

scène et le public, entre le texte et son contenu social et politique, entre l'art et la vie. Genet veut nous rendre attentifs aux cercles vicieux et montrer, par le jeu des bonnes, une voie vers des rapports plus créatifs, rapports que son théâtre ne peut peut-être pas représenter directement, mais seulement nous faire deviner à travers le jeu «agonistique», qui n'a pas pour but la victoire d'un des adversaires, mais qui est un jeu contestataire et créatif, un jeu pour jouer ce qui, selon SDH, est regardé par Girard comme quelque chose de monstrueux et de destructif.

Je ne peux pas ici mentionner tous les détails de l'analyse de SDH. Je trouve que son livre est inspirant et témoigne d'une lecture profonde de Genet. Je me permettrai pourtant de soulever deux points de critique. D'abord, son style n'est pas tout à fait libéré d'un jargon à la mode dans certains milieux intellectuels, et qui consiste à exprimer des choses assez simples en un langage très compliqué, ce qui nuit par endroits à la clarté de l'exposé. Ensuite, je ne suis pas sûr qu'elle ait raison en concluant que Girard et Genet sont en désaccord; je crois avoir compris, par une interview de Girard donnée à *Tel Quel* (n^{os} 78 & 79) qu'il plaide, comme SDH dans son interprétation des *Bonnes*, pour une prise de conscience qui nous permettrait de sortir du cercle vicieux des comportements rituels traditionnels pour aller vers des relations plus créatives. Je ne suis donc pas sûr qu'elle ait réussi à montrer, comme elle prétend le faire, que la théorie de Girard est fautive, parce qu'elle n'arrive pas à expliquer des œuvres comme *Les Bonnes*.

Ceci dit, l'analyse de SDH foisonne d'idées et de raisonnements qui nous permettent de voir plus clairement la richesse du théâtre de Genet. Alain Robbe-Grillet a dit dans une interview (*Le Nouvel Observateur* n^o 950): 'Je ne crois pas à la vérité en littérature. La question n'est donc pas de savoir si une théorie est vraie ou non. Néanmoins, plus une œuvre est investie par des théories différentes et contradictoires, plus le plaisir de la lecture est accru. (...) Une œuvre, ce n'est pas du béton. On ne peut rien faire de pire que d'en donner «la» vérité.' SDH a réussi à nous montrer combien *Les Bonnes*, de par leur richesse, résistent à une analyse trop rigide, et cela me semble une belle réussite.

Ole Kongsdal Jensen
Copenhague

Roland Barthes: *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris, Ed. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1982. 286 p.

A la suite de toute une série d'ouvrages et de numéros spéciaux de revue consacrés à Roland Barthes depuis sa mort, voici enfin publié un troisième volume des Essais critiques de celui-ci: *L'obvie et l'obtus*, titre que l'éditeur a emprunté à un article de Barthes sur Eisenstein pour rassembler des textes sur ce qu'il appelle «l'écriture du visible» (photo, cinéma, théâtre, peinture) et «le corps de la musique», en réservant les essais sur la littérature pour un quatrième volume.

Tous les écrits de Barthes sur l'art ne sont pas là. Certains textes plus occasionnels ont été délibérément laissés à l'écart. Cependant, l'étendue d'écrits recueillis est déjà impressionnante, et il faut saluer ce livre en ce qu'il rend accessibles à un public plus large, des articles jusque-là peu connus.

Au principe de ces essais, y insistant, «le corps qui bat», qui désire, qui jouit. Corps qui se dépense et se perd, désempoissé de son imaginaire d'être transporté hors de soi et livré au jeu de la pure *signifiance*, au plaisir du texte, à l'écriture. Barthes, comme les artistes, tous marginaux, dont il parle (Arcimboldo, Cy Twombly, Réquichot) brouille par là les limites,

déplace les valeurs, disperse les significations qui, en Occident, du moins depuis Descartes, ont toujours défini la logique, la morale, le bon sens.

