

Testi/3

## *Pasolini et la «vaccine» de Barthes*

Davide Luglio

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/09/2015. Accettato il 30/09/2015.

---

This paper compares Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini, focusing mainly on avant-garde drama. It analyses *Manifesto per un nuovo teatro* by Pasolini and Barthes's works on drama published between the mid 50s and the mid 60s. Similarity and resemblance are highlighted through a careful reading of both these essays.

\*\*\*

Il y a bien, volontaire et en partie involontaire, un jeu de renvois entre les œuvres de Barthes et celles de Pasolini, une sorte de dialogue à distance sur lequel la critique a attiré l'attention au cours de ces dernières années. Stefano Casi<sup>1</sup>, Antonio Tricomi<sup>2</sup>, Hervé Joubert-Laurencin<sup>3</sup>, particulièrement, ont souligné l'importance des écrits barthésiens dans l'élaboration de la poétique pasolinienne tant dans le domaine du théâtre que dans celui du cinéma, dans ses aspects linguistiques comme sémiologiques.

C'est du reste Pasolini lui-même qui reconnaît une dette théorique à l'égard de Barthes, non seulement en multipliant dès 1965 les citations du sémiologue français (la première dans *Rital et Raton*, un récit de *Ali aux yeux bleus*) mais aussi en en faisant avec Lucien Goldmann «le plus avancé et extraordinaire représentant de l'essayisme européen»<sup>4</sup>. Barthes semble avoir une attitude différente envers l'œuvre de Pasolini, surtout si l'on ne tient compte que de l'éreintement de *Salò* publié dans *Le Monde* en juin 1976. Mais, comme l'a montré récemment Joubert-Laurencin, les choses sont en réalité bien plus complexes, et on ne peut certes pas parler d'une attirance à sens unique entre les deux auteurs, en raison non seulement de l'admiration que Barthes reconnaît éprouver à l'égard de l'écrivain et cinéaste italien dans une lettre de 1966, mais

---

<sup>1</sup> Cf. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005, p. 218 et passim.

<sup>2</sup> Cf. A. Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera*, Soveria Mannelli 2005, pp. 96-127.

<sup>3</sup> Cf. H. Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, in «Studi pasoliniani», 1, 2007, pp. 55-67.

<sup>4</sup> P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, W. Siti et S. De Laude édés., avec un essai de C. Segre, t. I, Milano 2004<sup>2</sup>, p. 1416. Cfr. aussi P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, W. Siti et S. De Laude édés., Milano 1999, p. 1493. Nous traduisons.

aussi des renvois à l'œuvre pasolinienne présents, presque comme un hommage posthume, dans la leçon tenue au Collège de France en 1977-1978<sup>5</sup>. Enfin, en raison de ce qui frappe le plus à la lecture de chacun des deux auteurs, et qui est bien l'essentiel, à savoir une sorte de parcours parallèle des idées, riche de renvois explicites comme de simples consonances.

Aussi, est-ce une petite partie de ce parcours que je voudrais explorer ici afin d'essayer de démontrer que les positions exprimées par Pasolini dans son *Manifeste pour un nouveau théâtre* trouvent d'importantes correspondances dans une série de textes sur le théâtre publiés par Barthes au cours de la décennie qui va du milieu des années 50 à celui des années 60, et qui précèdent donc le manifeste pasolinien. Si l'on tient compte du fait que Pasolini lisait Barthes non seulement en traduction mais aussi dans le texte original, comme le rappelle Jean-Claude Biette<sup>6</sup> – avec l'aide de ce dernier et en compagnie d'Aprà –, il est aisé de comprendre que ces correspondances sont sans aucun doute encore plus significatives. Elles portent sur les attaques régulièrement lancées par Barthes contre le théâtre d'avant-garde dans une double perspective: politique et linguistique. Mais elles concernent aussi le théâtre grec qu'il envisageait, à la suite des études contemporaines de Jean-Pierre Vernant et de celles, pionnières, de Louis Gernet, comme rite social d'assemblée citoyenne. Et elles concernent enfin, précisément par rapport à un théâtre investi d'une mission citoyenne, la notion même de «théâtre de parole» dont Barthes semble proposer une version embryonnaire dans un texte de 1964 sur le dialogue.

