

COINCIDENCES

Roland Barthes, Fragments

La bêtise me fascine

Etait-ce *sa* perversion, la plus dure, la plus brillante de toutes quand on sait comment il dénonça, dès ses premiers travaux, le Naturel, l'Analogie, Le discours endoxal et encratique etc, toute cette poisse de "l'Idéologie arrogante" comme on parle d'idéologie-bourgeoise.

Classements

En apparence un seul et même temps pour supposer que ces textes ont été écrits en *même temps*, dans une contiguité qui les ferait dépendre d'une seule et ultime entreprise fascinateur. Admettent-ils la continuité d'une expérience, convoquant un temps continu et partant d'un point fixe qu'on nomme : le commencement ? Sûrement pas. Mes *a-priori* de rassemblement se brouillent dans un principe inconnu. Le classement, RB en a formalisé des principes inducteurs, chaque fois dépendant des objets traités. Et la question du classement demeure inséparable des thèmes découpés dans des morceaux de réel. Sortent alors, quelques motifs qui citent et rétribuent ce texte épars, sans unité apparente, pourtant c'est le corps de RB qui lie cet éparpillement auquel j'ai tenté de conférer une unité-de-fantasme à la faveur de mouvements discontinus, d'élan ondulatoires, de passes qui font correspondre le moment de la lecture à un passé de lecteur, chaque fois soumis aux aléas de l'Histoire. Certes, "on écrit parce qu'on a lu", mais tout métalangage supposé, est incité, sollicité par des appels inconnus qui donnent du mouvement comme on peut dire qu'une chaussure donne après usage... Le texte de RB (la chaussure) reste le même objet, il s'est mis en place (avec le pied), il a pris sa forme, il est devenu l'objet de mon désir et par là , ne me semble pas vraiment partageable.

Lentement, par à-coups successifs, par décisions involontaires, le texte de RB s'est *conformé* au volume que je pouvais lui offrir, il est lentement devenu un objet quelque peu maléable, auquel je devais moi aussi me soumettre, tant il imposait des contraintes de lisibilité, d'ordonnancement, de structure.

"Le texte de RB *est* ce que j'ai pu en faire." : la rudesse de cette affirmation est si brutale, qu'elle ne manque pas de produire en moi un sentiment de panique, bien légitime, au regard de tout ce qu'on peut attendre quand on décide *d'écrire sur un texte*.

Coller / Décoller

« Comment se décoller du miroir ? Risquons une réponse qui sera un jeu de mot : en "décollant" (au sens aéronautique et drogué du terme). »

Brecht et sa théorie de la distanciation sont appelés à la rescousse afin de réduire le cercle duel, la fascination filmique et délier l'empoisement, l'hypnose du vraisemblable (de l'analogique), par quelque recours au regard.

Dentelles

Si nous partons d'une page au hasard de *Fragments d'un discours amoureux*, sautent immédiatement aux yeux du lecteur, des lieux d'inscription, des places séparées par du blanc où titres, arguments barthésiens, numéros, figures et notes en marge ou en bas de page, s'étagent.

Barthes a conçu ses pages au travers d'une échelle de degrés et son texte ne combine pas des valeurs d'inscription mais articule plutôt des différences typographiques par l'emploi de caractères distincts affectés à des notes, à des définitions, à des noms d'auteur.

Cette unité purement scripturale semble aller à l'encontre du sujet amoureux dessiné par RB puisqu'il en fait un sujet barré, un sujet hétérogénéisé par ses plusions. Aussi, cet étagement des plages de la conscience rend ce texte à peine mobile car il le soumet à une topique de l'inscription où des places assignent des figures à résidence.

Toutefois, les *Fragments* baillent sur le blanc et liquéfie la conception globalisante du "texte-bloc" en inscrivant une marge flottante : une dentelle. Chaque figure serait ainsi bordée par le blanc de figures voisines dans un alignement impossible.

« C'est comme s'il y avait une Topique amoureuse dont la figure fût un lieu (Topos) . Or, le propre d'une Topique c'est d'être un peu vide : une topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective parce que codée). »

Pour que le lecteur, s'inscrive quelque part dans le texte, il faut bien lui réserver ces "lieux d'aisance" où il pourra montrer le bout de l'oreille. Ce parti-pris typographique, loin de constituer un simple agencement de morceaux de textes, promeut plus sûrement la place de l'Autre. Et, parmi les écrivains de la Modernité, Mallarmé fut l'un des premiers à formaliser de la sorte la page d'un ouvrage.

Dans *Fragments d'un discours amoureux*, RB nous invite à traverser son texte comme le voyageur du train parcourt une contrée. On peut à loisir, choisir un morceau du paysage, déloger du blanc ou le condenser, rapiécer des phrases, en extraire un mot, un seul, tirer sur des sens ou les annuler, défaire des parenthèses et gober ce qu'elles entourent. Toute une stratégie du déplacement peut conduire le lecteur vers les lignes souveraines de ces fragments qui marginalisent la lecture. De l'amoureux il parle, au désir il renvoie...

D'ailleurs, la combinatoire de la page de *Fragments d'un discours amoureux* fait déplacer le regard selon un ordre qui tiendra à la structure du lecteur. Certes, on peut "l'attaquer" classiquement dans la physique occidentale de la lecture, soit de gauche à

droite et de haut en bas, toutefois cette page, ce livre, permettent le "papillonnement discursif", l'attaque désordonnée, un peu comme l'analysant qui va feuilleter la revue ou le livre théorique afin de trouver le passage qui pourrait évoquer son cas. Le lecteur, sujet amoureux, du livre tout au moins, va s'arrêter là où il va reconnaître la spécialité d'une émotion, d'un désir, actuels ou anciens.

Comme il est étrange qu'un livre renvoie "l'idiote" à la position de chercheur. En vérité, il s'identifie aux exigences du sujet dispersé, au désordre fondamental, en tant que le sujet n'est jamais UN.

