

**Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica**

Documenti di lavoro

e pre-pubblicazioni

Piero Ricci, Herman Parret, Augusto Ponzio,
Claude Coste

Roland Barthes, *Lezioni (1977 - 1980)*

**Università degli Studi
“Carlo Bo” - Urbino (Italia)**

353-354-355
aprile-maggio-giugno 2006

serie B

Roland Barthes, *Lezioni* (1977 - 1980)

*documento di lavoro**

Figure dell'interstizio

Delle lezioni al Collège de France (1977-1980) mi interessa cogliere due aspetti di forte attualità, almeno in Italia: ovvero l'impossibilità di ricezione dell'insegnamento di Barthes (i toni, lo stile) nell'Università riformata, e d'altra parte la carica eversiva e di potenziale sabotaggio nei confronti delle attuali pratiche didattiche.

Se riflettiamo sull'idea barthesiana che comunque si cerchi di separare nell'apprendimento e nell'insegnamento le lingue dalle letterature, lavorare sulle lingue porta a toccare, spesso per caso, ma necessariamente, i luoghi dove chi parla, o è parlato, investe di pulsioni la parola, istituisce un immaginario della cui socialità e della cui storia la letteratura si fa carico.

Ora val la pena soffermarsi un attimo sullo scenario che a questo proposito si è delineato attraverso la riforma universitaria: si è imposta una separazione tra lingue e letterature non già per idea reazionaria del post-colonialismo, ma per esigenze confindustriali: il paradigma della comunicazione intesa come scambio d'informazioni, ridotta ad atto di codifica e decodifica – manifesti nazional-populisti redatti da linguisti con aspirazioni ministeriali – libera la lingua dalla corruzione letteraria (il funzionalismo, l'utilitarismo rovescia il modello idealista che tentava di purificare la letteratura dalla corruzione della lingua colloquiale). Allora la separazione che l'università riformata ha imposto tra didattiche delle lingue e insegnamenti letterari è quanto di meno barthesiano si possa immaginare. Se studiare una lingua – materna o straniera che essa sia – significa spingere il linguaggio a parlare di se stesso, oscillando tra la riduttiva trasparenza del discorso denotativo e la vaghezza del letterario, quel che sta avvenendo è il tentativo di ingabbiare il perturbante linguistico entro le gabbie delle cosiddette “lingue nazionali” o dell'inglese veicolare, o d'altra parte nelle rassicuranti ipotesi di universali linguistici, a cui partecipano spesso anche le neuro-scienze, troppo spesso usate in rigurgiti neo-positivisti. In forme

*I quattro testi qui riuniti sono stati letti nel quadro del convegno “Roland Barthes, *Lezioni* (1977 - 1980)”, coordinato da Sémir Badir (F.N.R.S., Liegi), Dominique Ducard (Università di Parigi XII) e Gianfranco Marrone (Università di Palermo), (Urbino, CISeL 14-15-16 luglio, 2005).

diverse c'è in atto uno sforzo per definire la lingua come "paterna", ovvero inscritta nel Nome del Padre e non gustata, tastata, annusata nell'Utero della Madre; fin l'idea di lingua materna (*lalangue* di Lacan) dispiace ai riformatori.

È questa la prima riflessione: cosa ci sta a fare nel luogo dell'Accademia riformata il pensiero e l'insegnamento di R.B.?

La seconda riflessione riguarda la semiotica come disciplina universitaria: il progetto di Barthes è passare dalla semiologia alla semioclastia. Così scrive Gianfranco Marrone nel suo secondo libro su Barthes:

persegue un'impresa generale e sistematica, polivalente e multidimensionale, di incrinatura del simbolico occidentale e del suo discorso [...] tenta di incrinare non i segni, significanti da una parte, significati dall'altra, ma l'idea stessa di segno [...] si tratta di vedere allora in che modo Barthes, allontanandosi esplicitamente dal progetto mitologico della prima semiologia, cerchi un altro modello sociale che possa con Derrida (Nietzsche, Foucault, Deleuze) decostruire l'intero sistema simbolico su cui si regge la cultura occidentale (Il sistema di B.; p.133).

Nel definirsi disciplina la semiotica è andata negli ultimi 25 anni trovando una propria autonomia, rimuovendo così il fitto intreccio che aveva con la linguistica e con la psicanalisi: Barthes riconosce esplicitamente il debito con Benveniste (il concetto di enunciazione e la socialità del linguaggio); Jakobson (gli shifters e il flusso delle differenze); Kristeva, a cui va il merito di aver posto come centrale l'ambito concettuale di testo e di produttività. Così il riferimento a Freud e Lacan sottende il lavoro barthesiano di decostruzione dell'*'io* e del *'tu*, nell'insorgere del *terzo*: *lui* pronomine della non-persona, l'assente che annulla il proprio referente, per pervenire alla cancellazione, al nulla, al vuoto tramite il linguaggio.

Si trattava di abbandonare il riduzionismo strutturalista per riformulare la problematica della soggettività: soggettività parziale, pre-personale, polifonica, collettiva, rifrazioni tra maschere e testo; per cui la questione dell'enunciazione si trova decentrata rispetto a quella dell'individuazione umana. Nella reversibilità del Contenuto e dell'Espressione si attua un decentramento dalla questione del soggetto a quella della soggettività.

Nel suo procedere verso la produzione di modelli di preteso rigore scientifico, la semiotica ha costituito il riferimento teorico per ermeneutiche fondate sulla ricerca esclusiva del significato dimenticando il rovescio della scrittura, ovvero il godimento. Leggo dal *Piacere del testo* (p.41):

La parola può essere erotica a due condizioni opposte, tutte e due eccessive: se è ripetuta ad oltranza, o al contrario è inaspettata, succulenta per la sua novità [...] in entrambi i casi è la stessa fisica del godimento, il solco, l'iscrizione, la sincope: qualcosa è scavato, pestato, oppure scoppia, esplode.

Dato il primato del significato come può il semiotico cogliere il gesto iniziale (inizio come interstizio) dello scrittore che assume un linguaggio da lattante, i cui fonemi lattei sono frutto di una rifrazione tra corpo e scrittura:

Sono i movimenti di una reazione senza oggetto, di un'oralità indifferenziata, tagliata da quella che produce i piaceri della gastrosofia e del linguaggio (PT, p.5).

Nel perdere l'attenzione al significante, ai decentramenti e dislocazioni che esso provoca al di là di ogni descrizione scopistica della conversazione, la semiotica è sempre più una semantica, più o meno, generativa. Anche la linguistica è andata rimuovendo ogni pulsione verso il significante, e se il fonetista se ne occupa è per misurare palati e laringi: se la semiotica finisce per occuparsi di percorsi narrativi dei supermercati, la linguistica finisce nei gabinetti degli otorinolaringoiatri (cancellata l'economia libidinale, rimane il trionfo dell'economia di mercato o il trionfo del paradigma biologico).

Terzo paradosso è in quanto Barthes scrive sulla teoria del testo pensata appunto come scienza paradossale: non è una scienza del generale, perché non vi è un modello di testo, né una scienza del singolare, perché nessun testo è al termine di una attività di lettura: accanto ad una retorica il testo impone una erotica, una scienza del divenire *sottile*, per come Nietzsche intende la percezione al di là della forma grossolana delle cose: un velo, una lettura epidermica, una carezza sulla pelle, una gaia scienza.

Infine altra difficoltà: si può parlare della saggistica di Barthes – una maschera della scrittura – secondo Barthes: ovvero evitando il meta-linguaggio? Come può essere una scrittura oggetto di un'altra scrittura? Come respingere la cat-

tedrale gotica dei metasistemi se non usando l'*interstizio* come spazio che si pone tra due strati, tra due falde, l'una rovesciabile nell'altra, senza alcuna gerarchia.

Quel che attraversa gran parte della saggistica (a sua volta maschera della scrittura) è la figura del doppio: non già due termini che si oppongono per relazione strutturale, e che trova il proprio *logo* in *VS* (*versus*), ma nell'instabilità di un *viceversa*, di un va e vieni tra due figure, che si incontrano e respingono per *clinamen*. Da qui il privilegio accordato al Dizionario e al suo criterio di ordine alfabetico: nella prefazione che R.B. scrive per l'edizione 1980 del dizionario Hachette, egli suggerisce come, dietro questo oggetto modesto, che molti prendono per un semplice strumento di verifica, stia l'enigma proprio dell'universo: il suo infinito, o con una parola meno metafisica, la sua *sottigliezza*. È nel dizionario che è possibile comprendere come la separazione tra le parole e le cose, come due ordini distinti e gerarchizzati, sia un fenomeno ideologico. Con la vittoria del realismo si pensa che da una parte si parli e dall'altra si fabbrichi, da una parte l'arte e dall'altra la scienza. Il dizionario mette in crisi quest'idea, se si vede che per descrivere la cosa, per passare dalla parola alla cosa, c'è bisogno di altre parole, e questo all'infinito.

Infine il dizionario eccede la propria utensilità. Crediamo a ragione che sia uno strumento indispensabile di conoscenza; ma è anche una macchina per sognare.... finisce per confondersi con la potenza dell'immaginazione. Sono i nomi – non a caso i nomi propri in Proust – a suggerire a R.B. il gusto dell'*interstizio*:

Ogni nome ha perciò il suo aspetto semico, variabile nel tempo, a seconda della cronologia del suo attore che aggiunge o sottrae elementi suoi, esattamente come fa la lingua nella diacronia. Il Nome è in effetti catalizzabile; si può riempirlo, dilatarlo, colmare gli interstizi della sua armatura semica con una infinità di aggiunte (Proust e i nomi, 1972, 124).

Di certo in Barthes è rintracciabile una isotopia spaziale, in cui l'*interstizio* serve a cogliere la crepa, la rarefazione: nel disgregarsi del soggetto si apre tra corpo e scrittura l'*interstizio*, che si dà come una sorta di territorio tra etica ed estetica, dove il corpo assume i segni dell'incrinitura, della soglia, del margine che non si rimargina (stigmate, piaga, voglia). Colmare l'*interstizio*, allargarne i bordi: qui insiste il gesto della scrittura, e nello stesso tempo esso si dà

izio che si
zia alcuna
hera della
ngono per
nell'insta-
o e respin-
su suo crite-
ione 1980
, modesto,
igma pro-
ica, la sua
separazio-
a un fen-
rte si parli
dizionario
er passare
ito.

ne che sia
xchina per
one. Sono
to dell'in-

interstizio
si apre tra
ra etica ed
del margi-
zio, allar-
esso si dà

come figura post-strutturalista che rende vane le classificazioni. Questa figura non è frutto mai di un progetto, ma solo di una stilistica.

Già nel n. 47 di *Poétique* (1981) Jean Pierre Richard avverte il primato della "spazialità" nella saggistica di Barthes, e intitola il suo saggio con quattro lemmi – il modello del dizionario contamina ogni lettore - : *nappe, charnière, interstice, point*.

Già nel saggio su *Michelet* Barthes insiste sulla superficie del testo, di cui privilegia una lettura tattile che si propone come una *carezza* capace di cogliere la levigatezza di un tessuto privo di cuciture. (L'idea della carezza e della donna che cuce, della sarta narratrice attraversa i due corsi sulla Preparazione del Romanzo). Il testo non rimanda solo per via etimologica al tessuto, ma anche per la gestualità della sarta, che ora ferma i margini della stoffa con un orlo a giorno o con un soprappetto, ora sfrangia il vivagnolo, preparando un orlo a traforo. La prima pratica tende a trattenere il testo-tessuto, rivoltando il rovescio nel diritto; la seconda simula, con il traforo, il non-finito, il testo aperto. Ora delimita e rimargina, ora fa intravedere quel che sta sotto. L'interstizio gioca così a nascondino con l'intertesto. Questa conoscenza simbolica trova poi una scrittura esemplare nell'*Impero dei segni*.

Se nei primi anni '70 Barthes proponeva di colmare gli interstizi tra nome e nome, nel *Piacere del testo* si tratta di aprire lo spazio tra bordo e bordo:

un bordo prudente, conforme, plagiato (si tratta di copiare la lingua nel suo stato canonico, quale è stato stabilito dalla scuola, dalle buone maniere, la letteratura, la cultura) e un altro bordo, mobile, vuoto (atto a prendere qualunque contorno), che non è altro se non il luogo del proprio effetto: laddove si intravede la morte del linguaggio (p.6).

Quel che vale per il testo vale anche per il corpo:

La parte più erotica di un corpo non è forse dove *l'abito si dischiude*? Nella perversione (che è il regime del piacere testuale) non ci sono zone "erogene" [...] è l'intermittente [...] che è erotico [...] la messa in scena di una apparizione-sparizione (p.9).

Ancora la *maschera* funziona come luogo che si apre tra testo e corpo: è dentro il testo un luogo dove il testo stesso parla implicitamente del proprio pro-

dursi, uno specchio in cui l'atto enunciativo riflette se stesso. Questa spirale di rifrazioni perviene a porre come modalità prioritaria l'*ironia*, seppure Barthes avverte che essa parte da un "punto sicuro", che arresta il processo di vacillazione, di instabile oscillazione dei soggetti. La sospensione che provoca l'ironia dilata lo spazio tra l'*io* e il *tu* e introduce a quanto osserva Gianfranco Marrone:

L'idea di un *terzo* sempre sfuggente che superi la radicalità di due contrari stereotipati è [...] la prassi costante dell'ultima fase del pensiero barthesiano (l'autobiografia). (p.178).

Le figure del neutro – di cui l'interstizio è solo una lessicalizzazione, tendono alla costituzione di un campo che renda possibile un continuo spiazzamento, una sorta di deterritorializzazione.

Nell'*Impero dei segni* è la lingua sconosciuta che dà un senso di vertigine:

La lingua sconosciuta, di cui colgo purtuttavia la respirazione, l'aerazione emotiva, in una parola la pura significanza, forma attorno a me, via via che io mi muovo una leggera vertigine, mi trascina nel vuoto artificiale che non si realizza che per me: vivo nell'interstizio, alleggerito d'ogni senso pieno (1984:14).

E più avanti:

il bastoncino per dividere [...] separa, divarica, sminuzza, invece di tagliare e di afferrare, al modo delle nostre posate; esso non violenta mai l'alimento, o meglio lo disfa a poco a poco (nel caso delle erbe) oppure lo scomponete (nel caso del pesce, dell'anguilla), ritrovando così l'interstizio naturale della materia (ibid.:23).