Le *Manifeste pour un nouveau théâtre* part de la constatation que le théâtre est irréformable. Stefano Casi a reconstruit le climat entourant la parution du manifeste et surtout le caractère topique de ses proclamations de refondation: de la recherche d'une forme radicalement nouvelle à la référence au théâtre athénien<sup>7</sup>. Relativement plus originale est la réduction de tout l'univers théâtral à la tension bipolaire entre théâtre «du bavardage» – selon l'expression forgée par Moravia – et théâtre «du Geste ou du Cri». C'est ici qu'apparaît une première affinité avec la critique théâtrale barthésienne sur laquelle il convient de s'arrêter. Dès 1955, dans un texte intitulé *La vaccine de l'avant-garde*, Barthes attaque le théâtre d'avant-garde en ce qu'il est constamment récupéré par la société bourgeoise. Dans ce premier texte anti avant-garde le sémiologue français vise Jean-Louis Barrault, coupable d'avoir cru que l'ennui suscité par *A sleep of prisoners* de Christopher Fry, sifflé de ce fait par un public bourgeois, était le signe de son avant-gardisme. Or, le rejet exprimé par un public bourgeois, explique Barthes, ne peut certes pas être signe d'avant-garde, bien au contraire. Élaborant alors la théorie de la vaccine, Barthes conclut:

---

<sup>5</sup> R. Barthes, *Le neutre. Cours au Collège de France* (1977-1978), Paris 2002.

<sup>6</sup> Cf. *Pasolini cinéaste*, numéro spécial des «Cahiers du cinéma», Paris 1981, p. 57 cit. in H. Joubert-Laurencin, cit., p. 57.

<sup>7</sup> Cf. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 213-234, en particulier pp. 213-216.

C'est ce non-théâtre que Barrault feint de prendre pour de l'avant-garde, confondant ennui et hermétisme, s'imaginant que sa pièce était sifflée parce que trop audacieuse pour des regards philistins. Le voilà maintenant martyr, vacciné d'avant-garde pour combien de temps. Ceci n'aurait pas beaucoup d'importance si cette vaccine n'était maintenant une opération courante dans l'art conventionnel. On inocule un peu de progrès — tout formel, d'ailleurs — à la tradition, et voilà la tradition immunisée contre le progrès: quelques *signes* d'avant-garde suffisent à châtrer la véritable avant-garde, la révolution profonde des langages et des mythes<sup>8</sup>.

En d'autres termes, la revendication d'avant-garde avancée par Jean-Louis Barrault pour justifier l'insuccès de *Le songe du prisonnier* est une forme d'illusion idéologique, une preuve de la tendance toujours plus répandue au sein de la bourgeoisie à utiliser l'argument de l'avant-garde comme instrument de castration de la véritable avant-garde qui, on le comprend, a une toute autre portée politique. En somme, l'avant-gardisme formel utilisé en termes anti-bourgeois est l'arme imaginée par la bourgeoisie pour maintenir le *statu quo* et en ce sens remplit la fonction de vaccine. A ce stade, la démonstration de Barthes relève de l'argumentaire marxiste classique qui tend à voir dans l'avant-gardisme intellectuel un divertissement pour petits-bourgeois. Mais sa critique se fait beaucoup plus acerbe dans un de ses rares textes des années 1950 intégrés aux *Essais critiques* publiés en 1964. Sous le titre «A l'avant-garde de quel théâtre?», cet article est particulièrement intéressant pour la radicalité de l'attaque qu'il porte contre toute avant-garde au nom de l'engagement politique. La critique, cette fois encore marquée du sceau marxiste, considère les mouvements d'avant-garde comme des parasites de la bourgeoisie, ses compagnons inséparables et sa propriété. Sans bourgeoisie, il ne peut y avoir d'avant-garde et la violence que celle-ci exerce sur celle-là est d'ordre esthétique ou éthique, mais jamais politique, jamais véritablement révolutionnaire. Le terme avant-garde précise Barthes:

Dans son étymologie, ne désigne rien d'autre qu'une portion un peu exubérante, un peu excentrique de l'armée bourgeoise. Tout se passe comme s'il y avait un équilibre secret et profond entre les troupes de l'art conformiste et ses voltigeurs audacieux.

Puis, se réclamant de Lévi-Strauss, il ajoute :

Un phénomène de complémentarité bien connu en sociologie [...] l'auteur d'avant-garde est un peu comme le sorcier des sociétés dites primitives: il *fixe* l'irrégularité pour mieux en purifier la masse sociale [...] L'avant-garde, ce n'est au fond qu'un phénomène cathartique de plus, une sorte de vaccine destinée à inoculer un peu de subjectivité, un peu de liberté sous la croûte des valeurs bourgeoises<sup>9</sup>.