Deux

« (...) il est une autre manière d'aller au cinéma (autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie) ; en s'y laissant fasciner deux fois, par l'image et par ses entours. Comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les raies de lumière, l'entrée, la sortie ; bref, pour distancer, "décoller", je complique une "relation" par une "situation". Ce dont je me sers pour prendre mes distances à l'égard de l'image, voilà, en fin de compte, ce qui me fascine : je suis hypnotisé par une distance ; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle) ; c'est, si l'on peut dire, une distance amoureuse : y aurait-il, au cinéma même (et en prenant le mot dans son profil étymologique), une jouissance possible de la discrétion. » En sortant du cinéma

« On peut lire La Rochefoucauld de deux façons : par citations ou de suite. Dans le premier cas, j'ouvre de temps en temps le livre, j'y cueille une pensée, j'en savoure la convenance, je me l'approprie, je fais de cette forme anonyme la voix même de ma situation ou de mon humeur ; dans le second cas, je lis les maximes pas à pas, comme un récit ou un essai ; mais du coup le livre me concerne à peine ; les maximes de La Rochefoucauld disent à tel point les mêmes choses, que c'est leur auteur, ses obsessions, son temps, qu'elles nous livrent, non nous-mêmes. Voilà donc que le même ouvrage, lu de façon différentes, semble contenir deux projets opposés : ici un pour-moi (et quelle adresse ! cette maxime traverse trois siècles pour venir me raconter), là un pour-soi, celui de l'auteur, qui se dit, se répète, s'impose, comme enfermé dans un discours sans fin, sans ordre, à la façon d'un monologue obsédé. » La Rochefoucauld : "Réflexions ou Sentences et Maximes"

Deux, c'est par deux "solutions", deux postures, deux modes de lecture que RB s'arrange avec un livre ou Le cinéma. Cette manière de procéder est emblématique de toute sa stratégie pour négocier le virage d'un ouvrage ou d'une situation cinématographique quand tantôt il papillonne, butine un texte composé de fragments ou encore quand il veut se défier de coller à l'image en considérant les entours de la séance de cinéma, c'est-à-dire tout ce qui *fait* et participe à la fascination du spectateur. On ne peut lui reprocher une absence de choix ou pire, une attitude indécidable mais au contraire on

peut relever cette manière duelle *d'attaquer* la lecture, la vision de celui qui reçoit un message scriptural ou filmique dans laquelle coexiste deux modes de traitement. Que RB veuille mettre à distance la coalescence de l'image filmique et partant du démon analogique traduit par le vraisemblable de la situation : c'est une façon de trouver un *arrangement* avec les objets de la séance de cinéma. De même, traverser La Rochefoucauld entre un *pour-moi* et un *pour-soi* revient à diffracter la relation aux *Maximes, Sentences et Réflexions* afin de lire sur *pièces* le monde et ses mœurs. Cette attitude, assigne à l'amateur une fonction doublée et cela, chaque fois qu'est possible une mise à distance de l'objet et du sujet.

Dans *Tristana* de Luis Bunuel, Catherine Deneuve qui interprète le rôle-titre confie *discrètement* (et dans une église), à son tuteur en passe de devenir son amant obligé : "Je choisis toujours entre deux colonnes, deux petits-pois..." Cette revendication du choix, en forme d'arrangement n'est pas étranger à la posture barthésienne quand elle *s'accomplit* sur des objets.

Du cinéma

« Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à *sortir* d'une salle de cinéma. »

Suit une scène de cinéma bien entendu, qui nous montre RB se décrivant en train de quitter ce cube obscur dans lequel il *s'est enfermé* le temps d'une fiction, le temps d'une hypnose. Le corps est là : transporté, observé un peu défait ; détaché d'un espace spongieux et criblé de particules de lumière qui organisent le lieu d'une réunion entre *images*.

(Au milieu d'un ensemble de textes réunis sous le chapeau "Psychanalyse et Cinéma", émerge un écrit qui nous parle et nous montre le corps, la voix, la lumière et le regard.)

Quand RB se rend dans une salle de cinéma; il attend le "moment de sortir", le *moment de conclure* : c'est sa perversion. Car un état hypnoïde le transporte dehors, loin de la réalité brutale qui fond sur lui lorsqu'il retrouve la rue, la lumière du soir, les bruits au loin et l'Autre de la fiction, celle du monde. Présentifiée aux côtés des images animées, l'hypnose réunie les conditions d'une sauvegarde devant cette coupure *temporaire* de la réalité que permet le cinéma.

Je reste saisi en traçant ces lignes de l'actualisation de cette vieille lanterne psychanalytique, l'Hypnose que la psychanalyse, précisément ne semble traiter aujourd'hui, qu'avec condescendance.

Alors, comment sort-on de l'hypnose ?

Que laisse-t-on de soi dans cette coupure de la réalité percluse de paroles suggestives ? Chaque jour, des millions de regards apportent leur réponse, *la leur*, en effleurant *des yeux* ces vastes rectangles troués, accrochés au fond des salles obscures.

Le cinéma, c'est le simulacre fondamental, c'est l'anamorphose du reconnaissable, c'est une parure de la mort et du sexe : ce qu'on laisse là en entrant, ce qu'on laisse juste à la porte, on n'est pas près de le récupérer tel quel.

« Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime parler tout de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engocé, frileux, bref ensommeillé : il a sommeil, voilà ce qu'il pense ; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose. » En sortant du cinéma, in "Le Bruissement de la langue",

Troisième personne du détachement. Troisième personne de la distanciation descriptive : RB se regarde sortir et nous le regardons en train de se voir sortir, alors qu'il s'avance vers nous pour accueillir, lui aussi, notre regard. Là.

Du Goût au Texte.

