

## « Déjà dit, déjà vécu par Proust » – La notion du pluriel et la question de l'originalité chez Roland Barthes

En 1979, Roland Barthes s'est expliqué sur sa relation avec Proust dans une émission de France Culture. « Je crois qu'il y a un moment où on n'a plus envie d'écrire sur Proust mais on a envie d'écrire *comme* Proust. Non pas pour se comparer à lui, ça serait bien prétentieux, voyez-vous. Proust c'est un écrivain, je dirais... ou moi... il n'est pas question de se comparer à lui si on écrit. Mais il est parfaitement question et il est parfaitement légitime de s'identifier à lui. On ne se compare pas à lui, mais on s'identifie à lui. Il a un pouvoir d'identification très grand. Par conséquent, on pourrait très bien concevoir d'accepter, par exemple, de réécrire quelque chose qui ressemblerait à *La recherche du temps perdu*, parce que au fond, maintenant nous sommes dans une civilisation de néomanie où on favorise énormément l'originalité ; mais il y a eu des civilisations où on acceptait d'écrire ce qu'on appelait des imitations. On pourrait très bien concevoir de réécrire *La recherche du temps perdu* ; au fond *La recherche* c'est comme une sorte de mythe moderne, ça a un peu la valeur d'Œdipe, par exemple. On peut le réécrire plusieurs fois, à mon avis ; enfin on verra... Disons que c'est un rêve, mais un rêve très nourrissant qui fait très plaisir et qui peut justement alimenter une sorte d'énergie de travail. Peu importe l'échec, au fond. » Grâce à ses notes posthumes, publiées sous le titre *Vita Nova* (sic), nous connaissons même le principe de construction de ce roman rêvé. Ce serait le Roman romantique ou le Roman absolu de Novalis, désigné par le terme grec « *poikilosz* » ; d'après Barthes, ce mot veut dire : « bariolé, tacheté, moucheté... le Rapsodique, le cousu (Proust : Œuvre comme faite par une couturière) ». Il s'agirait donc d'une sorte d'écriture qui, suivant la suggestion de Novalis, « embrasserait toute les espèces de styles dans une succession diversement liée à l'esprit commun », puisque « l'art du roman exclut toute continuité ». Comment est-ce que Barthes, ce théoricien par excellence, a pu en arriver là ? Ce dessein contredit non seulement son statut de « critique » ou de « sémiologue » mais aussi l'opposition célèbre introduit par lui-même dans *S/Z*, à savoir celle du « lisible » et du « scriptible ». Comme on le sait, il appelle lisibles les œuvres dont le mode d'écriture est impossible à reprendre aujourd'hui, tandis que le terme scriptible est strictement réservé au « textualisme » néo-avant-garde. Dans la suite je vais parler de l'héritage barthésien, de la survivance spirituelle de Barthes, du point de vue de cette double question du pluriel et de l'originalité. Mais pour voir clairement la nature de cette problématique, il faut faire appel au tournant des années cinquante et soixante, et parcourir les changements de la conception barthésienne de la littérature – au moins dans ses grands traits.

Dans les années cinquante, comme on le sait bien, il lui fallait mener une sorte de « lutte » intérieure contre la théorie sartrienne de l'*engagement* – comme le faisaient la plupart des hommes de lettres gauchisants. C'était une lutte ambivalente, étant donné qu'il n'est jamais parvenu à refuser clairement la responsabilité morale de la littérature ou plus précisément celle de l'acte d'écriture vis-à-vis de la société et d'autrui. Bien que l'autonomie de la littérature ait été importante pour lui, bien qu'il l'ait toujours défendue contre le chantage de la moralité petite-bourgeoise et de la politique, bien qu'il ait mis accent avec véhémence sur le rôle du

principe de plaisir dans l'écriture – c'est-à-dire, sur la réalisation de soi individuelle et non collective –, il n'a pas été capable, même dans ses dernières années, de simplement déclarer incompetents les soi-disant tribunaux littéraires, établis au nom des valeurs collectives. Il semble donc que, dans un certain sens et dans une certaine mesure, la politique s'est définitivement mêlée chez lui à la notion de responsabilité morale, en dépit de ses efforts pour relativiser, esthétiser cette notion.

