des *Écrits* réunis et présentés par Jean-Loup Rivière (Barthes, 2002b, les textes suivants, entre autres : « La révolution brechtienne » (Barthes, 2002b : 134-136) ; « Pourquoi Brecht ? » (Barthes, 2002b : 162-165), « Les tâches de la critique brechtienne »

(Barthes, 2002 : 206-211), « Brecht, Marx et l'Histoire » (Barthes, 2002b : 229-233) ; « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité » (Barthes, 2002b : 340-351).

15. Le mot « passeur » est utilisé par Lise Forment à propos de Barthes et de son regard spécifique sur le théâtre : « au théâtre, cohabitent chez Barthes au moins deux regards : celui du mythologue, qui s'en prend aux ressorts idéologiques des spectacles 'classico-bourgeois', et celui du passeur, qui se préoccupe de ce qui est livré ou masqué aux yeux du public, de ce qui est montré ou caché d'un texte ou d'un personnage dits 'classique', comme le Cid, Dom Juan ou Figaro » (Forment, 2014).

16. « il semble toujours actuel de confronter le jeu psychologique et le jeu tragique, et d'apprécier de la sorte si l'on peut encore jouer Racine. (...) l'acteur racinien n'y est loué que dans la mesure où il renonce au prestige de la notion traditionnelle de personnage, pour atteindre celle de figure, c'est-à-dire de forme d'une fonction tragique » (*ibid.* : 10).

17. En justifiant cette dernière étude consacrée, para la médiation de Racine, à un problème général de critique, Barthes souligne que sa réflexion « comporte un interlocuteur implicite l'historien de la littérature, de formation universitaire, à qui il est ici demandé, soit d'entreprendre une véritable histoire de l'institution littéraire (s'il se veut historien), soit d'assumer ouvertement la psychologie à laquelle il se réfère (s'il se veut critique) » (*ibid.* : 10).

18. « Il n'y a que le vraisemblable qui touche la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines ? Il y en a qui pense que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. » (Racine, 1997 : 49).

19. Carlos Pimenta se demande, justement, si « (...) ce n'est pas justement cette sobriété exquise qui nous permet d'écouter de façon subliminale la totalité du chant d'amour et de désespoir ? (...) Cette attente de la parole fait de cette pièce une inquiétude sourde, une tragédie aux portes fermées dans laquelle on voit les larmes qui coulent et non pas le sang et dans laquelle le vers de Racine s'empare de nous comme un souffle sur une plaie, d'après Klauss Grüber » - <URL : <http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>>, « Texte du metteur-en-scène » (accès le 10 mai 2015) - traduction personnelle.

20. On pourrait, ici, faire part des commentaires Caúdia Galhós à propos de la suspension théâtrale qu'elle a soulevée lors des répétitions de la pièce et le rapport immédiat à la filmographie de Rohmer : « Carlos Pimenta fait souvent la comparaison de sa mise-en-scène à un film : c'est comme un film d'Éric Rohmer où la passion reste en suspension dans le dialogue des personnages (...). Les acteurs sont dépassés par l'épaisseur de la tension des mots » (<URL : <http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>>, Caúdia Galhós, « Reportage des répétitions » (accès le 10 mai 2015) - traduction personnelle.

---

## RÉSUMÉS

Cette étude part du polémique « Avant-propos » de *Sur Racine* (publié en avril 1963), où Roland Barthes considère Racine comme « le degré zéro de l'objet critique », l'expression se situant dans le cadre des multiples interrogations que l'auteur se posait au sujet des auteurs « classiques » du

xvii<sup>e</sup> siècle. On essayera de démontrer comment ce postulat devient interrogation épistémique importante au cœur de la pensée barthésienne sur le langage et la littérature. Pour ce faire, on se demandera pourquoi Barthes rend disponible et le langage racinien et son univers tragique, à travers une « analyse volontairement close » des pièces du dramaturge et la reconstitution d'une anthropologie racinienne « à la fois structurale et analytique » (et psychanalytique). On aura comme fil conducteur de cette réflexion le dialogue théorique et critique que l'on peut, de nos jours, organiser entre le *Sur Racine de Barthes*, le tragique moderne de *Bérénice* et la représentation contemporaine de cette pièce conçue par le metteur en scène portugais Carlos Pimenta (2005).

The starting point for this paper is Roland Barthes' polemical foreword to his *Sur Racine* (published in April 1963), in which Barthes views Racine as the « degree zero of the critical object » – an expression which should be placed in the context of his many interrogations regarding the « classical » authors of the 19th century. I will attempt to show how this postulate is transformed into a significant epistemic interrogation at the core of the Barthesian theory of language and literature. To achieve this, I will look into the reasons for Barthes' decision to convey the Racinian language and its tragic universe through a « deliberately closed analysis » of the dramatist's plays and the reconstitution of a Racinian anthropology, « both structural and analytical », as well as psychoanalytical. This reflection will be based on the theoretical and critical dialogue which can nowadays be construed between *Sur Racine*, the modern tragic sense of *Berenice*, and the contemporary production of this play staged by the Portuguese director Carlos Pimenta (2005).

## INDEX

**Mots-clés :** Sur Racine, tragique moderne, Bérénice, Pimenta (Carlos)

**Keywords :** Sur Racine, modern tragic condition, Bérénice, Pimenta (Carlos)

## AUTEUR

**MARTA TEIXEIRA ANACLETO**

Centro de Literatura Portuguesa

Université de Coimbra

[martateixeiraanacleto@gmail.com](mailto:martateixeiraanacleto@gmail.com)