Comment vivre ensemble è già nel sottotitolo un progetto di annotazioni spaziali: simulazione romanzesca di alcuni spazi del quotidiano: l'eremo, il monastero, il convento, la cella, la camera, l'isola, la capanna, la prigione, il bancone del pescivendolo, il territorio, il labirinto, il deserto. Il corso può essere letto come una fenomenologia della messa in comune delle *distanze*: qui l'*interstizio* è la figura, la mossa con cui si evade dal codice, dalle modalità con cui il soggetto

s'inscrive nelle regole sociali. Ancora il concetto stesso di regola è ricondotto allo spazio attraverso le pagine del *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* di Benveniste: è il re (*rex-legis*) che aveva l'autorità per tracciare i limiti delle città e determinare le regole del diritto. La parola *regio* non significa all'origine *regione* ma il *punto* raggiunto in linea retta; ancora nella lingua dell'auguri la parola significa lo spazio compreso tra quattro lineerette, che determinano il luogo –immagine barthesiana del testo – che si offre ad una lettura intesa come interpretazione dei segni in esso contenuti. L'etimologia insiste dunque sull'immagine di uno spazio delimitato da una linea retta: chi lascia la retta via, viola la regola, trasgredisce, nel senso letterale di oltrepassare, deviare, eludere una direttiva, contravvenire alla norma, e tuttavia non lavora contro le regole normative, che costituiscono i giochi sociali, essa si spinge al limite delle regole stilistiche.

Quando Barthes – nel primo corso di lezioni sulla *Preparazione del Romanzo* – si chiede se sia possibile una terza forma di scrittura tra il frammento e il flusso narrativo, ovvero se sia possibile un Romanzo-Frammento, viene proposta l'immagine di uno spazio dove il flusso è interrotto dalla barra (altro oggetto interstiziale) che nella pagina marca la cesura del discontinuo, e che può essere colto nel dispositivo visuale dei romanzi: paragrafi, spazi bianchi, la *perigrafia*. L'insistere sull'*haiku* è poi sottolineare come tutta l'arte orientale rispetti lo spazio, o meglio la spaziatura. Nella lingua giapponese esiste una parola, una semplice sillaba *Ma*, capace di dire un intervallo di spazio e di tempo; tra le variazioni, le figure di questo intervallo, in cui tempo e spazio restano indistinti, esemplare è *Utsoroi*: momento fragile che separa e congiunge due stati di una cosa. – l'interstizio appunto. Per i giapponesi non è il fiore di ciliegio che è bello, ma il momento in cui, del tutto sbocciato, inizia ad appassire.

Questa frizione tra due stati della cosa, o di due materie Barthes la chiama: *frôlage*; di certo più pregnante la possibile traduzione italiana, lo *sfiorare*, per la comune derivazione con *sfiorire*. Tra lo *sfiorare* e lo *sfiorire* s'inscrive il gesto di Barthes: la capacità di cogliere le screziature, le sfumature.

Né stupirà allora se la lezione che Barthes dedica alla notazione stagionale dell'*haiku* (banalmente: che tempo fa) si conclude con il concetto di *individuazione*, come processo che vede il passaggio (la sostituzione) dall'Individuale (concetto classico, borghese della persona) al Particolare.

L'*haiku* indica con le note stagionali, metereologiche, con i riferimenti alle ore della giornata il senso di questa individuazione (la direzione), con cui il sog-

getto riconosce il mondo e se stesso, come un fascio di sfumature. Né stupirà allora una sorta di scivolamento del significante dell'haïku

Couché
Je vois passer des nuages
Chambre d'été

Dal significante *nuages* all'oggetto pregnante dell'individuazione barthesiana : la *nuance*.

Lo scivolamento da *nuage* a *nuance* è del resto indicato (nel senso di indicare la direzione) a pagina 893 dell'edizione 1980 del Dizionario Hachette (quello con la prefazione di Barthes): “*nuage*”, è il lemma che precede “*nuance*”; per la spaziatura tipografica a tre colonne della pagina le due parole sono l'una accanto all'altra: tra le due l'intervallo, la cerniera di uno spazio bianco.

L'insegnamento (lo stile, lo spreco, la scrittura come pratica sovversiva, il sabotaggio) forse oggi è possibile solo nell'intervallo: intervallo tra due ore di lezione, tra due moduli, tra due semestri: si tratta solo di allargare i bordi, scucire i margini e aprire quanto possibile gli spazi e i tempi dell'intervallo.

Università di Siena e Urbino

Piero Ricci

Bibliografia

- Barthes, Roland (1975) *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi
Barthes, Roland (1980) Préface, in *Dictionnaire Hachette*, Paris
Barthes, Roland (1982) “Proust e i nomi”, in *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi
Barthes, Roland (1984) *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi
Marrone, Gianfranco (1994) *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani
Richard, Jean-Pierre (1981) “Nappe, charnière, interstice, point”, in *Poétique*, n.47, pp.293-302

La saveur dans les trois Cours du Collège de France

1. La saveur

Les trois Cours du Collège de France, dans leur unité de réflexion et de tonalité, présentent un Barthes qui entrevoit deux issues à ses désirs existentiels à peine avouables : la retraite, le silence, le Neutre au sens passif, ou bien la *Vita Nova*, l'action, un nouveau combat, un Neutre actif, l'écriture de l'*œuvre en Ut majeur* qu'il évoque dans le tout dernier paragraphe de *La préparation du roman*. Déjà dans *Comment Vivre-ensemble*, la décision pour une *Vita Nova* est implicite : le propos sur l'idiorythmie est inspiré par le vœu de changer de vie. En fin de compte, Barthes semble renoncer à la tentation zen de l'abstinence puisqu'il se décide pour le travail, la *Vita Nova* : « C'est là, pour finir, l'objet de mon désir : écrire une œuvre en Ut majeur » (P.R., 384). Ce choix pour la *Vita Nova* n'est pas dicté par un intérêt pour le *sensible*, pour l'univers des *sensibilia*. Au moins à première vue. Si le sensible n'apparaît que dans la marge de cette volonté, de ce désir de l'*œuvre*, il n'est pas vraiment absent de l'ambiance subtile *de culture* que Barthes propose comme le ciment du vivre-ensemble. La culture amène de la *delicatesse*, de la *bienveillance* dans le vivre-ensemble par la culture, et cette délicatesse et bienveillance sont enchaînées dans du sensible, dans une certaine *saveur*.

Barthes évoque la saveur en plusieurs lieux. Je pense au dernier paragraphe de la *Leçon inaugurale* que je cite pour être célèbre :

J'entre moi aussi [comme Michelet] dans une vita nuova... [...] Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait ; mais il vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas : cela s'appelle chercher. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience : celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversées. Cette expérience a, je crois, un nom illustre et démodé, que j'oserai prendre ici sans complexe, au carrefour même de son étymologie : Sapiencia : nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible (Leçon, 45-46).

Qu'en est-il de la *saveur* chez Barthes? Il y a une autre occurrence de « saveur » dans la *Leçon inaugurale* :

[Le paradigme que je propose ici] suggère ... que l'écriture se retrouve partout où les mots ont de la saveur (savoir et saveur ont en latin la même étymologie).

Curnonski disait qu'en cuisine il faut que « les choses aient le goût de ce qu'elles sont ». Dans l'ordre du savoir, pour que les choses deviennent ce qu'elles sont, ce qu'elles ont été, il y faut cet ingrédient, *le sel des mots*. C'est ce goût des mots qui fait le savoir profond, fécond (*Leçon*, 21).

Curnonski, la cuisine et le goût sont mobilisés cette fois-ci et Barthes suggère que c'est la saveur qui fait le savoir profond : le *sel des mots* fabrique le savoir. On remarque que la saveur en ce lieu est discursivisée, textualisée : la saveur, d'origine gustative et culinaire, est transposée au registre des mots, des discours, des textes. Déjà dans *Le plaisir du texte*, il était dit que la *saveur* est un *plaisir du sens* plutôt que *des sens*, et Barthes y produit ce syntagme exemplaire : « savourer le feuilleté et le grain des mots ». La saveur comme *plaisir du sens* plutôt que *des sens* : chez Barthes il n'est pas question d'un sensualisme épicurien, mais bien plutôt d'un « sensualisme érudit » ou d'un sensualisme textuel.

Et c'est ainsi que Barthes aime Littré plus que le Robert. Dans le Micro-Robert « *saveur* » est dite une qualité perçue par le sens du goût (opposé à fade, insipide) ou une qualité comparable à quelque chose d'agréable au goût. Cette définition est littéralement reprise de Littré, qui ajoute alors d'une façon bien barthésienne : « Cela n'a ni goût ni saveur, se dit d'un mets insipide, et figurativement, d'une composition littéraire dépourvue de charme et d'agrément ». Littré *textualise* la « *saveur* » tout comme Barthes - avec la saveur on est en littérature, en culture. Dans *Comment Vivre-ensemble*, la *culture*, opposée à la *méthode*, selon la distinction nietzschéenne, « titube entre des briques, des bornes de savoirs, de *saveurs* » (V.E., 34) et il est dit dans *Le Neutre* que le « moment magnifique, *savoureux* » est dans la jouissance de la production – « titubante » - d'un système (N., 124). Mais Roland Barthes va plus loin encore et n'hésite pas de qualifier la saveur « fondamentale » comme la « *saveur de la vie toute pure, la jouissance d'être vivant* ». Savourer cette vie toute pure est cause et effet de la *délicatesse* : « la *délicatesse* », écrit-il, « est du côté du vivant, de ce qui fait sentir la vie, de ce qui en active la perception » (N., 79). Du culinaire ou du gustatif au culturel, du culturel au vital, voici un cheminement typiquement barthésien que l'on s'efforcera de décortiquer dans ce qui suit.

2 . Une parabase ontologique

Voici en « parabase » (« une partie intercalaire où l'acteur représentant

*z qu'elles
s sont, ce
ts qui fait*

*suggère
le savoir.
a saveur,
discours,
in plaisir
mplaire :
r du sens
sualisme
sualisme*

*e Micro-
opposé à
au goût.
ne façon
sipide, et
arme et
la saveur
culture,
entre des
Le Neutre
roduction
plus loin
« saveur
ute pure
à côté du
(N., 79).
voici un
uer dans*

éasant

l'auteur venait sur le devant de la scène et s'adressait aux spectateurs en tant que l'auteur lui-même » [P.R., 185]) une réflexion d'ontologie générale. Barthes affirme conséquemment la primauté de la langue, du texte, sur le réel. Ces affirmations sont radicales et, pour le philosophe, scandaleuses. Nous lisons dans *Le Neutre* (N., 64) :

J'irai jusqu'à dire : la langue crée le réel ; en choisissant sa langue, on choisit son réel : ce n'est pas le même réel, le même contact (puisque il va s'agir d'un exemple amoureux) de dire à l'être désiré : ma langue sur ta peau ou mes lèvres sur ta main, ou plutôt que l'être désiré reçoive le même geste sous deux espèces verbales différentes.

Le *réel* en ce lieu est bien le sensible (« ma langue sur ta peau », « mes lèvres sur ta main », la sensorialité intime et subtile du toucher), et ce sensible est un « geste » qui est désiré dans sa transposition verbale, discursivisée. Mais Barthes enfonce le clou : la « langue », la « phrase » ne crée pas seulement le réel mais la *vie elle-même*, la « vie présente », le « présent vécu », le « présent en tant qu'il colle » à l'existence (P.R., 45). Une pensée de *La préparation du roman* ne laisse aucun doute :

Vivre, au sens le plus actif, le plus spontané, le plus sincère, et je dirai le plus sauvage, c'est recevoir les formes de la vie des phrases qui nous pré-existent – de la Phrase absolue qui est en nous et nous fait exister (P.R., 149).

3. Distance et proxémie

Les trois Cours du Collège de France, sur le fond de cette parabase qui ontologise le Texte et le Discours en soumettant réalité et vie, développent une dialectique de la distance et de la proximité qui devrait procurer au protagoniste un « style » plus « délicat » et plus « bienveillant », en somme une plus belle culture, et comme on le verra, une « sensibilité », une « affectivité » plus riche.

Du côté de la *distanciation*, il y a évidemment la sagesse de Lao-Tzeu : « Agir sans agir ; s'occuper sans s'occuper ; goûter sans goûter ; voir du même œil le grand, le petit, le beaucoup, le peu ; faire le même cas des reproches et des remerciements ; voilà comment fait le Sage » (V.E., 124). Et Barthes découvre en lui-même des traces de « claustro-philie », une certaine « folie de réclusion » (V.E., 98) et il se dit « Malapianiste », le « Malapianisme » étant un « mouvement d'affect, même fugitif, qui porte le sujet à s'enfouir, à se couvrir, à obliterer le monde, non selon une voie d'ascèse... mais selon une voie de jouissance ». Le *Comment Vivre-ensemble* applique obstinément cette « éthique

(ou physique) de la distance » à l'inter- et la co-subjectivité. Pour bien « vivre » la co-habitation, idiorrythmiquement, il faut la distance des corps, précisément pour sauvegarder le prix du corps, c'est-dire le *désir* (*V.E.*, 110-111) : l'idiorythmie est constitutive d'Eros. Roland Barthes prêche une « érotique de la distance » (*V.E.*, 72) : pour acquérir la richesse de l'Eros, il faut de « l'aération », comme dans les bancs de poissons...

Du côté de la *proxémie*, en toute dialectique avec la distance, c'est l'éloge de la cabane, de la chambre, de la *cella*, de la table, de la lampe et du lit, de l'espace du regard familier, « territoire, repaire, niche, nid » (*V.E.*, 185), espace subjectif, la sphère du geste immédiat dans son lieu d'« agitation passionnelle », espace « que le sujet puisse interpréter en fonction de son propre corps » (*V.E.*, 85 et 90).

Et voici que cette dialectique de la distance et de la proxémie nous amène vers une éthique, une stylistique de la *délicatesse* dont Roland Barthes dit :

Délicatesse voudrait dire : distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation. Le principe en serait : ne pas manier l'autre, les autres, ne pas manipuler, renoncer activement aux images (des uns, des autres), éviter tout ce qui peut alimenter l'imaginaire de la relation (*V.E.*, 179-180).

Et c'est cette éthique de la délicatesse, cette stylistique du *vivre-ensemble* qui nous met du côté « du vivant, de ce qui fait sentir la vie, de ce qui en active la perception : la saveur de la vie toute pure, la jouissance d'être vivant », la délicatesse qui devient alors « comme le grain même de la durée vitale », ou pour le dire avec une des formules barthésiennes parmi les plus belles : « Délicatesse : étoffe de la vie dans son grain » (*N*, 79). Se combine d'ailleurs avec la *délicatesse*, la *bienveillance* (*benevolentia*). Pour Barthes, *être bienveillant* signifie *avoir du goût, de la saveur* pour quelque chose ou pour quelqu'un : comme en italien, « Ti voglio bene »... (*N*, 40), marquant de toute évidence la trace du désir dans la bienveillance.