La théorie de l'engagement – et par là, on peut entendre aussi des conceptions littéraires marxistes différentes du modèle sartrien – appelle de ses vœux une littérature de caractère « assertif ». La communauté se trouve aux prises avec des problèmes non-résolus, et la mission des écrivains est de suggérer des réponses possibles à la fois individuellement et collectivement, par leurs « moyens spécifiques » (comme les partisans de cette conception ont l'habitude de le dire). En bref, Barthes, dès le début de sa carrière, savait bien que cette conception juggle l'autonomie de la littérature en la soumettant à une idéologie, qu'elle limite à un espace extrêmement mince cette liberté d'esprit individuelle dont une œuvre d'art a besoin pour se former. Et de ce point de vue, il est indifférent que cette idéologie milite pour l'émancipation ou le progrès du genre humain, ou pour tout autre chose – par exemple pour les valeurs de la tradition religieuse ou nationale. Car de toute façon, le résultat est l'intégration de l'activité littéraire ou artistique à l'ensemble des activités humaines hiérarchisées selon leur utilité collective, desquelles elle ne se distinguerait en pratique que par des moyens d'expressions spécifiques. Or Barthes, qui ne peut ni ne veut se délivrer de la conception de la responsabilité morale de la littérature, élabore la théorie de la littérature *interrogative*. Chez lui, l'accent passe de la responsabilité, du devoir moral sur l'interrogation. La littérature doit poser des questions valables, mais loin d'être obligée d'y répondre, donner une réponse équivaut tout simplement à sa mort. Selon Barthes, le devoir moral de la littérature, le véritable engagement consiste à poser des questions ouvertes, c'est à dire que d'une part elles ne portent pas en elles-mêmes leur réponse, et que d'autre part que la littérature n'essaie même pas de répondre à ces questions, qu'elle ne recherche pas ce que Barthes caractérise comme « la clôture de l'horizon du sens ». Donner une réponse signifie délimiter, désigner un sens, alors qu'une question, une vraie question révèle une ouverture, une réponse se déplaçant constamment, ou des réponses multiples. « Une question vague... a beaucoup moins de force (elle secoue moins) qu'une question dont la réponse est toute proche mais cependant arrêtée (comme celle de Brecht)... »<sup>1</sup> Barthes annonce cela comme un axiome, sans le justifier, à quoi il ajoute : « en littérature, qui est un ordre de la connotation, il n'y pas de question pure : une question n'est jamais que sa propre réponse éparse, dispersé en fragments entre lesquels le sens fuse et fuit tout à la fois ». N'oublions pas qu'on est au début des années soixante ; à cette époque-là le but principal de Barthes est de minimiser l'opposition de la littérature « engagée » à la littérature « abstraite », source de débats de plus en plus vifs en France pendant ces années (il s'agit notamment du conflit du sartrisme et du Nouveau Roman).

On se heurte donc toujours à la séparation du « *logos* » et de la « *praxis* », c'est-à-dire au fait brut, que les valeurs liées à la transitivité font nécessairement défaut à la littérature. Donc « l'écriture libère une question, elle secoue ce qui existe, sans pourtant jamais préformer ce qui

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, *Littérature et signification*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Seuil, 1993, pp. 1364-65.

n'existe pas encore, elle donne du souffle au monde »<sup>2</sup>. Pensons tout de même à l'allégorie d'Orphée, si importante pour Barthes : la littérature peut guider le réel tant qu'elle ne se tourne pas vers lui, c'est-à-dire qu'elle ne le nomme pas. Car le sens désigné est mort, dès le moment de la désignation. La thèse de la littérature interrogative peut expliquer l'une des expériences récurrentes de l'écrivain : la déception infinie. Car pour l'écrivain la littérature est un but final, le monde la reflète par contre comme un simple moyen. Pour l'écrivain le réel n'est qu'un prétexte (justement parce qu'il utilise toujours le verbe « écrire » comme un intransitif). Et de là vient que l'écrivain est bien en relation avec la réalité, mais à une certaine distance. Deux langages sont « interdits » en la littérature : la doctrine et le témoignage, car tous deux demandent le contraire de ce que l'écrivain a pour fonction de susciter : l'ambiguïté. L'écrivain s'assimile à un certain langage, s'y perd quasiment, et perd ainsi le droit de se référer à la vérité. La fonction du langage littéraire consiste justement à neutraliser le vrai et le faux. Bien que la littérature soit une pratique langagière, elle ne peut jamais devenir action, au sens du militantisme de la vie publique. La vraie responsabilité de l'écrivain est de supporter, à la manière de Sisyphe, que la littérature soit toujours « un engagement manqué », comme le dit Barthes.