Il arrive toujours un moment où l'élément avant-gardiste est récupéré par l'ordre bourgeois. Quand le langage de l'avant-garde n'est plus inconvenant aux yeux de la bourgeoisie, celle-ci le récupère sans problème et le plie à son usage:

<sup>8</sup> R. Barthes, *La vaccine de l'avant-garde*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris 2002, pp. 564-565.

<sup>9</sup> R. Barthes, *A l'avant-garde de quel théâtre?*, in *Œuvres complètes*, cit., t. II, pp. 340-342.

Rimbaud récupéré par Claudel, Cocteau devenu académicien ou le surréalisme repris par le grand cinéma. La vraie menace qui pèse sur l'avant-garde n'est pas la bourgeoisie, explique Barthes. La seule force qui la menace est la conscience politique et celle-ci n'est pas bourgeoise.

Sur un tel plan politique, il existe naturellement une analogie avec le discours pasolinien sur l'avant-garde. Il suffit de penser, si l'on s'en tient au seul manifeste, au discours sur le «théâtre du Geste et du Cri» comme produit culturel anti-bourgeois de la bourgeoisie. Analogie qui existe aussi à un niveau plus profond, celui de la tolérance de l'ordre bourgeois et du système néocapitaliste pour les expressions sociales déviantes, revêtues de cette même valeur cathartique dont parle Barthes en se référant aux sorciers étudiés par Lévi-Strauss. C'est contre cette tolérance intéressée que Pasolini met en garde les Radicaux dans son intervention au congrès de leur parti en 1975, peu avant sa mort. Mais il s'agit là d'une analogie que l'on peut en partie imputer au substrat idéologique marxiste commun à nos deux auteurs.

Sans doute plus marquant, au plan d'une possible influence exercée par le sémiologue français sur Pasolini, est l'autre grand argument utilisé contre l'avant-garde, non plus politique cette fois-ci mais linguistique. Barthes le développe dans un texte de 1961, intitulé *Le Théâtre français d'avant-garde*. Dans sa première partie, l'article reprend l'argumentation des années 1950 en insistant davantage sur l'interdépendance entre théâtre d'avant-garde et public bourgeois ainsi que sur la relativité du caractère subversif de ce théâtre qui, justement parce qu'il met en scène la contestation et le rejet des valeurs de la bourgeoisie, ne peut être vraiment compris et apprécié que par cette dernière, au point de ne pouvoir exister sans elle: «l'avant-garde – ajoute Barthes – est à la merci de son adversaire»<sup>10</sup>. Ce préalable étant posé, il passe à l'analyse de l'esthétique du théâtre d'avant-garde, qu'il est possible de ramener essentiellement, écrit-il, à l'œuvre d'Antonin Artaud, ajoutant ensuite une série de considérations qui, comme nous le verrons, prennent immédiatement tout leur sens par rapport au manifeste pasolinien.

Artaud, explique Barthes, a radicalisé l'expérience théâtrale en la transformant en un rite anti-culturel:

La pensée doit s'absorber entièrement dans la physique de l'action dramatique: plus d'intériorité, plus de psychologie, et même, contrairement à ce que le bourgeois pense souvent de l'avant-garde, plus de symbolisme: tout symbole est réel; Artaud en vient à "totémiser" les objets, il veut que son public participe à la matière scénique comme un primitif à une cérémonie rituelle; et ce théâtre de l'anticulture [...] il lui faut évidemment un langage tout aussi libéré: non seulement la parole doit être "poétique" (c'est-à-dire immédiate, dégagée de toute rationalité), mais encore il faut comprendre dans le langage, sans aucune hiérarchie, les cris, les gestes, les bruits et les actes, dont le mélange doit produire sur la scène un carnage général et, pour tout dire, ce «théâtre de la cruauté», qui est devenu la formule la plus célèbre d'Artaud<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> R. Barthes, *Le théâtre français d'avant-garde*, in *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 1096.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 1096-1097.