4. *La libido sentiendi*

Avec la délicatesse et la bienveillance on projette une éthique du vivre-ensemble, une stylistique des formes de vie, et on s'approche également de l'*Esthétique* que Barthes conçoit dans *La préparation du roman* à la manière de Mallarmé et de Nietzsche. Mallarmé voit l'Esthétique comme garante du Désir Noble, de la Force irréductible et inconfortable, dans son opposition

avec l'Economie politique, opposition que Nietzsche reprend quand, face au type du Prêtre représentant la politique et le ressentiment, l'*Artiste* est posé comme un type que l'on ne peut réduire puisque, précisément, garant du Désir Noble (P.R., 282-283). Mais *Esthétique*, dans son opposition au politique (le rapport du pouvoir au monde), garde évidemment ses connotations grecques, sa relation fondamentale avec *aisthesis*. L'Esthétique concerne la *libido sentiendi* (*désir de « sentir », désir des sens*). Ainsi Barthes garde la porte ouverte pour la sensorialité, le fonctionnement des sens, et il découvre la *libido sentiendi* jusque dans les haïkus, compris comme des « objets sensuels » ou des *tangibilia*. Barthes reste bien prudent, ambigu même, à propos de la parabase ontologique quand il énonce magnifiquement que dans les haïkus : « Toujours vous sentez la saison : à la fois *comme un effluve et comme un signe* ». Il semble accepter le problème quand il le formule sous la forme d'une question : « *Y a-t-il un différentiel de pregnance référentielle selon les mots ?* » (P.R., 67). Référence ou mot, le sensoriel ou le sémiotique, Barthes ne cache pas ses inquiétudes.

Reste que le haïku est une « écriture de la *perception* », même si Barthes préfère donner au phénomène perceptif son « style zen », c'est-dire qu'il accepte que l'œil qui perçoit est un « œil mental ». Mais pas tout est signifiant et mental dans le haïku puisque le haïku est *sensible à la présence*, et Barthes cède de la *libido sentiendi* au haïku qui est

sensible à la présence, [...] ayant pour référent des choses concrètes, des objets – disons en gros : qu'on pourrait toucher, des tangibilia... Passage des objets sensuels – rareté des tangibilia dans un texte classique. Dans le haïku : dans chaque haïku, je crois qu'il y a toujours au moins un tangible. ... Tangibilia sont frais, et donc forts : la verveine blanche. Passage du Tangible : comme un flash du référent, sorte de vision sub-limininaire : le mot fait voir rapidement [...] Rhétorique : l'Hypotypose : ce qui fait voir. Les tangibilia du haïku sont des sortes de micro-hypotypes (P.R., 94-95).

5 Les cinq sens

Ce passage du *Tangible* démontre que la sensualité de l'objet est essentiellement dans le *toucher*. Barthes est un écrivain – on ne dit pas : philosophe, sémioticien – hautement *tactile*. Il glorifie la caresse comme ciment du Vivre-ensemble idiorrythmique, comme dialectique de la distance et de la proxémie. On touche tout, à tout, même à la Vérité : c'est lui qui chante le « pouvoir tactile de la forme poétique » et qui énonce que « dans la Poésie, la forme, et la

forme seule, fait toucher la vérité » ((P.R., 56). Mais aventurons-nous dans le labyrinthe des cinq sens, à la découverte du blason du corps. Dans *La préparation du roman*, Barthes avoue d'un court texte de son héros Chateaubriand, qui sert d'épigraphie à la seconde année du troisième Cours, qu'il produit en lui « un éblouissement de langage, un emportement de plaisir ; il me caresse, et cette caresse produit son effet chaque fois que je le relis [...]: comme une sorte d'incandescence éternelle, mystérieuse [...]; véritable contentement d'un désir amoureux » (P.R., 188). Cette épigraphie est en effet un *parfum*.

Je mets en épigraphie un parfum. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* : « Je dinai deux ou trois fois chez le gouverneur... Après le dîner, il me montrait ce qu'il appelait son jardin. Une odeur fine et suave d'héliotrope s'exhalait d'un petit carré de fèves en fleurs ; elle ne nous était point apportée par une brise de la patrie, mais par un vent sauvage de Terre-Neuve, sans relation avec la plante exilée, sans sympathie de réminiscence et de volupté. Dans ce parfum non respiré de la beauté, non épurée dans son sein, non répandu sur ses traces, dans ce parfum chargé d'aurore, de culture et de monde, il y avait toutes les mélancolies des regrets, de l'absence et de la jeunesse » (P.R., 184).

On ne peut que s'enthousiasmer autant que Barthes de ce merveilleux texte de Chateaubriand, et admirer le pouvoir métonymique qui fait glisser le parfum sensuel en parfum textuel. Barthes insiste dans *Comment Vivre-ensemble* de développer « le signifiant comme une odeur » (V.E., 51) en passant par la culture et l'affect.

Le toucher et l'odorat ont leur place dans l'hiérarchie des cinq sens où « la civilisation de la vue » (V.E., 117) est vue par Barthes avec beaucoup de suspicion. Reste encore l'*écoute* qui est souvent mis en rapport chez Barthes avec le *tact*. On se souvient du texte pénétrant sur l'*Ecoute* dans *L'obvie et l'obtus* (*Essais critiques III*, 1982), proche des réflexions sur l'*écoute* dans *Comment Vivre-ensemble*. Barthes y définit l'Espace du Vivre-ensemble comme « les traces actives d'*écoute* » : le Territoire est alors un « réseau polyphonique de tous les bruits familiers, ceux que je peux reconnaître et qui dès lors sont les signes de mon espace », proche du Territoire qui est marqué *par le tact* : « m'appartient tout ce qui est à portée de mon attouchement, de mon geste, de mon bras ; c'est la niche, micro-territoire » (V.E., 117). Barthes identifie la « scène d'*écoute* » à la Scène primitive freudienne pour en marquer l'importance psycho-anthropologique (V.E., 118-119).

Et nous aboutissons, dans ce dépouillement du blason du corps, là où fallait :

dans le prépa-
briand,
duit en caresse,
me une
nt d'un

tombe :
itrait ce
'un petit
patrie,
ée, sans
beauté,
'aurore,
sence et

exte de
parfum
nble de
.culture

où « la
oup de
Barthes
obvie et
te dans
comme
ionique
ors sont
le tact :
este, de
itifie la
ortance
fallait :

le *goût et sa saveur*. Curnonski et Brillat-Savarin, deux intérêts de Barthes, depuis les *Mythologies*. L'encyclopédie de la nourriture, du Tao à la Bible, de la Bible à Lévi-Strauss, a toujours fasciné notre auteur, tout comme les « menus », celui du philosophe solitaire comme Spinoza, celui de la convivialité. Barthes a noté la malédiction du manger seul (excepté s'il y a une jouissance narcissique), tout comme il a décrit la mise en commun des corps dans la communion extatique (*V.E.*, 152-153). Comment le goût et la saveur glissent du gustatif ou du culinaire vers le culturel, et du culturel vers le vital est un argument essentiel de sa philosophie, et on y reviendra.

Barthes, à la suite d'un Baudelaire très présent dans les trois Cours, s'émerveille évidemment devant les états d'*hyperesthésie* qui visent l'infini : emprunté à Baudelaire est l'exemple de l'ouïe « qui perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte » (*N.*, 135). Sa fascination pour la musique, explique Barthes, vient du fait que la musique est un « art complet » qui prend en charge tout un champ de l'*hyperesthésie* : « la musique, modèle pour moi d'ivresse subtile » (*N.*, 140-142). Mais ces états d'*hyperesthésie* marquent également la vie quotidienne. « Un corps que je vois dans une auto qui prend un virage, dans l'ombre » (*V.E.*, 51), voilà un scénario fantasmatique, éclaté : ce qu'on entrevoit, très découpé, très illuminé mais immédiatement évanoui, cette perception saccadée de fragments du monde, excite la conscience jusqu'à l'*hyperesthésie*.

6. Synesthésie

Il y a hyperesthésie et, plus important, *synesthésie*, et Barthes prend la *fatigue* comme exemple privilégié : la fatigue est appelée « une dimension quasi métaphysique, une sorte d'idée corporelle, structurée autour du *toucher*; le *tact de l'infinitude* ». « La fatigue », résume Barthes, « infinitude vivable dans le corps » (*N.*, 47-48). Et voici que les haïkus illustrent magnifiquement les synesthésies qui sont discursivement des métonymies. Barthes en donne plusieurs en exemple :

Le bruit d'un rat
Griffant une assiette
Que c'est froid

où un son amène une sensation de tact, ou un autre haïku où odorat et vue se mêlent :

Soir d'été
Poussière de chemins
Feu doré d'herbes sèches

Toutefois, l'importance de l'expérience synesthésique, reconnaît Barthes, n'est pas dans l'homologation des différents canaux sensoriels. La portée de la synesthésie est bien plutôt « de produire une sensation globale au sein de laquelle le *corps sensuel s'indifférencie* » (P.R., 97-99). Barthes y découvre « une sorte de bonheur diffus, de volupté générale, proche peut-être de ce que Fourier appelait le *sixième sens* : le *sens sensuel, érotique* ». Proust est évidemment évoqué, et des expériences personnelles notées dans le *Journal d'Urt* (1977) qui valent la peine d'être citées : « ... ce matin une sorte de bonheur, le temps (très beau, très léger), la musique (Haendel), l'amphétamine, le café, le cigare, une bonne plume, les bruits ménagers » et encore « j'ai une sorte d'euphorie de flottement, de dilution : tout est liquide, aéré, buvable (je bois de l'air, le temps, le jardin) ; une sorte de paix des poumons... », exemples qui démontrent une « surdétermination des plaisirs » ou la « démultiplication, l'approfondissement de la *nuance sensuelle* » (P.R., 97-99).

Ce sentiment de bonheur est sans doute dû au fait que, dans l'expérience synesthésique, on s'approche de « l'origine indéfinie du sensible » (N, 93), là où « le *corps sensuel s'indifférencie* » (P.R., 97-99). C'est évidemment le lieu du Neutre, « le temps du *pas encore* », « le moment où dans l'indifférenciation originelle commencent à se dessiner, ton sur ton, les premières différences : petit matin ». On le sait : le Neutre, chez Barthes, substitue à la notion d'opposition celle de différence légère, *de début*, de nuance. L'expérience synesthésique meut dans cet espace des différences légères, des débuts, des nuances, espace lui-même indifférencié et en même temps exhaustivement nuancé, elle est l'expérience du *corps sensuel dans sa globalité*, l'expérience de l'enfance de ce corps, d'un corps-en-vie.

7. L'homme sensible, l'homme des saveurs

Ce corps-en-vie se transpose en homme-de-culture. Barthes appelle l'homme -de-culture enraciné dans le corps-en-vie « l'homme sensible ». L'*homme sensible* est un sujet qui a un « bon rapport avec l'Affect » (V.E., 177-178). La « vérité du sujet » est dans ce bon rapport à l'Affect qui médiatise la vie et la culture. Barthes écrit quelque part : « le moment de vérité est quand la Chose est atteinte par l'Affect » (P.R., 159). C'est ainsi que la coalescence affective mesure la « vérité du sujet ». C'est encore Baudelaire qui mène Barthes à la

main et Baudelaire, nul ne s'en doute, est bien un contre-Monsieur Teste (N., 138). Ce que Barthes invoque comme *affectivité* (dans ce « bon rapport » entre la vie et la culture) est pour Baudelaire tout simplement « sensibilité ».

Les trois Cours ne font que projeter, imaginer, rêver *l'homme sensible*. Ce n'est pas une notion philosophique, ni une reconstruction psychologique, mais un Idéal du Moi qui, pour Barthes, est *l'homme des saveurs*, le sujet entre vie et culture. Dans des pages parmi les plus profondes, Barthes marque « l'homme sensible », « le sujet des saveurs », par trois caractéristiques bien humaines, concrètes et appréciables : « la *tendresse-attendrissement jusqu'à l'excès* », « la *bonne humeur excessive, jubilatoire* », et « des *ivresses subtiles* ». La drogue-Baudelaire est de toute évidence bien présente dans cette analyse, mais on sent bien que l'on meut dans une ambiance de bonheur, de paradis. Ainsi Baudelaire, cité par Barthes, remarque : « Il est donc permis de croire qu'une caresse légère, la plus innocente de toutes, une poignée de main, par exemple, peut avoir une valeur centuplée par l'état actuel de *l'âme et des sens*, et les conduire peut-être, et très rapidement, jusqu'à cette syncope qui est considérée par les vulgaires mortels comme le *summum* du bonheur ». C'est la tendresse-attendrissement, à laquelle s'ajoute la «*bonne humeur excessive, jubilatoire* », cette sensibilité forte, exaltée, exultante dont Baudelaire dit : « Il est des jours où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux... Le monde extérieur s'offre à lui avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables ». Et enfin, s'ajoutent les « *ivresses subtiles* » dont Roland Barthes dit que ce sont des énivremens légers, délicats comme l'ivresse du bain de vapeur, des vertiges, du cigare (N., 140-142).

Dans *Le Neutre* (N., 79) Barthes n'hésite pas de qualifier la saveur « fondamentale » comme la « *saveur de la vie toute pure, la jouissance d'être vivant* ». Et pourtant on sait bien que, pour Barthes, toute saveur est vie et culture, est sensorielle et signitive, est qualité et signe. L'*Affect* est le terme intermédiaire entre la vie et la culture. L'affectivité du poète, toujours en quête de l'œuvre en Ut majeur, témoigne quand-même qu'il y a un Dehors du Texte – appelons ce Dehors le désir, origine de la culture et en même temps la débordant, le désir aussi opaque que la vie elle-même, aussi diffus et disséminé également que les *saveurs* des « *objets sensuels* ».

Université de Bruxelles

Herman Parret

Il neutro e la scrittura *ante litteram*

1. Allusioni

Cominceremo accostandoci al Neutro nel senso di Barthes a partire da scritture di autori diversi. Alludendo ad esse si potrebbe dire che:

Il Neutro è in Kierkegaard il “semplice” come desiderio del semplice, come tendenza al limite. Giungere alla cosa semplice è giungere al *singolo*, dove “singolo” è opposto al “pubblico”: impresa difficile se non disperata una volta che “diventi manifesta e lampante la contraddizione fra l’enormità dei mezzi di comunicazione e l’essere un uomo singolo” (Kierkegaard, “Il punto di vista nella mia attività di scrittore”, in Kierkegaard 1995, vol. I, pp. 9-11, 49-50).

Il Neutro è l’“I prefer not to” del copista di Melville. Nel linguaggio verbale delle frasi, e degli atti linguistici, delle funzioni comunicative la formula di Bartleby, il copista di Melville che cessa di copiare, di *trascrivere*, di usare la scrittura come riproduzione di un senso che le preesiste, non può trovare alcuna possibilità di sistemazione. Questa formula di Bartleby, “uomo senza referenze, senza possensi, senza proprietà, senza qualità, senza particolarità, troppo liscio perché una qualsiasi proprietà possa trovarvi appiglio” (Deleuze in Deleuze e Agamben 1993, p. 18), mette in scacco la lingua comunicativa, disattiva gli atti linguistici, delude le aspettative comunicazionali, fa saltare la logica dei ruoli, dà luogo a una zona di indeterminazione che nessuna immagine può esorcizzare e con cui nessun cliché può combaciare.

