

Poétique

revue de théorie et d'analyse littéraires

Avril 1979

38

THÉORIES DU TEXTE

Tzvetan Todorov, *La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine* 131

H. Sammoud, R. Ghazzi, *La définition de la poésie dans l'ancienne poétique arabe* 149

Abd El-Fattah Kilito, *Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes* 163

Marie-Claude Porcher, *Systématique de la comparaison dans la poétique sanskrite* 173

Benito Pelegrín, *La rhétorique élargie au plaisir* 198

Document

Leo Strauss, *La persécution et l'art d'écrire*
suivi de *Un art d'écrire oublié*, 229
traduction et présentation de Nicolas Ruwet

Seuil

Théories du texte

numéro composé
par Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov

La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine

Quelques mots, d'abord, pour préciser mon sujet. « La réflexion sur la littérature » plutôt que « les études littéraires » ou « la critique » : je voudrais en effet me limiter à la conception de la littérature, ses implications et ses conséquences, telles qu'elles se dégagent des écrits de quelques auteurs contemporains. Ce faisant, je laisse de côté deux autres types de discours, également liés à la littérature. D'une part, celui du critique : je ne me propose pas de présenter un panorama des études critiques parues depuis une trentaine d'années et portant sur des textes particuliers. D'autre part, je ne me préoccupe pas non plus du discours méthodologique, quelle qu'en soit l'importance à certains moments de l'histoire, du discours donc qui porte sur les études littéraires plutôt que sur la littérature même.

Si le circonstanciel spatial (« France ») se passe de commentaires, il n'en va pas de même du déterminatif temporel (« contemporaine »). Il ne suffit pas de dire, en effet, que je retiens seulement des auteurs postérieurs à 1945. La contemporanéité des auteurs que je choisis, je la voudrais double : chronologique, mais aussi idéologique. L'objectivité chronologique est trompeuse : à tout instant du temps coexistent des moments du passé, du présent, de l'avenir. Pour éclairer donc ce sens plus difficile du mot « contemporain », je suis obligé de rappeler, en quelques mots, le contexte idéologique de l'après-guerre (pour le domaine qui me concerne), pour pouvoir situer, face à lui, les interventions individuelles qui me paraissent caractéristiques de notre temps précisément.

On peut identifier ce contexte sur deux plans : l'un global et général, l'autre immédiat. Le contexte global de l'après-guerre, dans le domaine des idées esthétiques et littéraires, est (reste) celui du romantisme. L'idéologie romantique s'établit en corrélation avec l'avènement de la bourgeoisie et elle a pour base — lointaine mais certaine — les idées d'égalité et de liberté des individus. Dans la réflexion sur l'art, la doctrine romantique pourrait être résumée par les cinq points suivants : 1) On accorde une préférence au processus de production au détriment du produit fini. 2) On refuse l'utilitarisme et les fonctions externes : l'art se définit par l'« intransitivité » de son matériau (la poésie, c'est le langage goûté en lui-même, etc.). 3) L'absence de fonctions externes est compensée par l'intensité du système interne : l'œuvre d'art est fortement structurée, elle se caractérise par sa cohérence (la « forme organique »). 4) L'art réalise la fusion des contraires : forme et contenu, idée et matière, inspiration et intention, etc. 5) La poésie et l'art en général expri-

ment ce qu'ils sont seuls capables d'exprimer; les idées poétiques sont intraduisibles en langage commun; leur interprétation est donc nécessairement infinie. Ces cinq traits caractéristiques (production, intransitivité, cohérence, synthétisme, expression de l'indicible) s'appliquent tantôt au beau en général, tantôt à l'art, tantôt à ce qui n'en est qu'un moyen, mais moyen emblématique : le symbole romantique ¹.

Le contexte immédiat des écrits vers lesquels je voudrais me tourner est constitué par le livre très influent de Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). J'en rappelle l'organisation : les trois premières sections du livre portent chacune comme titre une question : qu'est-ce qu'écrire? pourquoi écrire? pour qui écrit-on? (la quatrième et dernière section est d'un caractère un peu différent, c'est un essai à la fois descriptif et programmatique sur « la situation de l'écrivain en 1947 »). Mais le parallélisme de ces titres est trompeur; en fait, la réponse à chaque question est subordonnée à la question suivante. On ne comprend ce que c'est qu'écrire qu'en sachant pourquoi on écrit; or on comprend « pourquoi » en répondant à la question « pour qui ». La réponse finale est donc que la littérature est déterminée par le rapport de l'écrivain à son public, et dans le troisième essai Sartre esquisse, sur cette base, une nouvelle histoire de la littérature. Je ne chercherai pas à critiquer ici cette conception de la littérature dont le simplisme est évident (ce qui ne la prive pas d'intérêt); je remarquerai plutôt que ces idées quittent le cadre de la « réflexion sur la littérature », pour s'inscrire dans un débat sur la forme des études littéraires : celles-ci doivent être, selon Sartre, sociologiques et historiques.