« RB était un amateur de Textes comme un amateur de tables ». De l'une à l'autre, il n'a cessé de nous livrer des indices en comparant chaque fois l'appréciation d'un mets savamment composé, multiplié, éclaté aux parties d'un Texte. Ce "démon analogique" entraine d'ailleurs dans l'appréciation des matières. S'il eut besoin de paradigmes culinaires pour attester son goût du Texte, ce fut moins par défaut de symbolisation que par l'ambition de désanclaver le discours sur le Texte de son champ sémantique habituel. Posture éminemment barthésienne qui relègue la science au profit de l'emprunt inédit ; geste de l'amateur qui se veut spécialiste de rien, lui en l'occurrence qui conféra aux riens, la possibilité de parler des objets les moins évoqués. Et, quand on occupe si peu la place de la science, tout en s'entourant de la plus grande rigueur du discours scientifique, on constitue sur le texte une parole étrange car directement issue de cette atopie socratique qui fait de la *place* un lieu de *passage*... « BRILLAT-SAVARIN (que nous appellerons désormais B.S.) constate que le Champagne est excitant dans ses premiers effets et stupéfiants dans ceux qui suivent (je ne suis pas sûr, pour ma part, je le dirais plutôt du whisky). Voilà posée à propos d'un rien (mais le goût implique une philosophie du rien) l'une des catégories formelles les plus importantes de la modernité : celle de l'échelonnement des phénomènes. Il s'agit d'une forme du temps, beaucoup moins connue que le rythme mais présente dans un grand nombre de production humaines qu'il ne serait pas de trop d'un néologisme pour le désigner : appelons ce "décrochage", cette échelle du Champagne une "bathmologie. » De la science, RB retient ses formes et son temps offert au goûteur anonyme, celui par qui la voix de la science devient intransitive. Ce transfert du goût au Texte est là pour désigner une échelle de degrés (cet "échelonnement") de phénomènes. Ne sommes nous pas en présence d'un temps de l'assimilation comme d'un temps de lecture qui dépendent

(ensemble) du regard porté par l'amateur, de cette ombre présente/absente dans l'élaboration d'un texte. Ce lecteur, ce goûteur continûment fantasmé dans l'acte d'écriture. « *La bathmologie, ce serait le champ des discours soumis à un jeu de degrés. Certains langages sont comme le champagne : ils développent une signification postérieure à leur première écoute, et c'est dans ce recul du sens que naît la littérature.* »

L'Ecole

De 1972 à 1975, RB fera partie du Bureau de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (devenue en 1975, Ecole des Sciences Sociales). Trois années marquent son passage comme administrateur dans cette institution prestigieuse qui s'inspire d'assez loin du système universitaire traditionnel, pour constituer un appareil du Savoir, sans cesse en mouvement ; il contribua à son organisation jusqu'en 1977, date de son entrée au Collège de France. A cet égard, le témoignage de Jacques le Goff (1) sur les trois années durant lesquelles RB fut administrateur, nous instruit sur la personnalité d'un intellectuel qui ne considéra jamais son travail loin des institutions qui avaient bien voulu l'accueillir, lui qui fut sans cesse rejeté par les institutions universitaires classiques. Le Goff nous montre plutôt un être attentif au fonctionnement d'un "maison" qui gère et propage des savoirs avec la plus extrême des libertés. "Nous étions profondément d'accord sur la nécessité de donner à l'Ecole des institutions puisqu'elle était devenue une institution, mais plus encore sur l'exigence de la conserver différente, libre, ouverte - et d'un mot qu'il aimait, "plurielle". Jacques le Goff : *Barthes administrateur*, in *Communications* 36

L'Ennui 1

« *Enfant je m'ennuyais souvent et beaucoup. Cela a commencé très tôt, cela s'est continué toute ma vie, par bouffées de plus en plus rares, il est vrai, grâce au travail et aux amis), et cela s'est toujours vu. C'est un ennui panique, allant jusqu'à la détresse : tel celui que j'éprouve dans les colloques, les conférences, les soirées étrangères, les amusements de groupe : partout où l'ennui peut se voir. L'ennui serait-il donc mon hystérie ?* » RB/RB

« *Comme tout sujet hédoniste, B-S semble avoir une expérience vive de l'ennui. Et, comme toujours, l'ennui, lié à ce que la philosophie et la psychanalyse ont dénoté sous le nom de répétition, implique par voie contraire (qui est celle de l'opposition de sens), l'excellence de la nouveauté. Tout ce qui relève d'une temporalité première est frappé d'une sorte d'enchantement magique ; le premier moment, la première fois, la primeur d'un mets, d'un rite, bref le commencement renvoie à une sorte d'état pur du plaisir : là où se mêlent toutes les déterminations d'un bonheur. Ainsi du plaisir de la table : " La table, dit B-S., est le seul endroit où l'on ne s'ennuie pas pendant la première heure."*

Cette première heure est marquée par l'apparition de mets nouveaux, la découverte de leur originalité, l'élan des conversations, bref, d'un mot que B-S. applique à l'excellence des bonnes fritures : la friture. » Lecture de Brillat-Savarin

Ces deux textes furent probablement écrits la même année et conjoignent un symptôme qui rapproche Brillat-Savarin de RB dans la répétition d'un phénomène hystérique qui les fait communiquer de tête à tête. L'ennui de RB explique une part de son mode d'écriture favori : le fragment, le texte court. Plaisir de commencer, de recommencer et de finir ; renvoie de cette répétition infinie, érigée en éthique. La "première heure" d'un repas, les "premières lignes" d'un texte, attise cette jouissance du répétable à laquelle on ne peut jamais *vraiment* s'habituer tant elle implique une carte des plaisirs (des menus) chaque fois différente, selon le mets, selon le texte. D'ailleurs, toute l'œuvre de RB ne témoigne-t-elle pas d'un déplacement continu, lui qui ne séjournait pas longtemps sur un territoire et en explorait de nouveaux à chaque livre, à chaque entreprise d'enseignement. "Cette première fois", "ce premier moment", révélateurs d'enchantement magique, déjoue toute exploitation exagérée d'un motif. Un seul. Combien d'œuvres théoriques, amples et nouvelles se sont fondées sur une place, une seule, explorée une vie durant ?