Il Neutro è il marginale, l’irrilevante, il futile – Barthes direbbe “il dettaglio esorbitante e inutile” – nel *Viaggio sentimentale* di Sterne (dico il titolo in italiano perché alludo anche alla traduzione di Foscolo e al suo tradursi in Didimo Chierico), in cui si mostra che non solo la scrittura (come nel *Tristram Shandy*) è digressione ma la vita stessa. Un’estensione del genere, dalla scrittura alla vita, avviene per il Neutro di Barthes, Neutro già da sempre presente nella sua opera.

Il Neutro è la Sovranità nel senso di Bataille. Potersi permettere il lusso di non tenere in nessun conto l’economia narrativa, di dissociarsi dalle soluzioni mitico-narrative cui la politica deve fare ricorso per farsi intendere (v. Barthes, *L’obvie et l’obtus*, p. 57): ecco così l’affermarsi di una *sovranità* che è tutt’altro dall’esercizio del potere funzionale all’affermazione del soggetto, alla produzione della produzione della sua storia, ai compiti che essa impone.

Il Netro è la passione per l’indifferente già in *L’indifferente* di Proust e poi

nella *Recherche*.

Il Neutro è il tacere in Shakespeare nel *King Lear* (il non dire niente di Cordelia) e nel *Merchant of Venise* (il piombo, Antonio) come pure nel *Diario del seduttore* di Kierkegaard (anche qui una Cordelia che tace: "io pendo dalle tue labbra e tu non dici niente").

Il Neutro è la "lingua pura" nel saggio sulla traduzione di Benjamin ("Il compito del traduttore"), e la scrittura *ante litteram* in *Il dramma barocco tedesco*.

Il Neutro è *l'arve* in *L'arve e l'aume* di Artaud.

Tutto questo in senso implicito. Esplicitamente del Neutro si occupano Blanchot (a cui Barthes si riferisce spesso) e Lévinas (a cui Barthes non si riferisce mai). Ma di questi due autori, anche in rapporto a Barthes, ci occupiamo altrove (v. Petrilli, Ponzio 2005, pp. 255-261)

2. Il Neutro e il grado zero della scrittura

Il Neutro è in una scrittura non ancora rappresa, presa alla e nella lettera. Una scrittura, pur nella lettera, sempre *ante litteram*

La riflessione sul Neutro in Barthes sta già in *Il grado zero della scrittura*. Il neutro è la scrittura al grado zero: la scrittura come neutro che media tra lingua e Letteratura (*Il grado zero...*, p. 10), tra la lingua e lo stile. Tra la lingua e lo stile c'è posto per un'altra realtà formale: la scrittura (ivi, p. 12). Rispetto al linguaggio parlato, con la sua *usura* delle espressioni, con la sua *evidenza*, la scrittura è radicata in un al di là del linguaggio, "si sviluppa come un germe e non come una linea, manifesta un'essenza e minaccia un segreto, è una contro-comunicazione, intimidisce" (ivi, 16). E più avanti, mentre il discorso di Barthes si volge a riflettere su Rimbaud e Mallarmé ("una sorta di Amleto della scrittura"): "la disintegrazione del linguaggio conduce inesorabilmente al silenzio della scrittura"; "ogni silenzio della forma sfugge all'impostura solo col mutismo completo"; "agrafismo". In parentesi: "Si sa quanto questa ipotesi di un Mallarmé uccisore del linguaggio abbia influito su Maurice Blanchot" (ivi, pp. 54-55).

La scrittura come sforzo di liberazione dal linguaggio letterario e quindi la creazione di una scrittura "affrancata da ogni schiavitù a un ordine manifesto", una "scrittura al livello zero", una scrittura che si pone *in mezzo alle grida e ai giudizi*, e che per questo si distanzia dal linguaggio giornalistico con le sue forme ottative o imperative e perciò "patetiche" (ivi, pp. 55-56). Si tratta di superare la Letteratura, dice Barthes, affidandosi a "una specie di lin-

gua basica": una scrittura allo stato neutro, scrittura neutra. La forma diventa "il modo di esistere di un silenzio", senza Tempo, senza apporto alla Storia (ivi, p. 60). La Letteratura è "ricondotta apertamente ad una problematica di linguaggio": Il linguaggio funzionale, produttivo, "necessario e necessariamente orientato", "crea per lo scrittore una condizione tormentata" (ivi, p. 61). La frase che chiude *Il grado zero della scrittura* è: "La Letteratura diventa l'Utopia del linguaggio" (p. 64).

3. Paradigma e scrittura

In *Il grado zero della scrittura* per dare un esempio di scrittura neutra, Barthes fa riferimento ai linguisti che tra due polarità (singolare/plurale; passato/presente; congiuntivo, ottativo/ imperativo, individuano un terzo termine, detto termine neutro o termine zero (*Il grado zero...*, p. 53). Ciò si ritrova in *Le Neutre*, il corso tenuto da Barthes al Collège de France nel 1977-78. Il Neutro *déjoue*, sventa il paradigma, cioè l'opposizione di due termini virtuali di cui per parlare si individualizza uno. Il paradigma è il *ressaut*, la giurisdizione del senso. Il senso è di competenza del paradigma. Dove c'è senso c'è paradigma, e viceversa. Per dire del Neutro, come *tertium*, termine amorfico, neutro o grado zero, anche qui il riferimento è alla linguistica. La categoria del neutro attraversa la lingua, il discorso, il gesto, l'atto, il corpo, ecc.

Come nei *Frammenti di un discorso amoroso*, anche nel corso sul Neutro le figure del Neutro sono esaminate in un ordine casuale, per sventare, schivare il senso: variazione continua, caso, riferimento alla musica, a John Cage.

Uno dei temi considerati da Barthes nel suo corso del 1977-78, ed esattamente a proposito della figura dell'Arroganza, è quello della memoria e dell'oblio (a tale proposito v. Petrilli, Ponzio 2005, pp. 262-266).

Proprio in riferimento al rapporto memoria/oblio se ne profila un altro, centrale in Barthes: quello tra trascrizione e scrittura, tra scrittura come mnemotecnica a servizio del pensiero e del discorso orale, la scrittura come trascrizione, appunto, come scrittura "transitiva", da una parte, e, dall'altra la scrittura intransitiva, la scrittura dello scrittore, e, più in generale, la scrittura come desiderio del Neutro.

4. Aporie del Neutro

Il Neutro è indicato da Barthes come tutto ciò che sventa, evita, schiva, elude, il paradigma, cioè *déjoue* l'opposizione di due termini virtuali di cui, per parlare, si individua uno di essi. E qui sta il paradosso, il carattere aporetico,

ia diventa
lla Storia
matica di
cessaria-
vi, p. 61).
a diventa

ra neutra,
rale; pas-
so termi-
si ritrova
977-78. Il
ni virtuali
i giurisdi-
senso c'è
e amorfo,
egoria del

ul Neutro
e, schiva-
hn Cage.
ed esatta-
ria e del-

iltro, cen-
nemotec-
scrizione,
rittura in-
ome desi-

a, schiva,
ali di cui,
aporetico,

del parlare del Neutro, il quale, paradossalmente appunto, richiede il paradigma per dare senso, per produrre senso, per poter essere detto. Barthes è consapevole di questo paradosso, e la sfida consiste nel dire del Neutro sventando il paradigma, sviando, svicolando.

Soprattutto l'antitesi che permette di dire che cos'è il Neutro è quella che lo oppone all'*arroganza*. C'è arroganza dove c'è intimidazione, assoggettamento, dominio, superbia, dogmatismo. Sventando il paradigma, è proprio l'arroganza che il Neutro vuole precisamente *déjouer*. (v. *Le Neutre*, p. 37)

Per parlare del Neutro, poiché il parlare produce senso attraverso il paradigma, attraverso l'antitesi, il Neutro appare antitetico, diventa discorsivamente il termine di un'antitesi, ma esso *non è antitetico*, dice Barthes (v. *idem*): facendo questo consoliderebbe il senso che invece vorrebbe eludere, dissolvere.

Il Neutro è strettamente collegato col *desiderio*: il corso, dice Barthes, ha come effettivo tema, titolo: *Le désir du Neutre*:

Il desiderio del Neutro è sospensione, epoché dell'ordine/ordinamento, della legge, dell'arroganza, del terrorismo, del voler sentire, del far sentire in colpa, del voler esercitare potere. Il desiderio del Neutro è rifiuto anche del discorso contestativi, sospensione del narcisismo, dell'immagine, dissolvimento della propria immagine (sfiguramento), sospensione della violenza (v. *ivi*, p. 38).

Anche qui, a proposito del neutro come desiderio, un altro paradosso. Come desiderio, il neutro, dice Barthes, è violenza. E Barthes parla anche di violenza della scrittura. Vi è una violenza del Neutro, ma essa è inesprimibile. Se il neutro è scrittura (indipendentemente dal segno scritto), il desiderio del Neutro è violento perché soversivo, la "sovversione non sospetta" di cui parla Jabès. Passione del neutro e per il neutro, passione per l'indifferente, nel senso proustiano (nel racconto *L'Indifferent*e di Proust, ma anche come motivo di tutta la *Recherche*).

Un altro paradosso del neutro come desiderio: il desiderio è sempre vendibile. Non facciamo che vendere, comprare e scambiare desideri (*ivi*, p. 39). La società odierna, con la sua doxa, si mette nella posizione della madre del soggetto anoressico: non impedisce i desideri, al contrario li impone, obbliga alla loro soddisfazione. Il paradosso del desiderio del Neutro, la sua singolarità assoluta, è che esso è invendibile, non comprabile e, come desiderio del Neutro, fuorisce dalla logica di mercato, dalla logica consumistica, che impone i desideri, ma non nella forma del rifiuto anoressico, del desiderio di niente, ma appunto come desiderio del Neutro.

5. Il Neutro e l'altro

Il Neutro fuoriesce dalla logica dell'identità, dell'affermazione, della produttività, e si presenta come movimento verso l'alterità, senza scambio, senza ritorno, senza guadagno, *dépense* incondizionata, quel movimento a senso unico che Lévinas chiama "opera", scrittura *avant la lettre*. Il Neutro si presenta come desiderio dell'altro nella *cortesia*. La cortesia come pensiero dell'altro, come considerazione dell'alterità. Altrove Barthes aveva parlato del rispetto della sintassi come *agape*, come amore per l'altro. Nel corso sul Neutro, Barthes si sofferma sulla figura della Benevolenza come *voler bene*, e considera l'espressione italiana "ti voglio bene" (v. p. 40), ma anche l'enunciazione "stammi bene" (dativo etico), come espressione del tenere all'altro, dell'essere in pensiero per l'altro, come pensiero rivolto all'altro. Potremmo aggiungere che nel Neutro il pensiero dell'altro trasforma "dell'altro" da genitivo soggettivo o da genitivo oggettivo (l'unico paradigma che l'analisi logica riconosce nel senso pensiero dell'altro) in una sorta di *genitivo etico*, come pensiero all'altro, desiderio dell'altro, non-indifferenza, essere nei suoi confronti in una posizione di ascolto. Non si tratta qui del sentire, della posizione del sentire, dell'ascolto come "atto intenzionale di audizione", dice Barthes (nella voce "Ascolto" dell'*Enciclopedia Einaudi*, vol. I), come "ascolto applicato", del *voler sentire*, dell'interrogare, caratteristico atteggiamento di tutti i luoghi del potere, ma dell'ascoltare, dove, dice Barthes, "ti ascolto" significa anche "ascoltami".

Il Neutro è tutt'altro che passività, rinuncia, rassegnazione. È attività, desiderio, violenza desiderante, passione, spostamento (*déplacement*), leggerezza, *flotter*, non fissarsi. Il desiderio del Neutro è voler-vivere, un voler vivere che non significa prendere, afferrare, imporsi, impossessarsi. L'attività del Neutro comporta la domanda: *che cosa il Neutro ha a suo attivo?* Con Pasolini Barthes risponde: *una vitalità disperata* (p. 116). Voler vivere è qui trascendenza del voler avere, del voler afferrare, del voler prendere, è, dice Barthes, *la deriva che allontana dall'arroganza*.

6. Il diritto all'improduttività. Il silenzio e il tacere

Barthes considera il silenzio e il tacere (*sileo et taceo*), come *déjouer la parole*, tra le figure del Neutro.

La distinzione tra silenzio e tacere di cui Barthes tratta nelle pp. 49-58 del corso sul Neutro somiglia molto a quella delineata da Bachtin nei suoi appunti del 1970-71 (in Bachtin *L'autore e l'eroe*, 1988). Scrive Bachtin:

della propria, senza
tuttavia a senso
intimo si pren-
siero del
parlato del
o sul Neuer
bene, e
ma anche
l tenere al-
l'altro. Po-
dell'altro”
ne l'analisi
itivo etico,
re nei suoi
della posizio-
ne”, dice
ne “ascolto
iamento di
ti ascolto”

ività, desi-
, leggerez-
oler vivere
attività del
on Pasolini
rascenden-
Barthes, la

déjouer la
, 49-58 del
uo appunti

Il silenzio e il suono. La percezione del suono (sullo sfondo del silenzio). Il silenzio (assenza di suono) e il tacere (assenza di parole). La pausa è l'inizio della parola. La violazione del silenzio da parte di un suono è meccanica e fisiologica (come condizione della percezione); la violazione del tacere invece da parte di una parola è personalistica e dotata di senso: è un tutt'altro mondo. Nel silenzio nulla risuona (o qualcosa non risuona), nel tacere nessuno parla (o qualcuno non parla). Il tacere è possibile soltanto nel mondo umano (e soltanto per l'uomo). Naturalmente, sia il silenzio sia il tacere sono sempre relativi. Le condizioni della percezione del suono, le condizioni dell'intendimento-riconoscimento del segno, le condizioni dell'intendimento produttore di senso della parola. Il tacere / il suono dotato di senso (parola) / la pausa costituiscono una particolare logosfera, una struttura unitaria e ininterrotta, una totalità aperta (incompibile). L'intendimento riconoscimento degli elementi iterabili del discorso (cioè della lingua) e l'intendimento produttore di senso dell'enunciazione non iterabile. Ogni elemento del discorso è percepito su due piani: sul piano dell'iterabilità della lingua e sul piano dell'enunciazione non iterabile. Attraverso l'enunciazione la lingua partecipa alla non iterabilità storica e alla totalità incompiuta della logosfera. .

Il Neutro è rivendicazione del diritto di tacere, il diritto di non dover rispondere malgrado l'essere costretti a dire. E a costringere a dire è la lingua stessa, come Barthes dice in *Leçon*. La scrittura è modalità del tacere, come anche nota Bachtin, che definisce lo scrittore come colui che usa la lingua standone fuori, che indossa “la veste del tacere”. Bachtin considera forme del tacere l'ironia, la parodia, la metafora, l'allegoria. La scrittura è tacere in quanto parlare indiretto e dunque un modo, dice Barthes, di sventare, di evitare la parola diretta, oggettiva. Al posto della presa di parola si tratta di far valere il tacere che è la condizione dell'ascolto e della “comprendere rispondente” (Bachtin); non l'ascolto finto, l'ascolto del voler sentire, *l'ascolto applicato*, ma l'ascolto come desiderio del Neutro, come desiderio dell'altro, fuori dal paradigma. Il tacere: per cogliere il rapporto tra tacere e Neutro in Barthes, possiamo ricordare l'accenno fatto all'inizio al tacere di Cordelia nel *Diario del seduttore* di Kierkegaard, al tacere di Cordelia nel Re Lear, al mutismo dello scrigno di piombo nel *Mercante di Venezia* rispetto all'eloquenza dell'oro e alle assicurazioni dell'argento.