Topique d'un sujet qui aime et aime encore, comme disait R.B. sur R.B.; pour son seul plaisir du signifiant. Or, l'expérience amoureuse se poursuit à travers tout ce recueil, se faisant aiguë lorsque, devant une toile de Twombly, le sujet, au paroxysme de son délire, éprouve le désir de faire la même chose pour découvrir à l'épreuve, l'intelligence du peintre: sa plus grande retenue, source de plaisir intense («Oh, cette seule traînée rose ...!»). Ou encore, lorsqu'à l'écoute de telle figure musicale de Schumann, le sujet amoureux lutte à corps perdu avec le langage pour transpercer enfin et désigner justement, par la métaphore appropriée, le secret pulsionnel de ce qui l'agite et tourmente («Mon royaume pour un mot! ah, si je savais écrire»).

Malgré qu'il en ait, Barthes sait écrire, au plus juste, au plus près de ce qui accroche et vient le draguer, comme une promesse de bonheur, de jouissance proche. Force d'écriture qui dit la séduction du sujet, sa dérive, à partir du signifiant, vers des bords inconnus, insoupçonnés même, où cela fait encore signe, mais de quoi?

Ainsi tel photogramme d'Eisenstein: qu'est-ce donc qui, dans cette image, fait désir? Quelque chose dont le signifiant (ici le foulard d'une vieille femme pleurante) pointe le sens, mais ne le nomme pas. C'est ce qui manque au signe pour être complet; à savoir ce qui apparaît là en trop (ou en moins, comme on voudra) à l'ensemble des significations articulées.

De même, ailleurs, chez Réquichot: cela ressemble, mais à quoi? L'ajournement du nom est maintenu infiniment dans une désintégration continue de l'*anagon*, disant le report toujours plus loin du signifiant.

Ce qui attire le désir du sujet qui écrit (qui s'écrit) sera partout quelque trait inclassable, une graphie supplémentaire, comme un «*accent*» qu'aucune économie du signe ne pourrait prendre en charge. Son sens, accidentel, ne peut se confondre avec celui, informatif, de la communication, non plus qu'avec le sens symbolique, dit «*obvie*» (*qui va au-devant, qui s'impose*) de la signification. C'est un «*troisième sens*», textuel celui-là, qui prend en écharpe les faits de langage: qui vire à la *signifiance*. Il a nom: «le sens obtus». De quoi s'agit-il? Disons du sens en tant qu'il n'a pas lieu, c'est-à-dire en tant qu'atopique, erratique: innombrable: «Le sens obtus est un signifiant sans signifié; d'où la difficulté à le nommer: ma lecture reste suspendue entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation. Si l'on ne peut décrire le sens obtus, c'est que, contrairement au sens obvie, il ne copie rien: comment décrire ce qui ne représente rien? Le «rendre» pictural des mots est ici impossible».

Seul en effet le discours amoureux sera à même d'évaluer ce sens; par connivence sensuelle, émotive. Car l'obtus, c'est aussi ce qui désigne l'objet d'amour, «ce qu'on aime, ce qu'on veut défendre».

Lire, dès lors, devient acte érotique: j'observe, je savoure, je désire le désir de l'autre, soit ce qui chez lui m'est à jamais interdit: son corps. Enfin, j'établis, en lisant, la relation à la Mère. Seulement, si celle-là (comme on dit en certain milieu), je ne puis «me la faire», il me reste un moyen: la refaire: séduire l'autre corps qui m'a séduit, me mettre, moi lecteur, en situation de langage; écrire à mon tour.

Ainsi R.B., écrivant l'écriture d'un tableau de TW: «Au fond, la question de la peinture, c'est: Est-ce que vous avez envie de faire du Twombly?». Ou jouant du Schumann: «Le vrai pianiste schumannien, c'est moi». Ainsi encore *L'obvie et l'obtus*: «à écrire», dit le texte.

Steffen Nordahl Lund
Copenhague