Le nouveau de RB, l'inconfort fondateur de tout son parcours est fondé sur ce renvoi de texte à texte, de connotation à connotation comme si le texte achevé était frappé d'une immobilité définitive ; là où la mort rencontrerait le mouvement. Quand RB commence un *autre* texte, c'est chaque l'Autre du texte qu'il remet en jeu. Et les joueurs ne partagent-ils pas cette même compulsions, eux qui semblent frappés d'IPP (d'Insuffisance Permanente et Partielle), poussés comme ils sont - encore et toujours - à obéir aux lois du désir.

Quoiqu'on pense, cette posture n'est pas copiable, répétable, elle tient au corps de RB, comme à son rapport au nouveau et à la "Dérive". En la circonstance, il s'agit moins d'affirmer un modèle que de mettre au jour le chiffre d'une compulsion qui l'empêcha de consister dans un espace. Quand en 1979, quelques mois avant sa mort, le *Nouvel Observateur* lui demanda d'assurer une chronique, il n'a pas succombé à la facilité qui consistait à reprendre le principe d'écriture retenu dans les *Mythologies*, de faire "A la manière de...", même s'il travailla à près de trente ans de distance sur des objets de société ; RB avait fait sien la conception de l'Histoire de Giambattista Vico, (lui qui compara l'Histoire à une spirale sur laquelle tournent les mêmes éléments mais qui ne reviennent pas à la même place...)

L'Ennui 2

« Enfant, je m'ennuyais souvent et beaucoup. Cela a commencé visiblement très tôt, cela s'est continué toute ma vie, par bouffées (de plus en plus rares, il est vrai, grâce aux travail et aux amis), et cela s'est toujours vu. C'est un ennui panique, allant jusqu'à la détresse : tel celui que j'éprouve dans les colloques, les conférences, les soirées étrangères, les amusements de groupes : partout où l'ennui peut se voir. L'ennui serait-il donc mon hystérie ? »

L'ennui de RB tient à sa lutte contre la consistance des discours, les stéréotypes, la reprise instantanée de concepts immobiles qui traduisent un certain confort. La position qu'il adopta dès l'année 73, dans *Le Plaisir du Texte* notamment, confirme cet effet de mouvement porté de texte en texte et renvoyant « *à un état pur du plaisir : là où se mêlent toutes les déterminations d'un bonheur.* »

"Evanouir l'image au bénéfice de la capture"

Quand la photographie est réduite à l'acte inlassable de la capture.

La répétition compulsive de l'acte photographique par ces japonais qui tissent sur Paris un réseau de "preneurs" n'est pas sans intriguer le parisien. Que retiennent-ils de l'image saisie : nul ne peut le savoir, en revanche ils attirent notre regard vers l'acte qui les conduit à retenir de leur passage un "*J'étais là !*". (En écrivant ces lignes, me revient la vision de ce personnage silencieux d'*Alice dans les villes* qui inlassablement, photographie à l'aide d'un Polaroid une plage, une automobile, un paysage urbain, quelques objets, lui-même et pour dire *à la fin*, juste au moment où l'image émerge sur le support épais : "*Je ne vois jamais sur l'image ce que je viens de photographier.*"

Fondateur de rien

RB ne pouvait faire Ecole, ériger son nom en tour théorique ; il ne s'est pas pris pour son nom et l'on n'a pas sanctifié ses moindres interventions ; nul ne peut ravir son œuvre, s'identifier sans dommages ; s'identifier à sa personne jusqu'à le jouer ; se transformer en fils ou en petit-fils. « *Un texte on n'en reçoit à vrai dire que la fissure, la rayure diagonale et traversière.* » Cette manière d'approche ne peut transformer le lecteur en adorateur d'idole car le texte est lissé, carressé, découpé en *morceaux d'indécision*. On ne ressasse pas le texte de RB, nul exégète patenté a pu fermer cette œuvre, s'en emparer, elle résiste avec ténacité.

Il aimait Zouc et Bretécher

De la première, il appréciait l'art d'observer et d'imiter, d'écouter, de reproduire et de critiquer par le simple fait de reproduire ; pour la seconde, il avoua sans embages qu'elle était « *le plus grand sociologue français.* »

Cet art *d'imitation* qu'il reconnaissait chez quelques contemporains nous rappelle que RB était resté sur le coup de sa lecture de Bertold Brecht, lecture qui influença nombre de ses premiers textes.

Il n'aimait pas

l'arrogance de tout discours de la victoire, l'arrogance de la Doxa et celle de la Science. Dès qu'il reconnaissait l'humiliation de quiconque devant l'arrogance des discours de la victoire, il avait envie de se porter ailleurs, de se transformer en Dieu pour renverser aussitôt cette bêtise à l'œuvre. Prévenant et prudent, il regrettait parfois de s'être laissé intimidé par des langages car le texte n'est pas exempt de discours triomphant.

Image(s) 1

La première image du *Roland Barthes par Roland Barthes* est un peu trouble, presque indiscreète : une longue femme brune, tout habillée de blanc avance et nous regarde ; au fond une charrette et son cheval sur un décor qui pourrait être une plage avec la mer qui ouvre et ferme cette scène. Partout, une pâle blancheur entoure les objets de cette image et participe à son énigme.

C'est la mer(e) au premier comme au dernier plan ; celle qui précéda de peu la fin de RB, cette mère qu'il entoura d'un amour tendre et admiratif. Cette image est la première photographie de cette autobiographie jouée, elle pourrait restée l'unique du recueil.

Une image ouvre et ferme *L'Empire des signes*, celle de l'acteur Kazuo Funaki avec ce regard déposé, cette pâleur étale entièrement saisie dans la frappante plénitude que dégage ce visage ; l'immobilité des signes semble annuler toute convulsion, tout paradoxe.

Absolue étrangeté de cette pose. Que nous décrit ce visage ? La rencontre d'un texte avec son lecteur ? Ces yeux là nous regardent au moment même où nous allons commencer le parcours d'un livre et s'ils n'illustrent en rien le texte qui l'accompagne, ils donnent au moins du sens à l'objet entre nos mains.

La photographie placée au début du *RB/RB* - la mère de l'auteur - comme celle de cet acteur japonais, ont une valeur programmatique car c'est sous leur *incipit*, que le texte va s'allonger, se distendre, s'enrouler, fuir *une* place pour en occuper *d'autres*, inconnues et chaque fois indéçises.