Il silenzio è ambivalente, nota Barthes:

Silence: d'abord arme supposée pour déjouer les paradigmes (les conflits) de la parole; puis se solidifie lui-même en signe (c'est-à-dire pris dans un paradigme): le Neutre, qui est esquive des paradigmes, va donc essayer – paradoxalement – de déjouer le silence (comme signe, comme système) (*Le Neutre*, p. 55).

Déjouer le silence: è il titolo di uno dei paragrafi del corso sul Neutro (*ibidem*). Si tratta di recuperare scrittura non rappresa, non presa alla e nella lettera, la scrittura che non riguarda soltanto l'affrancamento del segno scritto, ma anche del gesto, del comportamento, del desiderio, della vita.

Al silenzio del rumore assordante della comunicazione ordinaria, comunicazione conflittuale tra identità, differenze, ruoli, il desiderio del Neutro che si esprime nel tacere, come il tacere della scrittura, non è solo un modo di difendersi, di "barare con la lingua", la quale ci obbliga a dire, che ci vuole sentire, ma ha anche nei confronti del silenzio rumoroso della comunicazione pervasiva della "ideosfera" un carattere sovversivo, quello della sovversione riscontrabile nella scrittura.

Riferito al tacere del Neutro che si rapporta al silenzio della natura l'uomo, dice Barthes, sarebbe come un *rumore*, nel senso cibernetico, una *cacofonia*. Ma di nuovo sempre la stessa aporia quando si tratta del Neutro: "pour dire cette cacophonie, j'ai besoin d'un cours" (ivi, p. 58).

7. La lingua assertiva e la falsa scrittura. L'arroganza dell'Occidente

Il Neutro rifiuta, elude, *déjoue* il paradigma che la lingua impone in quanto *lingua assertiva*. Arroganza dell'asserzione: aut-aut, o sì o no. Ma lo scrivano, il copista, di Melville ripponde: *I prefer not to* (v. l'analisi di Deleuze di questa enunciazione). Il Neutro cerca di sospendere la struttura attributiva del linguaggio: "questa cosa è la tal cosa". Ma "Ceci n'est pas une pipe". Arroganza dell'evidenza, arroganza della doxa. L'arroganza della lingua si manifesta in certe forme di scrittura che non sono *scrittura*, scrittura come desiderio del Neutro. Ritorna a questo proposito, nel corso sul Neutro, l'accostamento e la differenziazione di *scrittura* e *scrittura giornalistica*. Quest'ultima è, dice Barthes, una falsa scrittura: arroganza insopportabile della scrittura giornalistica proprio perché falsa scrittura (p. 80).

Il Neutro ha il carattere della superficialità dell'essere esposto (esposizione anche nel senso di rischio), ma senza attirare l'attenzione, proprio perché è sotto gli occhi di tutti, come la lettera rubata di Poe.

Il Neutro si sottrae all'*ideosfera* (v. *Le Neutre*, p. 22), che tende a essere

flits) de la
digme): le
de déjouer

il Neutro
la e nella
lo scritto,

comuni-
tro che si
modo di
ci vuole
icazione
'versione

l'uomo,
icofonia.
our dire

lente
n quanto
crivano,
li questa
del lin-
roganza
ifesta in
lerio del
ento e la
i è, dice
giornali-

osizione
perché è

a essere

doxa, discorso naturale, ovvio, che va da sé. Si tratta di un discorso-legge (*discours-loi*) che non è percepito come tale, e dunque maggiormente efficace e più funzionale al potere, e che si presenta sotto forme negative, che accusano, che fanno sentire in colpa. appellandosi al “rispetto di regole certe e condivise”

Dell’ideosfera, della doxa, fa parte quella falsa scrittura che è la scrittura giornalistica, su cui Barthes si era soffermato anche in *Il grado zero della scrittura*: “une sorte de grasse parlée”, dice (*Le Neutre*, p. 80). E aggiunge: “À étudier un jour cette écriture journalistique”.

L’ideosfera è collegata con l’arroganza, con la violenza, col terrorismo. L’arroganza dell’Occidente: l’Occidente come specialista dell’arroganza (v. ivi: 197); una vocazione di tutto l’Occidente all’arroganza come volontà di linguaggio, come volontà di potere, come riduzione della Storia in termini di diacronia di lotte, di domini, di imposizioni, di autoaffermazioni. Barthes parla, a questo proposito, di “frenesia occidentale” (ivi, 197).

8. Substituer la métaphore au concept: écrire

C’è una parte particolarmente interessante nel corso sul Neutro (pp. 199-201), in cui Barthes, sempre ricadendo inevitabilmente nell’antitesi, contrappone il *concepto* e la *metafora*. Sia il concetto sia la metafora si costruiscono per associazione sulla base della somiglianza. Vediamo di spiegare la differenza uscendo dal testo di Barthes: per leggere un testo ce ne vuole un altro.

La scelta giusta tra gli scrigni nel *Mercante di Venezia* è quella che si basa sul riconoscimento del rapporto tra lo scrigno di piombo e l’amore, sul riconoscimento della somiglianza tra la scelta di questo scrigno e quella della donna amata. Questa somiglianza però non è dello stesso tipo di quella che permette di assegnare determinati individui a una stessa classe, ad un insieme, che sta alla base della classificazione di un individuo in un genere, non si tratta di una somiglianza che potremmo chiamare *assemblativa*. La somiglianza che sta alla base della strategia che risolve l’enigma degli scrigni è piuttosto quella che permette la metafora. Essa si avvale di una somiglianza *elettiva*, *attrattiva*, per *affinità*. La somiglianza in questo caso non riguarda ciò che si presenta come lo stesso, come appartenente a una stessa categoria, come identico, ma invece ciò che è differente, refrattario alla forma assemblativa, ciò che si dà come altro. La procedura secondo questo tipo di somiglianza si trova nel *Mercante di Venezia* non soltanto nel ragionamento che risolve il puzzle degli scrigni, cioè quello che trova la scelta dello scrigno di piombo simile alla scel-

ta della donna amata: scegliere l'uno è trovare l'altra. Essa caratterizza anche alcuni decisivi ragionamenti di Porzia. A questo tipo di somiglianza, che stiamo chiamando "per affinità elettiva" e che lascia reciprocamente *altri* i termini che associa, si appella Porzia per tentare di indurre Shylock alla clemenza: poiché il perdono (*mercy*) è un attributo di Dio stesso, il potere terreno appare più simile a quello divino quando il perdono addolcisce la giustizia, e dunque se Antonio riconosce *the bond*, Shylock deve essere *merciful*. Ma anche la decisione di Porzia di aiutare Antonio si basa su questo stesso tipo di somiglianza: il fatto che Antonio sia legato da profonda amicizia con Bassanio, "makes me think that this Antonio [...] must needs be like my lord". Anzi se Antonio, che Bassanio ama, somiglia a Bassanio, allora somiglia a Porzia, che ama Bassanio: in Antonio Porzia dice di riconoscere "the semblance of my soul".

Questo tipo di somiglianza comporta un movimento verso l'altro in quanto altro, analogo a quello del donare, del perdonare, del dare in pura perdita. La logica di questo movimento attrattivo è la stessa di quella del rischio incondizionato per l'altro, del movimento a senso unico, senza ritorno, senza guadagno, verso l'altro, dell'essere l'uno per l'altro, della "sostituzione" (Lévinas). Si tratta di una somiglianza i cui termini non sono indifferenti, in cui le differenze non sono cancellate, come nell'indifferenza della somiglianza assemblativa, che identifica, omologa, pareggia, egualgia, ma permane con l'altro un rapporto di differenza non-indifferente: una somiglianza per alterità in contrapposizione alla somiglianza per identità, quella presente nello scambio avaro, nella giustizia ("a rigor di giustizia nessuno di noi potrebbe vedere la propria salvezza"). Shylock non conosce che questo tipo di somiglianza. Sia quando afferma la sua identità etnica, religiosa, sia quando si lamenta di essere stato tradito da sua figlia, che in quanto tale gli appartiene, è "carne e sangue suo", sia quando chiede che gli venga dato quanto è stato stabilito per contratto. Anche nel ragionamento in cui argomenta di essere eguale, simile, benché ebreo, a tutti gli altri uomini, Shylock si basa sulla logica della somiglianza coesiva, per identità, dello scambio giusto, sulla logica dell'indifferenza, della giustizia e della vendetta: "Sono un ebreo. Ma non ha occhi un ebreo. Non ha un ebreo mani, membra, sensi, affetti, passioni? Non si nutre dello stesso cibo, non è ferito dalle stesse armi, non va soggetto alle stesse malattie, non si cura con gli stessi rimedi, non ha freddo per lo stesso inverno e caldo per la stessa estate del cristiano. Se ci pungete non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci offendete-

rizza anche
a, che stia-
ltri i termi-
clemenza:
eno appare
a, e dunque
a anche la
o di somi-
 Bassanio,
". Anzi se
Porzia, che
ince of my

o in quanto
perdita. La
io incondi-
nza guada-
(Lévinas).
ui le diffe-
miglianza
rmane con
per alterità
ello scam-
bbe vedere
miglianza.
lamenta di
è "carne e
abilito per
ile, simile,
ella somi-
ell'indiffe-
a occhi un
on si nutre
alle stesse
so inverno
amo? Se ci
ci offendere-

te non dobbiamo vendicarci? Se siamo simili a voi in tutto, anche in questo vogliamo somigliarvi".

Possiamo dunque dire che Barthes occupandosi del rapporto tra concetto e metafora individua due logiche, quella assemblativa del concetto, che procede per generi e specie, per paradigmi, riconoscendo soltanto individui appartenenti a generi e non singolarità, assimilando l'inassimilabile, e la logica, la "logica poetica" di Vico – Vico figura nella bibliografia data da Barthes sotto il titolo di *Intertexte* il primo giorno del corso, il 18 febbraio 1978 – attrattiva, che vige nella metafora (la quale, potremmo dire con Peirce, espressione della "iconicità" e della "primità", si basa sulla relazione "agapastica"). In quest'altra logica per affinità elettiva, per agapismo (Peirce), la somiglianza lascia i termini del rapporto nella loro alterità, nella loro irriducibile singolarità. Riferendoci a quanto Barthes dice (*La chambre claire*), possiamo notare che questa logica è quella che rende plausibile la domanda "bizzarra", come la qualifica Barthes in quest'opera: perché mai non potrebbe esserci, in un certo senso, una nuova scienza per ogni soggetto? Una *Mathesis singularis* (e non più *universalis*)? (v. Barthes 1980, trad. it.: 10);

"Ogni concetto", dice Barthes (*Le Neutre*, p. 201), nasce dall'identificazione del non identico". Il concetto: "forza riduttrice del diverso". Perciò "se si vuole rifiutare la riduzione, bisogna dire no al concetto, non servirsene". Ma allora come parlare? La risposta di Barthes è: "Per metafore. Sostituire la metafora al concetto: scrivere":

La scrittura è precisamente quella pratica che sventa, evita, schiva l'arroganza del discorso (p. 206). La sola azione dialettica contro l'arroganza della stessa natura assertiva del discorso è il passaggio dal discorso alla scrittura, la pratica della scrittura: il Neutro della scrittura, il desiderio della scrittura (v. p. 206). Qui ritornano le considerazioni di Barthes sulla violenza del Neutro, nel caso specifico, del Neutro come scrittura. Non si tratta della violenza del dire, della violenza del pensiero, della violenza di una forza esterna, ma della violenza dell'enunciazione in quanto enunciazione, violenza senza arroganza; arroganza che invece si impone nella pretesa del "naturale", dell' "ovvio", dell'"avere ragione" (v. p. 202). La scrittura è movimento di fuoriuscita dalla ideo-sfera, perché non è affermazione di una convinzione, di un'idea, di un pensiero, ma dello scrivere stesso, della scrittura come ri-scrittura, come ciò che lo scrittore chiama "lavorare", ma nel senso non produttivo, perverso, nel suo senso intransitivo.

9. "Le Neutre" e "l'arve"

Come abbiamo accennato all'inizio, si può stabilire un rapporto tra il Neutro di Barthes e "l'arve" di Artaud: *l'arve* come tendenza alla forma come forma non indurita.

L'arve e l'aume: da una parte la "materia" (*purport*) nel senso di Hjelmslev, dall'altra il "linguaggio" umano come procedura modellizzante, come scrittura, che produce interpretati e interpretanti sul piano del contenuto e sul piano dell'espressione. Simile alla nuvola di Amleto, che cambia aspetto da un momento all'altro, è la materia nel senso di Hjelmslev, a cui il lavoro segnico conferisce forme diverse e su cui ogni lingua traccia le sue particolari suddivisioni; materia che è fisica – acustica nel caso linguaggio verbale – per ciò che concerne la forma dell'espressione, ma è anche la "massa del pensiero" amorfa, per ciò che concerne la forma del contenuto. Sicché, per il lavoro linguistico depositato nelle diverse lingue, come la stessa sabbia si può mettere in stampi diversi, e la stessa nuvola può assumere sempre nuove forme, così la stessa materia risulta formata o ristrutturata diversamente in lingue diverse (cfr. Hjelmslev 1968: 56-57). Malgrado la sua alterità rispetto a una configurazione, malgrado le sue possibilità altre, la materia si dà sempre come *significata*, essa *obbedisce* a una forma e si presenta come sostanza. "Obbedire", un verbo centrale in *L'arve e l'aume*.

L'irrigidirsi, l'ossificarsi delle parole, che codificano, bloccano e paralizzano il pensiero, non è che un aspetto della sclerotizzazione generale dei segni umani a cui bisogna restituire le risorse dimenticate del linguaggio come processo di modellazione infinita, di scrittura. La conseguenza di questo indurimento, di questa pietrificazione, dice Artaud in *Il teatro e il suo doppio*, è che la cultura nel suo insieme prevarica sulla vita, detta legge alla vita anziché essere mezzo per comprendere ed esercitare la vita. "Quando pronunciamo la parola 'vita'", precisa Artaud, "dobbiamo renderci conto che non si tratta della vita quale la conosciamo attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma del suo nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile dalle forme" (Artaud 1961:133). Da una parte la vita così intesa, *l'arve*, la "materia matrice" (Pasi in Carroll 1993: 78), larva, embrione, uovo; dall'altra "le forme suscettibili di pietrificazione", *l'aume*, l'essere che la vita umana è diventata.