Jusqu'à la fin des années soixante, la poétique structuraliste de Roland Barthes, qui s'élargit progressivement en théorie sémiologique, repose sur cette conception de la littérature. Le deuxième « nœud » de la pensée barthésienne est la notion du texte qui, après une longue préparation, commence à dominer son langage dès le début des années soixante-dix, à partir de *S/Z* et *L'empire des signes*. En 1971, dans son article *De l'œuvre au texte*, on trouve des traces de cette transition, qui cependant n'ont pas le caractère d'énoncés théoriques traditionnels, car la notion de texte se dépouille des critères de la métalangue scientifique. Voyons donc quelles sont selon Barthes les caractéristiques du texte, par opposition à celles de l'œuvre. Tout d'abord, il est hors de question que le texte soit un produit de la modernité, comme si la notion de texte était liée à l'avant-garde, contre la notion « classique » ou « traditionnelle » d'œuvre. Le « texte » peut être découvert dans une œuvre très ancienne, tandis que la plupart des productions littéraires récentes n'ont rien de textuel. L'œuvre est le fragment d'une substance, qui occupe une place [bien] définie entre les autres livres ; le texte est « un champ méthodologique », le terrain d'une certaine pratique, d'un certain travail, d'une certaine production. Donc, une notion beaucoup plus vaste que celle d'œuvre, qui n'est que « la queue imaginaire » du texte. Le texte en tant qu'activité discursive est une transition incessante et irrésistible, passant souvent d'une œuvre à une autre. La possibilité du texte est créée par une interaction, où la frontière entre le rôle de l'écrivain et du lecteur s'efface, car le lecteur réécrit, pour ainsi dire, ce qu'il lit, et on peut dire aussi à propos de l'écriture, qu'elle « transcrit » son lecteur, qui cesse d'être un simple récepteur. Le récepteur en tant que tel est une notion qui appartient à l'œuvre ; par contre le sujet qui reçoit et recrée le texte est à la fois le sujet et l'objet d'une activité langagière spéciale.

Le texte est inclassable selon les principes du classement littéraire traditionnel, en cela consiste sa force subversive. Dans cette constatation on peut facilement reconnaître un motif, qui faisait déjà partie de la conception de la « littérature interrogative » : ici aussi la subversion, la dissociation de l'ordre existant des choses, des signes, des systèmes de signification est la

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 1367.

fonction sociale – fût-ce entre guillemets – de la littérature, ou cette fois-ci du texte. Peut être considérée comme texte cette pratique langagière, qui essaie d'atteindre les confins de l'énonciation (c'est-à-dire ceux de la rationalité, de la lisibilité, de la « *doxa* »). Et voici la caractéristique qui est la plus importante à l'égard de notre présente problématique. « Le Texte est pluriel », dit Barthes.

Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel *irréductible* (et non pas seulement acceptable).<sup>3</sup>

Ce n'est pas la polysémie, l'ambiguïté de son contenu qui fait la pluralité du texte, mais la pluralité stéréographique des signifiants qui constituent sa texture. Il s'agit d'effets plus ou moins identifiables, d'incidents-- pour reprendre le mot de Barthes -- dont chacun provient d'un code connu, mais leur combinatoire est individuelle, saisissable seulement comme différence et réitérable aussi comme différence. D'entrée de jeu, le texte est intertextuel, car chaque texte se constitue d'autres textes, des citations anonymes, méconnaissables, pourtant connues. Cette sorte de pluralité est un défi à toute philosophie moniste (la philosophie sur laquelle l'idéal de l'œuvre repose représente toujours un des nombreux monismes). Ce n'est pas par hasard que Barthes cite à ce propos ce passage célèbre de l'Évangile selon saint Marc : « Mon nom est légion, car nous sommes plusieurs. » Le texte pourrait toujours choisir pour épigraphe cette phrase biblique. La pluralité du texte a ainsi quelque chose de démoniaque, quelque chose qui est en relation avec le Mal – du moins selon les monismes philosophiques ou théologiques.