Cette autobiographie fantasmée, ces traces *du Japon*, font la part à l'Essai, au Journal, au Recueil de souvenirs et ce, à la faveur de descriptions lentes et soutenues, spécialement ordonnées pour un lecteur sensible aux effets du signifiant.

Pour RB, la photographie est un récit et la toute première condense l'objet de son ouvrage ; que le *RB/RB* soit opacifié par l'image blanche de la mère ou que *L'Empire des signes* atomise sur le visage de l'acteur une forme du regard de l'auteur, tout cela participe à la fabrication d'un ordre du sensible dont le texte révélerait l'essentialité.

Images 2

« Le texte ne "commente" pas les images. Les images "n'illustrent" pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori ; textes et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes. »

Alors que dans *l'Empire des signes*, la collection des images rassemblées est un autre du texte et mieux, un texte autonome, dans le *RB/RB*, les photographies légendées (si elles constituent "la part de plaisir que l'auteur s'offre à lui-même") n'ont pas le même statut. Certes, elles signalent le plaisir que l'auteur a pris à les choisir, à les ordonner, mais elles ne sont pas *supportées* par une légende, dans *l'Empire des signes* elles rajoutent du sens, un sens plus ouvert car innommé. Du Japon, Roland Barthes laisse derrière lui des traces de son regard sans combiner l'image au texte, alors que dans le *RB/RB*, les documents sont là aussi pour remplir le contrat éditorial fixé par la collection qui a accueilli cet ouvrage (*Ecrivains de toujours, au Seuil*)

Initiales

La réduction du nom de l'auteur aux initiales est fréquente dans le texte de Roland Barthes, d'ailleurs il la pratique lui-même puisque ses moindres "mots" n'étaient pas signés autrement d'un *RB* hâtif. Facilité scripturale, élargissement du nom propre à des bornes qui n'enferment pas le patronyme mais l'ouvre et le font porter sur des indices qui le font accéder à un anonymat de signataire.

Signer de ses seules initiales un texte publié, une lettre manuscrite revient, en quelque sorte, à alléger le nom du signataire flottant entre ces initiales, le texte devenant plus net, comme dégagé de cette ombre portée - le nom entier - (comme on parle en mathématiques de nombres entiers, non divisibles)

La signature du Nom réduite aux initiales, le transforme en prête-nom multiple, polyforme : UN pour UN autre et tout le nominalisme se trouve retourné sous la peau du gant.

Insubstituables

Les plaisirs que l'on rencontrent ça et là ne peuvent se remplacer, ils n'ont pas d'histoire, ils surviennent, s'effacent et ne remplacent rien ; à la lettre ils sont insubstituables. Dans l'œuvre de RB, et mêmes dans les textes les plus apparemment "scientifiques" abondent de notations sur des rencontres délicatement choisies, secrètement aimées, épisodes généreux et parfois euphoriques où le plaisir se fonde moins sur un progrès que sur des mutations. Nul regret dans ces évocations, aucune affirmation nostalgique mais plutôt la restitution de sensations liées à *l'occasion* de la rencontre.

“Une ironie de science”

Dans un fragment intitulé "Ethique" (in Brillat-Savarin) Roland Barthes écrit : « *On a pu dévoiler la physique du plaisir amoureux (tension/détente) mais le plaisir gustatif, lui, échappe à toute réduction, et par conséquent, à toute science (à preuve la nature hétéroclite des goûts et des dégoûts à travers l'histoire de la terre). B.S. parle comme un savant et son livre est une physiologie ; mais sa science (le sait-il) n'est qu'une ironie de science.* »

Que Roland Barthes relève dans l'ordre des plaisirs, des territoires qui ne peuvent se trouver formaliser par le discours de la science, et toute l'ambition totalisante du pouvoir scientifique est remise, comme tenue à distance par des plages de résistance qui s'élèvent, droite et dure à la fois. Envisager une science du plaisir gustatif est aussi vain que l'édification de grandes nosographies psychiatriques, quand on sait qu'il n'y a de vérité que du sujet. Délimiter un territoire, créer un espace de fantaisie et jouer à *faire* une science ne peut tourner qu'à l'ironie lorsque le goût rencontre l'aléatoire et le factuel. Il suffit d'une humeur, d'un entêtement, d'une sécrétion inconnue pour qu'un goût soit altéré et que tombe les catégorisations tenues par l'opposition de deux valeurs : *l'agréable* et *le désagréable*.

Que le goût rencontre la science par ironie et à Roland Barthes de s'arrêter un moment et d'observer ces parures théoriques qui fondent des objets impossibles : un fantasme de savoir est tapi là, dans l'ombre. Aussi, est-il intéressant par l'idée de soumettre les convives d'un repas à des mesures expérimentales pour constater l'effet d'un plat sur des gastronomes : « *Cette idée tient compte de deux facteurs très modernes : la socialité et le langage.* » Ainsi, comment parle-t-on d'un mets distingué, qu'elles réactions observe-t-on sur le visage des convives ? Cette façon à la fois sérieuse et ironique de *jauger* retient RB car elle démembrer la gravité du discours scientifique, lui qui *s'occupe* de vérité.

Je lâche

Ecrire par vague successives, par déferlements inversés, par transmission de texte à texte.

Les textes de Roland Barthes sont autant de lieux inventés par lesquels je passe pour déposer une lettre dont je n'attends pas de réponse. Quelquefois, il m'arrive de chercher des indices, une conduite générale, un modèle d'écriture, mais la lecture reprend le dessus et je lâche.

Lenteur

Il défendait "le droit à la lenteur", en faisait même un problème écologique tant il était sensible à cette prestesse partout visible qui désigne si fort le moderne ; façon d'aller contre cette tendance vertigineuse où tout est aplati au nom du toujours plus vite. « *Ne pas ennuyer revient à déployer une frénésie proprement mortifère qui ne laisse plus de place à l'auditeur de s'inscrire dans le message. Stéréotype moderne.* »

Lieux

Si l'on tentait de suivre une trajectoire, si l'on essayait d'envisager ce texte comme des arrêts sur image qui cassent une continuité rêvée : on reconnaîtrait des stations qui découpent une ligne. A ces stations, je me suis arrêté, j'ai pris le temps de regarder, de voir autour ce texte, à la langue somme toute très classique et qui pourtant nous détourne vers des morceaux de savoirs inaperçus ou inconnus.