L'essere è ripetizione, la vittoria della reiterazione della sclerosi dell'identico sul vivere, sull'alterità del corpo. L'essere è la vita che ostinandosi ad essere, a ripetersi, anche nelle parole, a riconfermarsi, si sottrae alla vita; *conatus essendi*, che si economicizza, che non si espone, che non vuole rischi, che si

preserva. L'essere è il presente che riservandosi, tenendosi in serbo, per l'identità perde se stesso. Una morte per ostinazione della presenza, una morte come ripetizione.

"Rifiutare la morte come ripetizione, è affermare la morte come dispendio presente e senza riscatto. [...] In questo senso il teatro della crudeltà sarebbe l'arte della differenza e del dispendio senza economia, senza riserva, senza riscatto e senza storia. Platone critica la scrittura come corpo, Artaud come cancellazione del corpo, del gesto vivo che non ha luogo che una volta" (Derrida, *Prefazione* a Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, in Artaud 1961: xxx-xxxii)

Nella traduzione di *Humpty Dumpty*, il testo che traduce sorpassa il testo che si pretende "originale" e si ricongiunge alla materia matrice, *l'arve*, con un atto di crudeltà "contro Carroll e contro la lingua francese". Ne risulta una metamorfosi-rinascita in un testo che si pretende più originale del testo originale tradotto, perché si porta e si espone alla sua stessa origine più di quanto esso abbia mai rischiato di fare, perché è desiderio di scrittura prima della lettera, dell'altro nella sua singolarità – fuori dal suo essere individuo rientrante come tale in un genere e in una specie –, desiderio disperato di vivere.

Università di Bari

Augusto Ponzio

Riferimenti bibliografici

Artaud, Antonin

1961 *Il teatro e il suo doppio*, pref. di J. Derrida, Einaudi, Torino.

1989 *L'arve e l'aume*, con 24 lettere a M. Baberzat, L'Arbalète, Paris; trad. it. di L. Feroldi, in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà*, Millepiani, 11, Mimesis, Milano, pp. 11-19.

Bachtin, Michail M.

1920-24 *Per una filosofia dell'azione responsabile*, trad. it. di M. De Michiel, Manni, Lecce 1998.

1927 (e V. N. Volosinov) *Freud e il freudismo*, Mimesis, Milano 2005

1929 *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, ed. critica a cura di M. De Michiel, introd. di A. Ponzio, Dedalo, Bari 1997.

1979 *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. it. di C. Janovi, Einaudi, Torino 1988.

2003 *Linguaggio e scrittura*, introd. di A. Ponzio, trad. di L. Ponzio, Meltemi, Roma.

Barthes, Roland

1960 *Scrittori e scriventi*, in R. Barthes 1972.

1966 *Critique et vérité*, Seuil, Parigi; trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1968.

- 1971a *Presentazione a Pierre Loti, Aziyadé*, F. M. Ricci, Parma.
- 1971b *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino.
- 1972 *Le degré zéro de l'écriture* (1953) suivi de *Nouveaux essais critique*, Seuil, Parigi; *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino.
- 1973 *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris; trad. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.
- 1977 *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris; trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi 1981.
- 1978 *Lezione*, Einaudi, Torino 1981.
- 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris; trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino.
- 1981 *Le grain de la voix*, Seuil, Parigi.
- 1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Parigi.
- 1984 *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris; trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.
- 2002a *Comment vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77), a cura di C. Coste, Seuil, Paris.
- 2002b *Le Neutre*, Cours et séminaires au Collège de France (1977-78), a cura di T. Clerc, Seuil, Paris.
- 2003 *La préparation du roman, I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1979-80), a cura di N. Léger, Seuil, Paris.
- Bataille, Georges
- 1976 *La souveraineté* in G. Bataille, *Oeuvres complètes*, VIII, Gallimard, Paris.
- Baudrillard, Jean
- 1976 *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Benjamin, Walter
- 1962 *Angelus Novus*, Einaudi, Torino.
- 1971 *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980.
- Blanchot, Maurice
- 1949 *La littérature et le droit à la mort*, in M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Parigi.
- 1955 *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris; trad. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.
- 1969 *L'entretien infini*, Gallimard, Paris; trad. it. di R. Ferrara, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977.
- 1982 *La follia del giorno*, Elitropia, Reggio Emilia.
- Cage, John
- 1967 *Silenzio*, antologia da *Silence* e *A Year from Monday*, a cura di R. Pedio, Feltrinelli, Milano 1971.
- 1987 *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, pref. di E. Sanguineti, Socrates, Roma 1996.
- Carroll, Lewis
- 1993 *Humpty Dumpty*, trad. franc. di A. Artaud, a cura di C. Pasi, Einaudi, Torino.
- Deleuze, Gilles
- 1967 *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino.
- 1996 *Critica e clinica*, Cortina, Milano.

- Deleuze, Gilles - Agamben, Giorgio
 1993 *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata.
 Foscolo, Ugo
 1991 *Il sesto tomo dell'io*, a cura di V. Di Benedetto, Einaudi, Torino.
 Gide, André
 1980 *Il viaggio d'Urien*, trad. it. di C. Restivo, Sellerio, Palermo 1980.
 Kierkegaard, Søren
 1841 *Sul concetto di ironia*, a cura di D. Bosio, Guerini, Milano 1989.
 1843 *Enten-Eller*, trad. it. di A. Cortese, 5 voll., Adelphi, Milano 1976-89.
 1995 *Opere*, a cura di C. Fabro, Piemme, Casale Monferrato.
 Jabès, Edmond
 1982 *Il libro della sovversione non sospetta*, trad. di A. Prete, Feltrinelli, Milano 1984.
 Lévinas, Emmanuel
 1961 *Totalité et Infiniti*, Nijhoff, L'Aia 1968; trad. it. di A. Dell'Asta, introd. di S. Petrosino,
Totalità e Infinito, Jaca Book, Milano 1980, II ed. 1990.
 1974 *Autrement qu'estre, ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, l'Aia 1978; trad. it. di S. Petrosino
 e M. Aiello, introd. di S. Petrosino, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca
 Book 1983.
 1975 *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier 1975; trad. it. di A. Ponzio, *Su Blanchot*,
 Bari, Palomar 1994.
 1976 *Noms Propres*, Fata Morgana, Montpellier; trad. it. *Nomi propri*, Manetti, Casale
 Monferrato 1984.
 1987 *Hors Sujet*, Fata Morgana, Montpellier.
 1991 *Entre nous. Essais sur la pensée à l'autre*, Paris, Grasset.
 1998 *Filosofia del linguaggio*, a cura di J. Ponzio, Graphis, Bari.
 Melville, Herman
 1853 *Bartleby lo scrivano*, a cura di R. Bernascone; trad. di E. Golino, Einaudi, Torino 1994.
 Pasolini, Pier Paolo
 1990 "Une vitalità désespérée", in Poésies 1943-70, Gallimard, Paris,
 Peirce, Charles S.
 2003 *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Milano.
 Ponzio, Augusto
 2004 *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*, Guerra, Perugia.
 Ponzio, Augusto; Susan Petrilli
 2000 *Il sentire della comunicazione globale*, Meltemi, Roma.
 2003a *Semioetica*, Meltemi, Roma.
 2003b *View in Literary Semiotics*, Legas, Toronto.
 2005a *La raffigurazione letteraria*, Mimesis, Milano.
 2005b *Semiotica Unbounded*, Toronto, Toronto University Press.
 Ponzio, Julia
 2000 *Il presente sospeso. Alterità e appropriazione in Heidegger e Lévinas*, Edizioni dal Sud,
 Bari
 Ponzio, Luciano
 2000 *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevic, Chagall*, Bari, Adriatica.
 2002 *Visioni del testo*, Bari, Graphis.

- 2004 *Lo squarcio di Malevic*, Spirali, Milano.
- Proust, Marcel
1978a *La fuggitiva*, trad. it. di F. Fortini, Einaudi, Torino.
- 1978c *L'indifferente*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, introd. di G. Agamben, Einaudi, Torino.
- Shakespeare, William
1965 *The Merchant of Venice*, a cura di K. Myrick, The New American Library, New York.
- Sterne, Lawrence
1981 *Per Eliza*, trad. di R. Birindelli, con una nota di A. Brilli, Sellerio, Palermo.
- 1983a *Viaggio sentimentale*, trad. di U. Foscolo, a cura di G. Sertoli, con testo a fronte, Mondadori, Milano.
- 1983b *Tristram Shandy*, trad. di A. Meo, Garzanti, Milano.
- Sterne, Laurence - Foscolo, Ugo
1983 *Viaggio sentimentale, di Yorik lungo la Francia e l'Italia*, introd. e note di M. Bulgheroni e Paolo Ruffili, Garzanti, Milano.
- Verdiglione Armando
1976 (a cura) *Sexe et Pouvoir*, Payot, Paris.
- 2005 (cura) Scritture della rivoluzione cifrematica, Spirali, Milano.
- Verdiglione, Armando *et alii*,
2005 *Il Secondo Rinascimento nel Pianeta*, Spirali, Milano.
- Vico, Giambattista
1976 *Principi di Scienza nuova*, tre tomi, a cura di F. Nicolini, Einaudi, Torino.

COMMENT VIVRE ENSEMBLE : DU SITE AU LIVRE

naudi, Torino.

, New York.

10.
esto a fronte,

M. Bulgheroni

Le premier cours de R. Barthes au Collège de France, donné de janvier à mai 1977, porte un titre et un sous-titre bien étranges : *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Nouvellement élu dans une des plus prestigieuses institutions françaises, Barthes choisit un sujet (la sociabilité) et une méthode critique (le romanesque) qui témoignent de son indépendance critique, loin de tout dogmatisme et de toute provocation. Je me propose dans cette intervention de suivre un double objectif. Le premier consiste en la rapide présentation d'un cours atypique, autant par le contenu que par la démarche intellectuelle ; le second m'amènera à décrire et à analyser le processus éditorial qui, à partir des manuscrits conservés à l'Imec (Institut de la Mémoire et de l'édition Contemporaine) conduit à la publication d'un livre (Seuil, 2002), puis à la conception d'un site internet (Seuil, 2004).

Le dossier du *Comment vivre ensemble* comporte un ensemble composé de trois types de documents : les notes de cours manuscrites (une centaine de pages), l'enregistrement des 14 séances, d'une heure chacune, effectué par les étudiants (manque le dernière demi-heure), une cinquantaine de fiches préparatoires accompagnées d'une bibliographie. S'ajoutent à cela les notes destinées au séminaire que Barthes a donné parallèlement à son cours et qui n'a pas été enregistré. Intitulée *Tenir un discours*, cette vingtaine de pages développe une réflexion générale sur les intimidations de langage, puis analyse quelques exemples empruntés à la littérature (tirade d'Andromaque à Hermione dans l'*Andromaque* de Racine, tirade de Charlus au narrateur dans *Le Côté de Guermantes*).

Quel sort réservé à cet ensemble exceptionnel ouvert aux chercheurs, mais difficilement consultable par un large public d'amateurs ou d'étudiants ? Il aura fallu presque 25 ans pour que le travail de Barthes, conçu pour une diffusion orale et pour un public restreint, trouve une nouvelle vie grâce à deux formes de diffusion, le livre et le site. Ces deux modes d'expression, à la fois différents et complémentaires, se combinent sans s'annuler, apportant la preuve manifeste que chaque support correspond à un usage particulier et que le livre a encore de beaux jours à côté de l'informatique. Cette collaboration des différents modes de diffusion, naturellement, ne prend son sens que par rapport aux documents manuscrits et sonores : la conception de chaque support, la confrontation de l'un et de l'autre comme le passage de l'un à l'autre tentent de répondre au défi

éditorial lancé par le travail de Barthes et l'état de ses archives. Depuis *Le Degré zéro de l'écriture* et les pages célèbres consacrées à la responsabilité de la forme, on sait combien Barthes se refuse à séparer le contenant et le contenu, le message et son support, l'oral et l'écrit. Une telle éthique de l'écriture, qu'il s'agisse de littérature ou de critique, s'impose et *en impose* à l'éditeur d'un document aussi complexe, sur le plan matériel et intellectuel, que les cours de Barthes au Collège de France. Autrement dit, à tel objet, telle édition - ou *telles éditions*.

Idiorrythmie

Dans sa Leçon inaugurale, Barthes revendique le droit de fonder la recherche sur un fantasme. Un peu plus tard, dans *La Chambre claire*, il affirmera tout aussi nettement : « J'aime argumenter mes humeurs. » En assumant pleinement sa subjectivité, le chercheur ne dérive pas du côté de l'égotisme ou de la confession impudique : il rappelle utilement que la valeur fonde le savoir et que le savoir sauve la valeur en lui donnant une forme communicable. En d'autres termes, si l'affect lance la recherche, il trouve en elle la sécurité du code et le réconfort de la durée.

Le fantasme à l'origine du *Comment vivre ensemble* s'incarne dans un mot, un mot un peu étrange que Barthes rencontre en lisant *L'Eté grec* de Jacques Lacarrière. Le désir récurrent d'une sociabilité singulière, obsession jusque là flottante et instable parce que sans signifiant pour lui donner forme, se condense soudain, par le hasard des lectures, dans le mot «idiorrythmie». Appartenant au vocabulaire religieux, ce mot d'idiorrythmie désigne une organisation monacale très particulière, caractéristique du Mont Athos. Il renvoie au rythme de vie de certains moines, rattachés à un monastère, mais vivant le plus souvent seuls, en marge de la communauté. Cette institution, qui se situe à mi-chemin entre érémitisme et cénobitisme, combine l'indépendance de l'individu et l'appartenance au groupe. Au-delà de sa signification religieuse, le mot d'idiorrythmie séduit Barthes par sa capacité à donner une forme verbale au fantasme de sociabilité qui l'habite. Grâce aux vertus de la métaphore, le mot sert de fil conducteur à l'exploitation systématique d'un désir : le rêve d'une vie à la fois solitaire et collective, d'un timing heureux où s'harmonisent le rythme de l'individu et celui de la communauté.

Porté par son projet, Barthes imagine donc devant les auditeurs du Collège de France une vaste maison située au bord de la mer, dans un paysage méditerranéen, qu'on louerait entre amis et dans laquelle chacun disposerait

Depuis *Le sensibilité de*
le contenu,
riture, qu'il
éditeur d'un
les cours de
édition - ou

la recherche
firmera tout
pleinement
ne ou de la
le savoir et
niable. En
sécurité du

ans un mot,
de Jacques
on jusque là
se condense
Appartenant
rganisation
e au rythme
lus souvent
mi-chemin
individu et
ise, le mot
verbale au
lore, le mot
rêve d'une
nonisent le

du Collège
in paysage
disposerait

d'une chambre particulière. Mais la confidence personnelle tourne rapidement court : pour donner forme et durée à cet idéal de vie, Barthes préfère passer par la littérature, qu'il utilise comme un vaste répertoire d'expérimentations fictives. S'il n'existe pas vraiment de textes consacrés à l'idiorythmie - que l'on prenne le mot au sens propre ou métaphorique -, Barthes réussit à constituer un corpus très hétérogène où cette notion apparaît, ne serait-ce que par éclats ou par bouffées. La fin de la «Présentation» est consacrée au rapide descriptif des textes sur lesquels le professeur fondera la dynamique de son cours. On trouve ainsi des ouvrages religieux portant sur la vie monacale dans le christianisme ou à Ceylan, des analyses sociologiques et surtout un ensemble de textes littéraires, généralement narratifs, choisis en fonction d'un lieu caractéristique : *La Montagne magique* de Thomas Mann pour le sanatorium, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe pour l'île, *Pot-Bouille* d'Emile Zola pour l'immeuble bourgeois, *La Séquestrée de Poitiers* d'André Gide pour la chambre.