Certes, cette esthétique n'a pas été entièrement adoptée par le théâtre d'avant-garde, lequel est rarement allé aussi loin. La conflagration voulue par Artaud s'est souvent transformée en une forme de «défection» insidieuse, étouffée, des valeurs dramatiques traditionnelles», transformant le «théâtre de la cruauté» en un «théâtre du malaise». Mais cela a suffi à faire de la dramaturgie d'avant-garde une dramaturgie substantiellement négative et asociale, et le point de coagulation de cette négativité, de ce désir de destruction, précise Barthes, est le langage humain:

Pour le théâtre d'avant-garde au contraire, la parole est un objet opaque, détaché de son message, se suffisant pour ainsi dire à lui-même, pourvu qu'il vienne provoquer le spectateur et agir physiquement sur lui; en somme, de moyen, le langage devient fin. On peut dire que le théâtre d'avant-garde est essentiellement un *théâtre du langage*, où la parole elle-même est donnée en spectacle. Ce spectacle est évidemment celui d'une provocation. Le théâtre d'avant-garde s'est attaqué aux points les plus socialisés de ce qui est l'institution la plus sociale du monde humain, le langage [...]<sup>12</sup>.

Comme le fait à juste titre observer Antoine Compagnon, «avec Brecht, Barthes se fait l'avocat du réalisme politique comme espérance d'un monde nouveau, c'est-à-dire d'un nouveau langage commun, tandis que l'avant-gardisme, jugé nihiliste, est assimilé à l'anarchie en raison de son ressentiment envers la langue»<sup>13</sup>. Barthes reconnaît que l'avant-garde a fourni au théâtre politique des techniques qui lui ont permis de dépasser les conventions dramaturgiques les plus vieillotées et un certain conformisme stylistique. Il n'est donc pas question d'ignorer cet apport positif et de revenir aux formes les plus conventionnelles du théâtre traditionnel. Au contraire, ce que l'on souhaite, conclut Barthes, «c'est qu'à ce langage nouveau le théâtre nouveau sache soumettre des pensées nouveaux, et que la libération du langage théâtral s'accompagne d'une réflexion sur notre monde réel, et non sur un monde vain»<sup>14</sup>.

Donc, ainsi que nous le disions, l'analyse barthésienne du théâtre français d'avant-garde présente de nombreux points de contact significatifs, tant conceptuels que lexicaux, avec l'analyse que propose Pasolini dans son manifeste. Et ceci dès la définition même du théâtre d'avant-garde comme «théâtre du Geste et du Cri» et dès sa caractérisation, non seulement comme produit de cette même civilisation bourgeoise qui a donné naissance au théâtre du bavardage, mais aussi pour ce qui le distingue, autrement dit «la haine de la parole».

Comme pour Barthes, pour Pasolini le théâtre d'avant-garde présente trois caractéristiques: a) il s'adresse à des destinataires bourgeois en les impliquant dans sa protestation anti-bourgeoise effrénée et ambiguë; b) il présente ses spectacles en dehors des lieux officiels; c) il rejette la parole, et donc les langues des classes dirigeantes nationales, en faveur d'une parole contrefaite et diabolique ou bien

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 1098-1099.

<sup>13</sup> A. Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris 2005, pp. 423-424.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Le théâtre français d'avant-garde*, cit., p. 1101.

du pur et simple geste, provocateur, scandaleux, incompréhensible, obscène, rituel.

La raison de tout cela, explique Pasolini, tient à l'hypostatisation, pour la nommer ainsi, du théâtre, dans sa sacralisation en tant que tel qui plonge ses racines dans l'idéologie de la renaissance d'un théâtre primitif, originaire, accompli comme rite propitiatoire ou, mieux, orgiaque. Argument déjà employé par Barthes quand il faisait du théâtre d'Arthaud, qui totémisait les objets en transformant la matière scénique en une primitive cérémonie rituelle, le modèle esthétique du théâtre d'avant-garde.

Quant au théâtre de parole, souhaité par Pasolini, «autrement dit un théâtre qui soit avant tout débat, échange d'idées, combat littéraire et politique», il s'agit d'un théâtre «attentif surtout à la signification et au sens, excluant tout formalisme»<sup>15</sup>. Nous trouvons ici ce même refus du formalisme et cette même recherche de contenus, nécessaires à une réflexion sur notre monde et non sur ce monde vain dont parlait Barthes à la fin de son article.

Enfin, le modèle athénien invoqué par Pasolini pour ce théâtre trouve lui aussi une correspondance dans un texte de Barthes de 1965, intitulé simplement *Le Théâtre grec* et publié dans *l'Histoire des spectacles* de la *Pléiade*. La tragédie grecque, écrit Barthes, possède une structure dialectique fondée sur l'alternance de l'action représentée et du commentaire choral qui la suspend régulièrement, obligeant le public à renouveler son implication tant lyrique qu'intellectuelle. La tragédie grecque:

Est toujours triple spectacle: d'un présent (on assiste à la transformation d'un passé en avenir), d'une liberté (que faire?) et d'un sens (la réponse des dieux et des hommes). Telle est la structure du théâtre grec: l'alternance organique de la chose interrogée (l'action, la scène, la parole dramatique) et de l'homme interrogeant (le chœur, le commentaire, la parole lyrique). Et cette structure "suspendue", elle est la distance même qui sépare le monde des questions qu'on lui pose<sup>16</sup>.