J'ai vécu le texte de Roland Barthes comme comme un plan sans limites et qui envelopperait d'un même geste l'histoire de ma formation, le passé de mes lectures, le plaisir de la stupéfaction. Aussi, pour être en mesure de repérer sa diversité, j'ai dû tracer d'autres lignes sur le plan, de circonscrire de petits territoires de langage, tous arbitraires bien sûr, mais qui m'ont permis de suivre les trajectoires de Roland Barthes où des lieux ont été dégagés. On peut tirer avantage de la multiplicité des voies ouvertes et considérer ce travail dans une confusion apparente puisqu'il fut rédigé au gré des demandes du texte. Ce texte de RB, fort, inéluctable, discret, ce texte qui relance mon désir dans les injonctions d'une vérité où j'ai tenté de négocier avec la fascination. Les écrits, les paroles de RB, rapportés ici et là m'accompagnent depuis longtemps et pourtant, ils ne sont jamais devenus des objets familiers. Autrement, je n'aurais pas pu écrire.

Lumière

Noir de la salle.

Lumière du cône magique étalé sur l'écran blanc. Cette opposition des deux couleurs extrêmes travaille tout le cinéma depuis l'origine, cinéma qui ne peut *exister* sans la demande obsédante des regards qui réclament avant tout *la lumière*. (ce même signifiant, comme chacun sait, servit à nommer les deux frères qui "inventèrent" la machine ; effet extraordinaire d'une ruse symbolique sans grand hasard, malgré tout...) Et dans l'après-coup de cette *invention*, reste à Roland Barthes l'occasion de désigner les objets premiers de la "situation cinématographique" qui accomplissent la magie : « *ce rayon laser, (...) cette vibration brillante, dont le jet impérieux rase notre crâne, effleure le dos, de biais, une chevelure, un visage. Comme dans les vieilles expériences d'hypnotisme, nous sommes fascinés, sans le voir en face, par ce lieu brillant, immobile et dansant.* »

De cette lumière à peine dérobée, émerge le vraisemblable pris entre fiction et réalité, où le spectateur Roland Barthes va chercher un imaginaire légèrement décollé.

Mélanges (Roland Barthes)

1. Pas une fois, il se laissa enchaîner par la répétition d'une méthode, pourtant sa fidélité à soi était manifeste, en dépit des changements de sujets qui engendraient des modifications subtiles d'outils (et de méthodes).
2. Son activité était de déchiffrement, déchiffrement amical et amoureux des textes. Il était capable d'en respecter les multiples facettes, la pluralité des sens et de faire travailler la productivité du signifiant qui donne à l'œuvre de Roland Barthes ce tour assez unique d'être à la fois légère et onctueuse, diverse et centrée, sans pourtant sacrifier la rigueur.
3. Continûment, ce que Roland Barthes entendait préserver c'était la joie subtile de la rencontre non programmée : aux terroristes de la norme, aux maniaques classificateurs de la vérité, aux discoureurs logiciens du Bien et du Mal, aux défenseurs du Naturel, Barthes opposait *doucement* son goût de l'aléatoire, de l'occasionnel. Pourtant, quand on prend le temps de savourer cette œuvre, on constate nulle frivolité, nulle superficialité mais la présence d'une stupéfiante force contenue.

Nom de Barthes (le)

On voudrait lui accorder un nom définitif, on voudrait jeter sur ce patronyme encerclé par des imaginaires individuels et sociaux, un filet d'où plus rien ne sortirait - la mort a ce désir -, mais non, il travaille loin derrière nous, un peu comme ces machines mécaniques qui tiennent leur fonctionnement d'un mouvement perpétuel, là où le temps défie la mort.

Un jour, ce nom fut réduit à des initiales "R B", c'était sa signature avant que Philippe Sollers ne s'en empare pour écrire entre ces deux lettres. Et puis, plus tard, après la mort biologique, on le formalisa dans un signifiant *reconstitué*, "Herbé" (Philippe Roger). Du nom, aux initiales et à la nomination de ces dernières : toute la vie est là réduite dans un paradigme analogique où les sens sont déportés comme si nous n'arrivions plus à nous suffire d'une seule inscription dans la langue. Ce qui pouvait apparaître comme un artifice de commentateur, n'est que la marque d'une suspension dans laquelle les époques sont désignées, le temps est opposé. Le Journal, c'est cela aussi : qu'est-ce qu'on fait de son nom quand on écrit ? (c'est un occidental qui parle)

On peut imaginer que l'inscription de *ses* initiales au bas d'une lettre (ou d'un mot, comme on dit), c'est pour faire vite, c'est pour ne pas en rajouter sur tout ce que ce nom condense comme savoirs antérieurs sur la personne qui écrit. Mais on peut également envisager cette dé-nomination comme un opérateur de désir, là où on donne à inventer - à combler le vide -, un peu comme cette proposition qui tend à faire du lecteur, l'écrivain *en seconde main*, du Texte. L'initialisation de son propre nom est une manière de regarder amoureuxment celui qui lit, car l'entier de la signature rappelle toujours l'évidence. Et si à un moment de son histoire Roland Barthes s'arrêta sur les premières lettres de son nom, c'est qu'il parvint à statuer sur son sort, un peu comme les condamnés qui *restent* sur les derniers mots de la sentence. C'est le moment où le discours est arrêté (-arrêt sur image-) et que l'on retient de son passage que des restes initialement prévisibles.