A partir de ce corpus, le travail de recherche se construit librement, organisé en traits comme *Fragments d'un discours amoureux* l'était en figures. De séance en séance, Barthes enchaîne - ou plutôt juxtapose - des développements plus ou moins longs, classés par ordre alphabétique : «Acédie», «Athos», «Couple», «Saleté»... Le cheminement s'achève quatorze séances plus tard sous la forme d'une conclusion assez désenchantée. Le comment vivre ensemble idiorhythmique est-il possible ? Ne relève-t-il pas tout simplement de l'utopie ? La réponse est doublement ambiguë : comme utopie, c'est-à-dire comme échec de l'idéal, le fantasme porte en lui une dynamique qui stimule la création et la pensée. Il est pour Barthes un usage stratégique de l'utopie, caractérisée moins par la déception que par la stimulation. Mais peut-on véritablement parler d'une utopie du vivre ensemble ? Il n'est pas certain que ce fantasme accède vraiment à ce statut ambivalent mais rassurant. En effet, comme le fait remarquer Barthes, il n'est d'utopie que de la vie collective. Fantasme de l'individu solitaire et solidaire, l'idiorythmie ne peut en aucune manière se comparer aux vastes constructions fouriéristes ou sadiennes. Pour le meilleur et pour le pire, la singularité exclut le système, la précarité accompagne la liberté. Toute la difficulté de l'entreprise idiorhythmique est de trouver le bon *télos*, la bonne Cause, la raison nécessaire pour rassembler un groupe d'individus. Comment trouver un projet suffisamment fort pour rapprocher les gens sans s'aliéner à un discours contraignant, qu'il soit politique, religieux ou idéologique ? Autrement dit, l'entreprise idiorhythmique peut-elle trouver en elle-même sa propre justification ? Le cours ne répond pas clairement, mais le doute s'installe

peu à peu... Minée par la crainte ou par l'échec, la quête de Barthes laisse apparaître un autre fantasme qui est comme l'ombre portée ou le double du premier. A l'idiorythmie se combine un autre désir beaucoup moins ouvert sur le monde : un désir obsessionnel de réclusion, de repli protecteur qui trouve dans la Séquestrée de Poitiers son expression la plus fascinante. Quand le monde devient menace, quand la délicate harmonie de l'idiorythmie révèle ses limites tant matérielles qu'intellectuelles, il ne reste plus qu'à s'enfouir sous les couvertures, se replier dans sa coquille, se laisser emporter par le vertige d'une réclusion salutaire.

Il existe pourtant une exception : la relation enseignante elle-même. N'est-ce pas sur ce plan-là - et uniquement sur ce plan là - que l'on peut envisager un dialogue harmonieux entre l'individu et le groupe, le professeur et l'auditoire du Collège de France ? Barthes aimait les cours magistraux, préférant la tirade de l'enseignant à l'échange pédagogique direct, qu'il ne se sentait pas capable de conduire ou, plutôt, dont il mesurait la vanité. Mais en occupant la chaire et en monopolisant la parole, le professeur n'exclut pas les autres, bien au contraire, puisque c'est pour eux et par eux que le cours existe. Conçu dans la solitude du bureau, diffusé sous la forme d'un immense discours prolongé de semaine en semaine, le cours selon Barthes intègre la communauté comme idée conductrice, fait du destinataire cet objet de pensée qui donne forme au message et conduit le cheminement intellectuel. C'est finalement l'espace même du cours qui, dans un domaine très limité, réalise le projet d'idiorythmie, la conjugaison d'une parole solitaire et d'une écoute collective. On se souvient d'une phrase un peu ironique de l'amoureux des *Fragments* : «Je parle, tu m'écoutes, donc nous sommes.»

Comme seul accomplissement réussi de l'idiorythmie, la relation enseignante met l'accent sur la littérature et la pensée comme lieu et forme du partage, comme manifestation intellectuelle de ce repli sur soi que la couverture et la chambre symbolisaient si bien dans le cours. Quand la Séquestrée de Poitiers nie le monde et se recompose un monde dans la clôture de sa chambre, la communication verbale crée un univers métalinguistique qui se tient à distance de la réalité et tout en entretenant une étroite relation avec elle. En instaurant une communication différée, la littérature, écrite, prolonge encore ce mouvement d'éloignement à l'égard des autres - mais sans rompre le dialogue.

Dans ce dialogue idiorythmique, le roman joue un rôle essentiel : romans du corpus, roman fantasmé dont Barthes étudiera bientôt la «Préparation».

rthes laisse
double du
oins ouvert
r qui trouve
. Quand le
imie révèle
'à s'enfouir
orter par le

ême. N'est-
nvisager un
auditoire du
la tirade de
capable de
chaire et en
u contraire,
la solitude
de semaine
omme idée
au message
e même du
rythmie, la
se souvient
Je parle, tu

la relation
et forme du
couverture
questrée de
sa chambre,
i se tient à
vec elle. En
onge encore
rompre le

iel : romans
éparation».

Mais si le roman ne surprend pas comme objet d'investigation, qu'en est-il de sa relation avec la méthode, qu'y a-t-il de romanesque dans ce cours ? Comment associer deux entreprises que notre culture universitaire place aux antipodes : la recherche intellectuelle et la fiction narrative ? On trouvera une première réponse du côté de Paul Ricoeur. Des pages célèbres de *Temps et récit*, en effet, opposent deux conceptions du temps totalement différentes : une conception objective et collective, représentée par Aristote, et une conception subjective et individuelle, telle que la définit Saint Augustin. Selon Ricoeur, le récit, dans le monde occidental, se donne pour principale fonction d'accorder ces deux temporalités souvent antagonistes, d'articuler l'un avec l'autre le temps singulier du héros et le temps collectif de la société. Une belle scène du *Lucien Leuwen* de Stendhal illustre parfaitement le désir et la difficulté de concilier ce qui est presque inconciliable : défilant avec son régiment sous les fenêtres de la mystérieuse madame de Chasteller, le héros s'immobilise fasciné, oublie ses camarades et la laideur du monde ; quand la colonne des cavaliers repart à son insu, il est brutalement arraché à sa contemplation et jeté au sol par son cheval. Aux prises avec une double temporalité, Lucien Leuwen a bien du mal à accorder le rythme personnel de son désir et le rythme collectif d'un régiment sans pitié pour sa singularité. On peut le dire autrement : Lucien Leuwen comme tant de personnages romanesques éprouve les plus grandes difficultés du monde à défendre cette «idiorythmie» dont Barthes fera le terme conducteur de son cours. Fondé sur un fantasme du professeur, le *Comment vivre ensemble* entre ainsi en résonance avec une des grandes fonctions du récit. Du roman au cours, de la quête conciliatrice du personnage à la solitude librement interrompue du sujet barthésien, le glissement n'est ni artificiel, ni paradoxalement : en se lançant dans une longue simulation romanesque de son fantasme, la démarche intellectuelle du cours entre en résonance avec une problématique essentielle de l'histoire du roman.

Mais, Barthes n'est pas avare de paradoxes. Proche sans le dire de Ricoeur, il manifeste son autonomie en valorisant le romanesque au détriment du roman, en proposant une temporalité, un timing ou un muthos en miettes. Sous-titré «Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens», le *Comment vivre ensemble* expérimente à l'oral un romanesque en marge du roman, c'est-à-dire un roman sans récit. Dans son cours, Barthes ne raconte pas une histoire. La succession des traits le dit bien : l'organisation obéit à une structure thématique («Akèdia», «Anachôrèsis», «Animaux», «Athos», «Autarcie»...) et non pas narrative, toute forme de métonymie se voyant congédier par l'arbitraire de

l'ordre alphabétique. Que reste-t-il donc quand on écrit ou que l'on parle un roman sans récit ? De quoi le romanesque du cours peut-il bien être fait ? Le mot «simulations» nous engage du côté de la «maquette», c'est-à-dire de cette construction imaginaire et bien réelle à la fois qu'un romancier dessine avant de commencer à écrire. Lieu habitable par la fiction, la «maquette», selon Barthes, est le décor romanesque qui précède le roman (le désert, la chambre, l'immeuble...). Dans ces «maquettes» transformées en décors intellectuels, les objets et les personnages investissent les lieux et l'ouvrent à une temporalité segmentée. Comme l'écrit Barthes dans le trait «Evénement», *Robinson Crusoé* perd de son intérêt avec l'arrivée des sauvages, avec le retour en Europe, c'est-à-dire avec le développement du roman d'aventures. L'événement a sa place dans la «maquette», mais au singulier ou dans le désordre de la fragmentation : événements ténus, désaccordés, insignifiants, évitant à la fois le devenir narratif et le sens justificatif. Comme tout romancier, Barthes montre plus qu'il ne démontre, court-circuite la pensée avant qu'elle ne devienne trop abstraite, avant que la «maquette» ne devienne symbole. Le romanesque du Vivre-ensemble naît dans des lieux encombrés d'objets (fleurs, déchets, tables, chaises, bures...) où se donnent à voir les gestes ordinaires de personnages souvent extraordinaires (un stylite, une séquestrée, un naufragé...).

«J'ouvre seulement dossier» : par cette formule lancinante, Barthes assume pleinement le projet intellectuel de son cours. Comme le romancier, le professeur dégage une forme, sans aller jusqu'au bout de son interprétation, lance des idées, ouvre des pistes, amorce un développement que l'auditeur est appelé à poursuivre lui-même à partir des matériaux donnés par le cours. Une telle démarche lance un appel à l'auditeur et un défi à l'éditeur.

Vers le livre

La publication du *Comment vivre ensemble* s'inscrit dans un vaste projet d'édition qui, sous la direction d'Eric Marty, couvre les trois cours au Collège de France, le séminaire sur *SZ* et le séminaire sur le «Discours amoureux». Cette entreprise collective met fin à plus de vingt ans d'attente. La médiocrité de la transcription publiée de façon illégale par B. H. Lévy dans *La Règle du jeu* appelait une véritable réflexion sur le support adéquat. Comment faire pour diffuser un document manuscrit et sonore qui ne correspond à rien de pareil dans toute l'œuvre de Barthes ? Comment faire pour tenir compte de la distinction fondamentale qu'opère Barthes entre l'oral et l'écrit, l'écriture et la transcription (ce qu'il appelle la «scription») ?

on parle un
tre fait ? Le
dire de cette
essine avant
ette», selon
la chambre,
ntellectuels,
temporalité
ison Crusoé
urope, c'est-
it a sa place
gmentation :
enir narratif
lus qu'il ne
p abstraite,
e du Vivre-
les, chaises,
ges souvent

thes assume
mancier, le
terprétation,
'auditeur est
e cours. Une

vaste projet
s au Collège
amoureux».
à médiocrité
La Règle du
nment faire
nd à rien de
compte de la
l'écriture et

La solution d'une édition multimedia s'est peu à peu imposée comme la seule édition permettant de respecter la diversité des modes d'expression, oraux (l'enregistrement des séances) et écrits (les notes de cours manuscrites). L'ITEM et l'IMEC se lancèrent dans la conception d'un prototype. A partir de la première séance de cours, un magnifique document, sonore et visuel, a montré combien ce type de support convenait à un mode d'expression comme le cours et à un penseur comme Barthes. Conçu comme un prototype, ce produit n'était pas destiné à la commercialisation. Que restait-il à faire ? La solution du *fac simile* écartée – très coûteuse et peu lisible –, les responsables optèrent pour une édition imprimée des notes de cours et une édition discographique des enregistrements. Grâce aux merveilles de la technique mp3, il a été possible de faire tenir sur un seul CD la totalité des 14 heures de cours.

En acceptant que son cours soit enregistré, Barthes acceptait de fait que son travail, sa voix, la lettre de sa parole, continuent à vivre au-delà du présent de la séance. L'édition discographique s'imposait donc ; mais, quoique fidèle au message originel et original, cette solution proposait un produit peu pratique d'usage, ne permettant pas une circulation facile d'un passage à l'autre. De plus, une diffusion exclusivement discographique aurait exclu les séminaires dont nous ne conservons que les notes manuscrites. Si le cours de Barthes devait devenir un objet de travail pour les spécialistes, les étudiants et les lecteurs désintéressés, il fallait donner au public un document facile à manier comme peut l'être un volume imprimé. Mais contrairement au choix éditorial opéré pour les cours de Foucault, il n'était pas question de rédiger à la place de Barthes, de se substituer à son écriture, d'achever l'inachevé. Inversement, ces notes de cours ne pouvaient être livrées telles quelles, sans le secours d'un travail de transposition et d'un apparat critique conséquent. Entre littéralité et reformulation, la marge de manière était assez étroite.

Les manuscrits, écrits très lisiblement à l'encre bleue, ne présentent aucune difficulté de déchiffrement. La compréhension littérale du texte demande par contre davantage d'efforts. Barthes ne rédigeait pas ses cours et les notes, conçues pour le professeur, ne peuvent en aucune manière se comparer à un texte écrit pour la publication. Le travail de Barthes ne se présente pas non plus comme un canevas pédagogique, un aide-mémoire destiné à conduire l'improvisation. Les notes de cours offrent des états de rédaction très divers. À des passages syntaxiquement construits, à des paragraphes entièrement rédigés, succèdent de pures énumérations, de simples séries de mots. Mais si le manuscrit

multiplie les ellipses (du verbe et des liens logiques), appelle une accommodation permanente de l'intelligence et de l'œil, la compréhension ne fait jamais défaut.