Il s'agit, ajoute-t-il, non pas d'un théâtre populaire, mais d'un «théâtre civique, théâtre de la cité responsable»<sup>17</sup>.

Bien entendu, si le «nouveau théâtre» imaginé par Pasolini n'est ni le rite social de la bourgeoisie, ni le rite théâtral de l'avant-garde, il n'est pas non plus – comme lui-même le précise – le rite politique de l'Athènes d'Aristote. Mais l'analyse du théâtre grec que propose Barthes n'a certes pas pour finalité la réévaluation du rite politique de la Grèce classique. Dans son analyse, cependant, le théâtre grec revêt une valeur symbolique fortement liée à la fonction de la parole, du *logos*, au sein de la *polis*. Le public, extrêmement vaste par rapport à la masse des citoyens, participe à un rite civil et politique qui n'en est pas moins

---

<sup>15</sup> P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e l'arte*, cit., pp. 2481-2500, § 31.

<sup>16</sup> R. Barthes, *Le théâtre grec*, in *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 728.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 734.

rite culturel, en tant que spectacle d'un sens construit à travers un jeu dialectique de questions et de réponses impliquant acteurs, chœur et public.

Le théâtre grec est, en somme, ce que l'on peut imaginer de plus proche du modèle dramaturgique préféré de Barthes qui est, comme nous l'évoquons, celui de Brecht. Brecht, explique le sémiologue français dans l'un de ses nombreux articles consacrés au dramaturge allemand, a su dépasser aussi bien les limites du théâtre bourgeois rétrograde que ceux du théâtre progressiste, didactique et prêchi-prêcha en dépit de ses louables intentions politiques. Brecht a su réaliser une authentique synthèse de la rigueur du dessein politique et de la liberté totale de la dramaturgie. Son théâtre amène le spectateur à une plus grande conscience de l'histoire, sans que cela soit le résultat ni d'une persuasion rhétorique ni d'une intimidation sermonneuse, mais bien celui de l'action théâtrale en elle-même. Si l'on a souvent le regret de l'image d'union du théâtre et de la cité que donnaient les Grecs anciens, écrit Barthes, on ferait bien mieux, au lieu de courir derrière cette image désormais irréalisable, de s'occuper de celle, bien plus réelle, que nous propose Brecht.

Et pourtant, c'est précisément sur le caractère exemplaire du théâtre brechtien, réaffirmé encore au milieu des années 1970 dans *Brecht et le discours*<sup>18</sup> (sans doute le texte le plus beau et le plus riche que Barthes ait jamais consacré à Brecht), que la convergence de la pensée théâtrale de nos deux auteurs semble se briser.

«Dans le présent manifeste le nom de Brecht ne sera cité nulle part», écrit Pasolini, et il ajoute, «une chose est sûre: les temps de Brecht sont définitivement révolus»<sup>19</sup>. Comment comprendre ce refus proclamé de Brecht et comment l'intégrer dans ce panorama que nous esquissons d'une forte convergence du manifeste pasolinien avec la pensée théâtrale de Brecht?

A bien y regarder, Pasolini ne rejette pas Brecht, il se limite à affirmer que ses temps sont révolus. Quels sont les temps de Brecht? On peut penser, comme le suggère Stefano Casi, que ce sont ceux du théâtre fortement idéologisé, qui ne réussit pas à interagir avec la réalité alors qu'il est précisément besoin d'un témoignage de la complexité et des contradictions du réel, à l'adresse d'un spectateur avec lequel établir un véritable contact de communication. Mais si telle est l'intention de Pasolini, il nous faut alors constater qu'elle ressemble fort à l'exigence formulée par Barthes lorsque, contre le théâtre d'avant-garde et la vanité de son monde, il invoque un nouveau théâtre qui proposerait une réflexion sur le monde réel, impliquant critiquement le public comme il lui semble que réussit à le faire avec une efficacité particulière le théâtre de Brecht dans son interprétation par le Berliner Ensemble.