Noms propres

De son enfance, il avait retenu les noms propres de l'ancienne bourgeoisie qu'il parvint à restituer sans effort dans un fragment du RB/RB, comme plus tard au colloque *Prétexte : Roland Barthes*, il fit état de son envie de *faire un roman*, mais lui manquaient encore les noms propres, car il ne pouvait commencer sans cette matière. Rappelons-nous, à Proust, il consacra un article portant précisément sur les noms de la Recherche, ces noms qui embellissent tout le livre. A l'évidence, il entretenait un authentique rapport amoureux avec les noms propres : désirables, lumineux, érotiques.

« *Ce n'est pas seulement une linguistique des noms propres qu'il faut ; c'est aussi une érotique : le nom comme la voix, comme l'odeur, ce serait le terme d'une langueur : désir et mort : "le dernier soupir qui reste des choses", dit un auteur du siècle dernier* » (RB/RB)

Œdipe

Il est né Cherbourg le 12 novembre 1915, de Louis Barthes, enseigne de vaisseau et de Henriette Binger et perdit ce père là, le 26 octobre 1916, (onze mois plus tard, donc) dans un combat naval, en mer du Nord. Ne restait alors que « *la figure d'un foyer sans ancrage social : pas de père à tuer, pas de famille à haïr, pas de milieu à réprouver : grande frustration œdipéenne.* » (RB/RB)

RB Correcteur

L'exigence de rigueur et de précision dont il savait s'entourer, concernait également la relecture des procès-verbaux hebdomadaires des réunions du Bureau de l'Ecole. Ici, une virgule déplacée ou rattrapée, là un mot propre au sens souhaité, afin d'éviter l'à-peu-près et, chaque fois, la recherche de la nuance et du mot *effectivement* prononcé, de façon à produire un écrit restituant avec justesse : décisions, réflexions, engagements, projets, suppositions, etc. "Sur ces humbles textes, ne se résignant pas à, leur platitude ou à leur inexactitude, il exerçait aussi "le travail du mot" " Jacques le Goff : *Barthes administrateur*, in Communications 36

Relancer / Déplacer

Toute une part de l'œuvre de Roland Barthes pourrait être réinterrogée selon son rapport à la répétition, tant les indices foisonnent ici et là, pour attester de l'idée que rien dans son parcours ne pouvait le conduire à séjourner sur un territoire. Cette tendance au déplacement continu, fort bien analysée par Stephen Heath semble consubstantielle à son rapport à l'écriture. "Cette première fois", "ce premier moment" révélateurs d'enchantements magiques, déjouent l'exploitation exagérée du motif. RB essayent des formes, des figures sans l'ambition d'en écrire le *tout*, et le nouveau, l'inconfort dont son œuvre témoigne est ce renvoi de texte à texte, de connotation à connotation comme si le texte dissertatif était frappé d'une immobilité définitive. Dans les fragments de Barthes, la mort rencontre le mouvement ; quand il commence un autre texte, c'est chaque fois l'Autre du texte qu'il remet en jeu. D'ailleurs, les joueurs ne partagent-ils pas cette même compulsion, comme Barthes, ils semblent frappés d'une IPP (Incapacité Permanente et Partielle) qui les pousse encore et toujours à obéir aux lois du désir, à sa relance. Quoiqu'on pense, cette posture n'est pas copiable, (même si elle favorise l'identification) elle tient au corps de Roland Barthes, à son rapport au nouveau. En la circonstance, il s'agit moins d'affirmer un modèle que de mettre au jour le chiffre d'un fonctionnement qui lui permit de ne pas consister dans un type d'écriture. Quand, par exemple, le Nouvel Observateur lui demanda en 79 d'assurer une chronique, il ne s'agissait pas pour lui de reprendre l'expérience engagée avec les Mythologies, de faire "à la manière de...", même s'il travailla à près de trente ans sur des objets de société. (Roland Barthes avait trop fait sienne la conception de l'Histoire défendue par Giambattista Vico pour reprendre tel quel un mode d'écriture qui fit date dans l'histoire de la sémiologie en France).

Restes

L'autobiographie de Roland Barthes n'existe pas, elle tient à un réel perdu, lui qui a sans cesse affirmé ne plus se souvenir de l'enfance. De son passé, il lui restait seulement quelques traces, des images, des "biographèmes", traits sans consistances apparentes et qui pourtant signalaient le sujet *Roland Barthes* en faisant un être composé.

Rire de l'autre

« *Rire veut dire : je ne comprends pas l'autre, je ne veux pas de l'autre, je veux le même.* »

La violence d'un rire était pour RB une sorte de détournement dans lequel on n'est plus en mesure de tenir à une distance *respectable* cet autre là : œuvre d'art, femme, étranger, etc. Rire de l'autre peut aller jusqu'à lui refuser son existence car les plus grandes violences commencent par cette faille ouvrant un visage et qui fait parler la barbarie.

Il ne supportait pas la moquerie, elle qui procède toujours d'une grossièreté des sentiments et qui ne donne aucune chance : « (...) *dès lors qu'on rit d'une sensibilité ou d'une innocence, dès lors qu'on rit d'un auteur à son insu, la barbarie apparaît.* »

Rumeurs

Il se sentait plus atteint par les rumeurs que par les nouvelles. La première ignore la raison que peut disputer la seconde, le langage tourne sur lui-même, se ceint d'une parure perverse qui fait le lot des imaginaires collectifs.

Le Séminaire

« *S'agit-il d'un lieu réel ou d'un lieu fictif ? Ni l'un ni l'autre. Une institution est traitée sur le mode utopique : je trace un espace et je l'appelle : séminaire.* »

Ces lignes pourraient ressembler aux paroles d'un enfant qui nommerait hâtivement le lieu où il joue, l'espace de son jeu en utilisant le mode conditionnel pour en signifier les règles.

Où était le Séminaire de Roland Barthes ?

De quelles lois trouvait-il sa substance ?

Suffit-il de nommer pour qu'advienne la loi ?

Rien de tout ça et tout ça en même temps si l'on admet que l'institution est une fiction qui *consiste* dans la réalité en autorisant, en validant. A partir de là, *Un Séminaire*, ce lieu où l'on est censé transmettre et faire travailler les savoirs peut tenir du seul fantasme, c'est-à-dire de cette réappropriation de la réalité par la fiction et subir un traitement sur le mode utopique.