La métaphore du texte est le « réseau », opposé à celle de l'œuvre qui est l'organisme vivant. Il vient de là que, quant à l'œuvre, il est important, voire indispensable de mettre en évidence l'auteur, c'est-à-dire le Père créateur ; le texte, par son intertextualité parmi d'autres, se détache du principe paternel, élimine le motif de l'héritage. L'auteur peut bien rentrer dans son texte, mais seulement comme invité, comme un des personnages ;

son inscription n'est plus privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique : il devient, si l'on peut dire, un auteur de papier ; sa vie n'est plus l'origine de ses fables, mais une fable concurrente à son œuvre...le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier.<sup>4</sup>

L'effacement de la différence entre écriture et lecture ne signifie pas, selon Barthes, que le lecteur reçoit encore plus de liberté, qu'il peut se projeter dans l'œuvre encore plus librement. On peut dire plutôt que toutes les deux sont des pratiques signifiantes. La lecture détachée de l'écriture invitait à la consommation des œuvres, le texte par contre crée une facilité de jeu: le lecteur joue avec le texte et joue le texte. Si nous nous ennuyons en lisant un texte, cela signifie que nous n'avons pas pu devenir des co-auteurs, entrer en jeu. L'ennui souvent évoqué des textes modernes est la conséquence de ce malentendu parmi d'autres, que nous approchons en consommateurs une écriture, qui nous invite à jouer avec elle.

Tout cela prépare la distinction qu'il introduit dans *Le plaisir du texte* : la distinction entre « consommer » un texte avec plaisir et « se réjouir » d'un texte. Là, contre ses habitudes, Barthes met à notre disposition une sorte de définition : la jouissance, dit-il, est la forme « sans séparation » du plaisir. Car si la relecture de Flaubert et de Balzac (« voire même, pourquoi pas

---

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 73.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pp. 74-75.

Alexandre Dumas ?») peut faire plaisir, ce plaisir est toujours limité par la conscience de l'impossibilité de réécrire ces œuvres : il est impossible d'« écrire comme ça », et cette triste constatation nous sépare de ces textes. Cette séparation joue en même temps un rôle important, car elle établit la conscience de notre modernité, elle nous renseigne sur sa nature (« être moderne, n'est-ce pas connaître vraiment ce qu'on ne peut pas recommencer ? »).

Barthes est mort en mars 1980. Rares sont ceux aujourd'hui qui contestent qu'il ait été l'un des représentants les plus suggestifs du principe de textualité. Je pense que la littérature et la théorie littéraire postmoderne ont absorbé une grande partie de l'attitude théorique de la textualité ; il est inutile de prouver que l'intertextualité, l'intégration libre, voire immodérée des textes d'emprunt ne peut manquer à aucun des nombreux essais de définition du postmodernisme. Cela vaut aussi pour l'attitude ludique, la distance prise par rapport à la vocation morale ou sociale de la littérature. Par contre, on peut prendre le risque de dire que le radicalisme des premières formulations de la textualité n'a pas eu de suites, et l'attachement de ce radicalisme à une utopie sociale n'a eu aucun écho. Le radicalisme s'est affaibli en douce frivolité, et cela s'est manifesté par le retour de la « *story* », par le retour en grâce des fables traditionnelles. Simultanément, l'élan des théoriciens et des écrivains cultivant une sorte de textualité est retombé. Le soi-disant textualisme consistant à susciter l'activité du lecteur a beaucoup perdu de sa force d'attraction. J'ai donc l'impression que la prose postmoderne, même en appliquant la technique des citations, le mode de construction textuel, revient à l'idéal de l'œuvre, au rôle central de l'auteur et à la réception consommatrice. Il est peut-être inutile de souligner que ces constatations sont de nature descriptive et non évaluative, et n'impliquent aucune généralisation. On ne peut pas savoir comment Barthes aurait vécu ces dernières décennies. Le ton pessimiste de ses dernières interviews indique qu'il ne croyait pas vraiment que l'histoire s'achemine vers la réalisation de ses utopies. Il n'aurait pas fêté avec un grand enthousiasme le retour de la lisibilité non plus. Par contre, la libération progressive de la littérature, l'indépendance conquise sur les impératifs idéologiques et politiques, émancipation que les événements de ces mêmes années ont rendue possible, l'aurait peut-être fait parvenir à cette pratique langagière qu'il avait tellement désirée, mais dont il n'a jamais franchi le seuil. Après ses tentatives de pratique « romanesque » (*Roland Barthes sur Roland Barthes, La Chambre claire*), Barthes romancier aurait pu naître aux années quatre-vingts. Cette naissance, j'en suis sûr, aurait eu lieu sous le signe de l'écriture plurielle, subvertissant et domestiquant à la fois l'idée de l'originalité.

GERGELY ANGYALOSI

Budapest