Et puis Pasolini décrète, certes, que les temps de Brecht sont définitivement révolus, mais il invite, aussitôt après, le spectateur à un dialogue «sur les problèmes posés ou débattus à canon suspendu par le texte». L'expression «à sens suspendu»,

---

<sup>18</sup> R. Barthes, *Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discoursivité*, in *Œuvres complètes*, cit., t. IV, pp. 783-792.

<sup>19</sup> P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., § 1.

dont on sait qu'elle est empruntée à Barthes, est utilisée pour la première fois en 1966, dans un texte intitulé *La fin de l'avant-garde*, pour définir le nouveau mandat de l'écrivain, et est de façon stratégique et provocatrice placée dans le manifeste afin de dire que, justement, le temps de Brecht est révolu mais pas celui de Barthes, pas même du Barthes lecteur de Brecht. D'autant plus que si Brecht inspire à Barthes la théorie du «sens suspendu», ce dernier n'en voit pas moins les limites du théâtre brechtien quand il s'agit d'établir un véritable dialogue avec le public. Ce dont il parle dans un texte initialement écrit pour la revue *Gulliver* fondée par Blanchot, sans y être jamais publié, puis paru en revanche en 1964 dans la revue italienne *Menabò*.

Ce texte, intitulé *Les trois dialogues*<sup>20</sup>, établit une comparaison entre les dialogues de Platon et le théâtre de Brecht. Les dialogues de Platon, écrit Barthes en reprenant une idée de Koyré, sont des dialogues fictifs en ce sens que Socrate ne conduit pas Ménon, par exemple, vers une forme de conscience. Ménon a plutôt pour fonction de rendre manifeste pour le spectateur du dialogue ce qui ne sera jamais clair pour Ménon, ce dont il ne sera jamais conscient. Ce dialogue fictif, écrit Barthes, correspond parfaitement au projet de Brecht dans *Mère Courage*. Mère Courage est aveugle face au mercantilisme de la guerre. Mais ce qui nous est montré, à nous spectateurs, ce ne sont pas tant les causes mercantiles de la guerre que l'aveuglement de Mère Courage face à elles. Voir un aveugle, voir à travers l'aveugle ce qu'il ne voit pas, voir le *non-voir*, entendre le *non-entendre*, percevoir la chose telle qu'elle n'existe pour un autre, c'est sans doute la forme la plus haute de l'art critique. Mais précisément, c'est un art, la réduction fantasmatique de l'autre, que ce soit un mort comme Ménon ou un rôle comme Mère Courage<sup>21</sup>.

Il y a peut-être cependant une alternative à ce dialogue fictif, ajoute Barthes, et c'est ce que nous pourrions appeler le 'dialogue amébee', car il s'agit d'une alternance de paroles fatalement indépendantes et pourtant reliées entre elles par une forme générale qui les tient ensemble. Un genre de parole qui ne met pas en scène une dialectique fictive – sur le modèle platonicien ou brechtien – mais qui propose le spectacle de paroles qui ne sont pas en relation hiérarchique, où l'une chercherait à convaincre, à persuader l'autre. Au contraire, chacune se reconnaît, se veut, fragment d'un sens à venir. «Dialoguer – écrit Barthes – c'est alors se penser comme élément mobile d'un discours composite dont le sens final n'éclate que par l'effet d'une pure combinatoire»<sup>22</sup>. Prenant l'exemple de la forme de l'épigramme, il ajoute:

Ni les strophes de l'un, ni les strophes de l'autre ne sont les lieux d'une médiation, elles ne participent pas, par leur contenu, à un sens général qui procéderait de persuasions

---

<sup>20</sup> R. Barthes, *Les trois dialogues*, in *Œuvres complètes*, cit., t. II, pp. 559-562.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 561.

<sup>22</sup> *Ibid.*



ou de concessions successives [...] chaque message s'accepte comme fragment formel d'un *concours*<sup>23</sup>.

Ce qui reste possible en somme, conclut-il, ce qui peut être tenté, c'est la construction de la part de plusieurs personnes, d'un spectacle de la parole dont le sens final serait confié, comme jamais on ne l'a fait, à celui qui le reçoit. C'est dans ce spectacle de la parole, d'une parole 'à sens suspendu', dont le sens transcende les signifiés et devient interrogation du spectateur, que consiste en grande partie, me semble-t-il, le mandat du nouveau théâtre, du théâtre de parole tel qu'imaginé par Pasolini.

Davide Luglio, Université Paris-Sorbonne  
✉ [davide.luglio@paris-sorbonne.fr](mailto:davide.luglio@paris-sorbonne.fr)

---

<sup>23</sup> *Ibid.*