RB trace un espace de jeu, *un espace pour la fantaisie* dans lequel on pourrait créer des *Squiggles* (Winnicott) pour favoriser la circulation d'objets transitionnels propres à lover le réel sur le fictif. Dès lors tout serait permis à partir de la première des règles qui nous unit : la langue.

Témoignages

Les amis, les fonctions et les tâches, quelques traces des passages de RB dans les institutions françaises du savoir, émergent çà et là pour nous rappeler sa distinction, sa justesse d'à-propos, son sérieux dolent et maintenu : un RB inédit, introuvable, inavoué apparaît dans les témoignages d'amitié qui viennent de ceux qui travaillèrent avec lui. Tantôt habiles, tantôt précieux, mais nullement redondants, ces témoignages s'accordent sur l'effet-de-surprise que suscitaient les interventions de RB ; en les lisant, en les comparant, on reconnaît une voix, une posture générale, cet être discret qui se déplaçait dans le monde avec une humeur toujours égale.

(J'attends de lire un témoignage nous décrivant un Barthes coléreux, cinglant, pamphlétaire, perfide, etc, mais il n'existe pas encore, il n'existera probablement jamais car il appartiendrait au romanesque barbares des "écrivains sans imagination.")

texte de RB (le)

Sauter des formes, parcourir des contrées inhabitées, s'entourer de mots rares ou inactuels, défier toute appropriation et puis poursuivre, poursuivre cette ligne basse, ce chemin discontinu qui va du fragment au fragment et par lequel on éclate des morceaux de savoir qui ne subliment aucune idée. Un vol de langages plane et détourne les mots au profit d'un unique objectif : cerner au plus près l'idée.

On devient irrecevable quand on ne joue pas le jeu convenu de la reconnaissance, de la lisibilité universitaire, et Dieu sait si le texte de Roland Barthes est lisible de part en part comme une notice savamment élaborée pour accompagner *l'utilisateur* pas à pas. Ce texte nous donne envie de lire, il déclenche des passions de lecture tout en s'écartant du référent critique réclamé par l'institution. Le nouveau de ce texte vient de sa capacité à produire son inscription dans un espace déchiffrable mais en temps il est porté par une étrangeté de contenu. Il oscille entre un déjà-connu et un méconnaissable qui retient sans trop savoir pourquoi. C'est à la faveur d'une relecture lente et appliquée, c'est après un effort-de-plaisir que le texte se place, (comme un chanteur place sa voix) et on suit ses délinéaments qui s'enroulent autour d'un axe continûment déplacé. Le texte de Barthes n'est pas une référence en soi, c'est un tracé qui marque l'essai, décelle le latent là où il se terre et assigne l'amateur à résider dans l'indécision.

Tout dire

Comment "tout dire", quand on connote cette expression d'un passage aux aveux ? La psychanalyse *règle* cette demande sans la prononcer, en sorte que l'analysant a à en découdre avec ce qu'il imagine réclamer de l'autre côté du divan, dans ce hors-champ, ce point aveugle où le silence fait *la passe*. Le Tout dire de la séance analytique ne correspond en rien au "tout dire" de l'écriture qui lui procède d'un fantasme performatif. Et RB nous dit : « (...) *l'écriture n'est pas de l'ordre du "tout dire". Mais en même temps je dirais n'est pas de l'ordre du "dire quelque chose", elle n'est pas de l'ordre du message. C'est un point qui a été bien débrouillé, bien dit, par la théorie du texte depuis dix ans : l'écriture ne dit pas quelque chose, elle n'a pas à charge de dire quelque chose, ce qui fait qu'on approche évidemment d'un statut extrêmement difficile à définir, je dirais même impossible à définir, puisque l'écriture ne dit pas rien, elle ne dit pas quelque chose, et elle ne dit pas tout. Alors, qu'est-ce qui se passe ? On est là dans une région qu'on peut qualifier provisoirement d'impossible ; je dirais volontiers que l'écriture, c'est de l'ordre du dire "presque quelque chose" (...).* » (Colloque Prétexte : Roland Barthes)

Ce presque met l'écriture sur les bords du probable, des bords qui rencontrent le littéral et les degrés, le réel et les métaphores . Un entre-deux, un entre-chat où la souris du sens, celle qui déplace le curseur sur le "menu" est tremblante, difficile à *tenir*. Ce "presque" affirme la condition de l'écriture : n'être qu'une approche du sens, une approche - seulement - de la représentation du monde. J'aime l'idée que l'écriture soit comparée à l'essai (au sens premier du terme), à l'esquisse, au tremblé du tracé et qu'elle demeure dans cet espace improbable en définitive, où toutes certitudes se délitent à mesure même qu'elles sont préconisées .

Si on perdure dans l'idée que le texte qu'on a produit a cerné le tout-de-ce-qu'on-avait-à-dire sur un objet, on défend plutôt la mort du sens, que l'avènement d'un corps de significations soumises à l'aléatoire et à l'indirect. Alors..., alors..., est-il admissible de dire que « l'écriture, elle est je crois, tout de même du côté du n'importe quoi, non pas *de* n'importe quoi, mais *du* n'importe quoi. » Cette proposition audacieuse et fragile affiche le caractère irrémédiable de *l'écrire* quand il ramène à une activité humaine, trop humaine... L'horreur fut (et est encore) de considérer l'écrit comme un texte de loi, de lui assigner cette fonction d'arrêt par laquelle on statue et enferme les significations entre des limites décidées par le législateur. Pourtant, l'Histoire le montre, qu'il n'y a rien de moins *sûr* qu'un texte de loi.

En rapprochant la littérature du texte juridique, on ne peut qu'attester de son absolue fragilité, car ce texte dépend entièrement du lecteur, ce lecteur, inconnu comme le soldat et qui ne sert qu'à faire marcher la machine, qu'à produire du sens, selon sa supposée demande. Ce petit jeu avec la demande exprimée par ceux qui prétendent savoir ce que veut le lecteur. Quel leurre.