Les notes de cours, désormais placées au centre de l'entreprise éditoriale, appelaient un minutieux travail de transcription. Barthes «idolâtrait» la phrase : on a donc transcrit les notes en se donnant sans cesse la phrase comme unité formelle. Dès qu'il a été possible de faire tenir une structure syntaxique idiomatique et clairement identifiable entre le double butoir de la majuscule et du point, l'entreprise a été tentée. L'aspect visuel du texte en a forcément été modifié, la ponctuation a été entièrement révisée. Mais à aucun moment, le choix de l'éditeur n'est venu forcer l'ambiguité de la notation. Toutes les fois qu'il aurait fallu interpréter, le texte a été reproduit tel quel. Dans ses notes, plus encore que dans ses publications Barthes multiplie les »» et le «;». Le manuscrit enchaîne souvent une cascade de remarques dont l'articulation logique n'est exprimée que par un signe de ponctuation double. Il n'était guère possible de laisser en l'état un trait d'écriture, qu'on trouvait déjà dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, mais qui prend dans le cours une très grande ampleur. Le goût de Barthes pour les majuscules, les guillemets et les italiques (les soulignements dans le manuscrit) est tout aussi avéré. Devant leur démultiplication dans les notes, deux attitudes étaient possibles : reproduire les signes tels quels au risque de brouiller la lecture ou prendre le parti de les supprimer tous. On a choisi la seconde solution par un double souci de lisibilité, pour le lecteur, et de respect, pour l'auteur. Du manuscrit au texte écrit, de la profusion à l'économie, Barthes aurait opéré un tri que l'on n'a pas voulu effectuer à sa place. Les guillemets et les italiques n'ont été conservés que pour les mots dont la valeur conceptuelle, expressive ou citationnelle n'était guère contestable.

Cette ambition de lisibilité a commandé l'ensemble des modifications opérées sur le manuscrit : rédaction des mots abrégés dans le corps du texte ou dans les *marginalia* (*Robinson Crusoé* pour RC, *A la Recherche du temps perdu* pour RTP...), aération de la page, rationalisation de la numérotation. La translittération des mots grecs posait sans doute davantage de problème, puisqu'elle touche au signifiant, qu'elle fait fi de cette lenteur de déchiffrement que Barthes, dans sa «Présentation», revendique comme une attitude subversive dans un monde dominé par la vitesse. Malgré ces scrupules, la connaissance des langues anciennes a régressé de nos jours au point d'imposer la translittération comme la solution la moins mauvaise.

Sur la conception de l'apparat critique définie collectivement par l'équipe éditoriale, je m'explique longuement dans la préface du cours et dans un texte d'hommage à Barthes publié par le Collège de France (*Roland Barthes au Collège de France*, Editions de l'Imec, 2002). Le *Comment vivre ensemble* offre par rapport aux autres cours une difficulté particulière qui tient au statut ambigu de l'érudition barthésienne. De façon générale, on ne trouve pas élucidé en notes les références qu'on trouverait dans un dictionnaire courant des noms propres et des noms communs. Portant en grande partie sur la vie monastique au moyen âge, c'est-à-dire sur un domaine peu connu du grand public, le texte de Barthes appelle de nombreux éclaircissements que j'ai donnés en note. Mais inversement, le savoir érudit, pris dans une atmosphère à la fois respectueuse et ludique, ne donne jamais lieu chez Barthes à une exploitation systématique. Il aurait été un peu ridicule dans ce contexte-là de multiplier et de développer des notes dont la prolifération se serait inscrite à contre-courant d'une démarche d'amateur, parfaitement assumée par le professeur. C'est entre ces deux écueils, le trop et le pas assez, que j'ai dû naviguer en concevant l'apparat critique.

Vers le site internet

L'édition papier n'est pas une fin en soi. Dans le prolongement de cette première entreprise, les Editions du Seuil ont souhaité réaliser un site internet consacré aux trois Cours au Collège de France (soit 55 heures d'enregistrement). A terme, si les premières expériences se révèlent concluantes, c'est toute l'œuvre de Barthes qui sera consultable en ligne. En tant qu'éditeur du premier cours, j'ai été étroitement associé à cette nouvelle entreprise dont la responsabilité éditoriale m'a été confiée. Une maquette fonctionnelle a d'abord été réalisé, à partir des deux premières et de la dernière séances de cours. Puis, le travail a été étendu à la totalité du cours qui est désormais disponible : www.roland-barthes.com

Le site donne accès à quatre types de documents : l'enregistrement des cours, leur transcription écrite (ce que Barthes appelle la «scription»), la reproduction des manuscrits en *fac simile* et leur transcription (il s'agit du texte publié en livre). La recherche hypermedia autorise ainsi la mise en relation de documents très divers grâce à plusieurs modes d'expression (texte, son, image) tous liés à un même moment de l'enseignement. L'environnement de travail pour chacun des cours, dans le projet final comme dans la maquette, s'organise selon trois grands types de fonctionnalité. Pour se guider dans sa lecture et dans son écoute, l'utilisateur pourra visualiser le schéma de structure des

documents, l'arborescence des éléments hiérarchisés du texte (titre de chapitres, sous chapitres, etc.). Après ce premier repérage, l'utilisateur pourra naviguer dans le document en choisissant une version (texte du manuscrit, archives sonores) ou en sélectionnant une entrée particulière : noms, mots clés (ou concepts), bibliographie, dates des cours, etc... Par sa capacité à totaliser et à mettre en relation les différents modes d'expression, le site fédère sans les annuler les différentes formes de publication.

Après avoir, grâce à l'aide d'une équipe d'étudiants, pratiqué une transcription aussi fidèle que possible des enregistrements, j'ai effectué un double travail de découpage, à partir de la version orale et des notes de cours, c'est-à-dire, pour reprendre le vocabulaire barthésien, de la «scription» et de la transcription. Mon travail a consisté à fragmenter les différents textes en unités intelligibles que l'utilisateur appellera à partir d'un ou de plusieurs mots clés ou de concepts. Les deux cents fragments environ correspondent chacun à une unité de sens et dépendent des articulations du raisonnement ménagées par Barthes. Tout découpage engage naturellement la responsabilité de l'éditeur, mais c'est toujours l'organisation du cours qui a servi de référence.

La sélection des mots clés, que j'ai choisie la plus ouverte possible, m'a amené à jouer sur deux tableaux à la fois, à concilier le savoir du lecteur assidu de Barthes et la culture moins spécialisée du simple curieux. Le premier pensera sans doute à taper les mots «délicatesse» ou «bathmomogie», si récurrents dans l'univers de Barthes. Le second, moins connaisseur, doit pouvoir faire surgir l'information selon des voies moins intentionnelles. Il y aurait, certainement, un très beau travail à faire sur l'usage des index constitués par Barthes dans ses livres. Généralement peu pratiques, ces index si déconcertants cachent autant qu'il révèle, combine les entrées anodines et les portes essentielles. Comme simple commentateur de Barthes, il me fallait opter pour une attitude plus franchement universitaire, ménageant un équilibre périlleux entre la connivence et la naïveté. L'index du site se devait d'abord d'être pratique.

L'outil informatique permet une grande liberté et une grande diversité d'usage. L'utilisateur peut appeler tout mot (nom propre, nom commun...) en *full-text* et suivre ainsi son propre parcours de recherche. L'ensemble des fragments comportant le mot sélectionné apparaîtra à l'écran. Reproduite en annexe de cette notice, une liste des noms propres utilisés par Barthes dans ses notes de cours permet d'orienter le choix de l'utilisateur. Mais l'utilisateur reste entièrement libre de ses choix et la liste est seulement incitative ou indicative.

hapitres, naviguer archives clés (ou liser et à sans les transcri-
1 double , c'est-à- et de la en unités nts clés un à une gées par l'éditeur, ble, m'a ur assidu r pensera ents dans re surgir inement, hes dans cachent entielles. à attitude entre la tique. d'usage. full-text agments nnexe de notes de eur reste dicative.

L'éditeur n'intervient véritablement qu'avec le choix des «concepts». Un index des concepts ne se confond pas avec un index des notions. En effet, le «concept» n'est pas un simple signifiant dont le moteur de recherche repèrera les occurrences. L'index des concepts proposés sur ce site ne se borne pas à reproduire l'index figurant dans la version imprimée du cours *Comment Vivre ensemble*. Qu'est-ce donc qu'un concept ? Donné de préférence au masculin singulier, sans majuscule, le concept, créé par l'éditeur, renvoie tantôt à un mot, tantôt à un ensemble de mots présents dans le texte. La conception de l'index des concepts obéit à une double contrainte :

- l'index des concepts ne doit pas se présenter comme un simple index de mots, destiné à guider l'utilisateur dans la constitution de son index personnalisé,

- l'index des concepts ne doit pas davantage contraindre le lecteur par une lecture particulière du cours de Barthes.

Choisi selon des critères lexicaux, un concept peut d'abord renvoyer à un ensemble de mots formés sur la même racine. Ce type d'expansion, conduit selon des critères lexicaux, n'appelle guère la contestation. Ainsi :

- le concept «idiorythmie» renvoie tantôt au mot «idiorythmie», tantôt à un ensemble de mots de la même famille («idiorythmique», «idiorythme, etc...»),

- le concept «ascétisme» renvoie également aux mots «ascèse», «ascète», «askèsis»...

Les critères sémantiques relèvent davantage d'un choix éditorial. Ce choix a été guidé par un double souci de pertinence et de discréetion. Un concept simple peut thématiser un ensemble de mots entrant en relation sur le plan sémantique (et non plus lexical). Ainsi :

- le concept «Bible» renvoie à tous les mots ou groupes de mots faisant explicitement référence à l'Ancien et au Nouveau testaments : «Adam», «Eve», «Evangiles», «Ceci est mon sang...»,

- le concept «Orient» renvoie à toutes les références faites au Proche-Orient (érémitisme chrétien) et à l'Extrême-Orient (bouddhisme de Ceylan, Tao),

- le concept «Barthes» renvoie à toutes les allusions que fait Barthes à son œuvre (titres ou citations) ou à sa vie (anecdotes personnelles),

- le concept «grec» renvoie à toutes les références au grec ancien (et non à l'ensemble du monde culturel grec),

- le concept «œuvres» renvoie exclusivement à la présentation que donne Barthes de son corpus.

Un certain nombre de concepts très généraux ont été sélectionnés en fonction

de leur importance : «peinture», «musique», «architecture», «psychanalyse»... Par contre, pour trouver l'ensemble des références au cinéma, art peu représenté dans le cours, il faut passer par le relais de la liste des noms propres («Fellini»...). Afin de ne pas contraindre le lecteur par des rapprochements trop subjectifs, seules les références évidentes ont été proposées. Par exemple, le concept «psychanalyse» englobe le champ lexical du mot «psychanalyse», les noms de psychanalystes (Freud, Lacan), le vocabulaire propre à la discipline («grand Autre»), mais ne renvoie pas systématiquement au mot «imaginaire» ou au mot «inconscient» qui ne relèvent que partiellement du domaine psychanalytique.

Les concepts permettent de rapprocher des passages empruntés à la totalité des séances. Parallèlement à ce dialogue du texte avec lui-même, on a veillé à maintenir la cohérence de chacun des «traits» choisis par Barthes pour structurer son cours. Par exemple, tous les fragments du trait «Domestiques», quel que soit leur contenu, renvoient au concept «domestique». L'utilisateur pourra ainsi bénéficier à la fois du discontinu permis par l'indexation et du continu pensé par l'auteur. En tapant le concept «domestique», l'utilisateur sélectionnera l'ensemble des fragments constituant le trait «Domestiques» et la totalité des fragments comportant le concept «domestique».

En sélectionnant un concept, l'utilisateur fera donc apparaître l'ensemble des fragments correspondant à ce choix. Ainsi, le concept «Castorp» permet de retrouver tous les passages où figure le personnage principal de *La Montagne magique*, quelle que soit la forme sous laquelle il apparaît («Hans», «Castorp» ou «Hans Castorp»). Une recherche en *full-text*, rappelons-le, laisse à l'utilisateur la liberté de sélectionner chacun des mots que regroupe le concept (par exemple : «Hans»). Mais des relations plus complexes sont possibles. Organisés selon un principe d'arborescence ou selon le modèle des poupées gigognes, les concepts peuvent également entrer en relation les uns avec les autres. Par exemple, le concept «Castorp» est systématiquement mis en relation avec d'autres concepts, liés à lui sémantiquement. Dans tout fragment correspondant au concept «Castorp», on trouvera indexés les concepts généraux suivants : «La Montagne magique», «Mann» et «roman». Ainsi :

- en tapant le concept «Castorp», l'utilisateur fera apparaître l'ensemble des fragments où figure le personnage ;
- en tapant le concept «La Montagne magique» l'utilisateur fera apparaître tous les fragments entrant en relation avec le titre de l'oeuvre, le nom d'un personnage («Castorp»), le récit d'un épisode du roman, etc. ;

- en tapant le concept «Mann», l'utilisateur fera apparaître toutes les références à l'œuvre de Thomas Mann, quel qu'en soit le type de manifestation : titres (*La Montagne magique*, *La Mort à Venise...*), nom de l'auteur, noms de personnages («Castorp»), etc.

- en tapant le concept «roman», l'utilisateur fera apparaître l'ensemble des fragments qui traitent sous une forme ou sous une autre d'un roman en particulier (*La Montagne magique*), d'un personnage («Castorp») ou du genre romanesque en général.

La dernière étape du travail éditorial correspond à la présentation de quelques informations générales permettant à l'internaute d'entrer plus facilement dans le monde de Barthes (biographie, questionnaire, notice explicative...). Une bibliographie sélective en quatre langues (français, anglais, allemand, italien et espagnol) complète l'ensemble. Dans la notice biographique, j'ai présenté simultanément la vie et l'œuvre de Barthes pour un public de non-spécialistes, en essayant d'éviter les pièges de la vulgarisation et d'une relation causale réductrice. Le Seuil tenait beaucoup à l'élaboration d'un questionnaire permettant au lecteur d'évaluer ses propres connaissances. Un quiz, un QCM pour Barthes ? Le rapprochement paraît bien singulier, presque blasphématoire.... En excluant le QCM, j'ai fait le choix de questions portant sur le vocabulaire de Barthes, sur ces mots clés récurrents dans toute l'œuvre dont la définition flottante embarrasse souvent le lecteur. Les définitions proposées n'engagent bien sûr que l'éditeur : elles appellent la discussion, le complément, la correction. A chaque lecteur de donner vie à ce site destiné à devenir interactif.

Barthes n'était pas - ou plutôt n'aurait sans doute pas été - un homme de l'ordinateur. Mais le site consacré au *Comment vivre ensemble* ne lui est pas, je l'espère, infidèle. En effet, ce site accomplit une des virtualités du cours, propose à sa manière une nouvelle forme d'idiorythmie qui s'inscrit dans le prolongement de l'œuvre. Grâce à la machine, l'utilisateur, à la fois guidé par Barthes et plus modestement par l'éditeur, accomplit son propre parcours de recherche. Le site propose le même corpus à tout le monde : à chacun de se l'approprier, à chacun, à la fois libre et orienté, de trouver son propre rythme dans le rythme collectif de la technique informatique et de la pensée barthésienne.

Université de Grenoble III-Stendhal

Claude Coste

Stampato presso il Centrostampa dell'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"
nel mese di Dicembre 2006

A	B	C
<p>Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics</p>	<p>Semiotica narrativa e discorsiva. Rotorica Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric</p>	<p>Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica) Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno- Linguistics)</p>
D	E	F
<p>Semiotica letteraria: mitologia e folklore: poetica Sémiotique littéraires: mythologie et folklore: poétique Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics: Poetics</p>	<p>Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives Audio Semiotics</p>	<p>Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audio-visual Semiotics</p>