Cependant, dans l'essai intitulé « Qu'est-ce qu'écrire? », Sartre touche également à notre problème. C'est qu'il a commencé par une distinction : d'un côté la prose, à laquelle s'applique tout ce que je viens de résumer, de l'autre la poésie, et aussi les autres arts : peinture, sculpture, musique. Or, comment se définit la poésie? « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage [...] Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes ². » Cette transformation dans la fonction du langage en entraîne une dans sa structure : les mots du poète ressemblent aux choses qu'il évoque, le rapport du signifiant au signifié est motivé. « La signification... devient naturelle [...] Le poète... choisit l'image verbale... pour sa ressemblance avec le saule ou le frêne [...] Le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde [...] Ainsi s'établit entre le mot et la chose signifiée un double rapport réciproque de ressemblance magique et de signification » (p. 19, 20). La doctrine romantique apparaît ici sans aucun déguisement, telle qu'on pouvait la lire chez Moritz, Novalis ou A. W. Schlegel : la poésie se définit par l'intransitivité du langage et par la relation motivée entre signifiants et signifiés (ce qui est une des formes de la cohérence).

Tantôt les idées de Sartre dépassent le cadre de la « réflexion sur la littérature », et tantôt elles sont la reprise presque littérale du credo romantique; c'est la raison pour laquelle je leur réserve ici ce rôle de toile de fond, plutôt que de les consi-

1. Ce que je résume ici se trouve exposé en détail dans mon livre *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, chapitre « La crise romantique ».

2. Je cite la réédition de 1969, coll. « Idées », Paris, Gallimard, p. 17, 18. Toutes les références apparaîtront désormais dans le texte.

dérer comme partie intégrante des doctrines *contemporaines* : mot qui devient pour moi le synonyme de « postromantique ». Et je choisis maintenant les auteurs que je voudrais examiner plus en détail, sans me cacher ce que mon choix a de subjectif : ce sont Maurice Blanchot et Roland Barthes.

I

Je ne retiendrai, de l'œuvre abondante de Blanchot, que les écrits consacrés à la littérature, et, de façon plus limitée encore, ceux qui correspondent à deux moments essentiels : *l'Espace littéraire* et *Le Livre à venir*, d'une part; *l'Entretien infini*, de l'autre. Je laisse entièrement de côté ses œuvres de fiction, ses textes politiques, ainsi que ses autres ouvrages critiques (*Faux Pas*, *la Part du feu*, *Lautréamont et Sade*, *l'Amitié*)³.

La réflexion de Blanchot sur la littérature naît du commentaire de quelques phrases de Mallarmé, rappelées tout au long de son œuvre.

Mallarmé a écrit : « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » ; et Blanchot commente : « D'un côté, la parole utile, instrument et moyen, langage de l'action, du travail, de la logique et du savoir, langage qui transmet immédiatement et qui, comme tout bon outil, disparaît dans la régularité de l'usage. De l'autre, la parole du poème et de la littérature, où parler n'est plus un moyen transitoire, subordonné et usuel, mais cherche à s'accomplir dans une expérience propre » (*LV*, p. 247). Le mot de la langue quotidienne « est d'usage, usuel, utile ; par lui, nous sommes au monde, nous sommes renvoyés à la vie du monde, là où parlent les buts et s'impose le souci d'en finir [...] La parole essentielle est, en cela, opposée. Elle est, par elle-même, imposante, elle s'impose, mais elle n'impose rien » (*EL*, p. 32).

Mallarmé a écrit : « L'œuvre implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés... », et aussi : « A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire, selon le jeu de la parole cependant ; si ce n'est... » Blanchot poursuit : « Le poète disparaît sous la pression de l'œuvre, par le même mouvement qui fait disparaître la réalité naturelle » (*LV*, p. 277). « Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes. Désormais, ce n'est pas Mallarmé qui parle, mais le langage se parle, le langage comme œuvre et l'œuvre du langage » (*EL*, p. 34).

Mallarmé a écrit, aussi : « l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine » et « quelque chose comme les Lettres existe-t-il ? ». Blanchot ajoute : « Il semble que l'expérience propre de Mallarmé commence au moment où il passe de la considération de l'œuvre faite, celle qui est toujours tel poème particulier, tel tableau, au souci par lequel l'œuvre devient la recherche de son origine et veut s'identifier avec son origine [...] Cette question est la littérature même, elle est la littérature quand celle-ci est devenue le souci de sa propre essence » (*EL*, p. 35).

3. J'utilise les abréviations suivantes : *EL* = *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 ; *LV* = *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 ; *EI* = *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

La parole poétique est une parole intransitive, qui ne sert pas; elle ne signifie pas, elle est. L'essence de la poésie est dans la recherche qu'elle conduit de son origine. Tels sont les lieux communs romantiques que Blanchot lit dans Mallarmé, et qui domineront la doctrine exposée dans *le Livre à venir* et *l'Espace littéraire*; à quoi il faut ajouter un trait absent ou secondaire chez Mallarmé, mais bien présent chez les romantiques, à savoir la coprésence des contraires.

L'oxymoron est, en effet, la figure préférée de Blanchot. Je relève, au hasard, dans *le Livre à venir* : « plénitude vide » (p. 16), « toujours encore à venir, toujours déjà passé » (p. 17), « le vide comme plénitude » (p. 30), « ces œuvres de l'esprit, produites à partir de l'absence d'esprit » (p. 47), « l'être, ce n'est pas l'être, c'est ce manque de l'être » (p. 50), « la fuite mondaine hors du monde » (p. 55), « lieu où rien n'aura lieu que le lieu » (p. 76), « un espace sans lieu » (p. 100), « un immense visage qu'on voit et qu'on ne voit pas, ... lumière, ... immédiatement présente et infiniment étrangère » (p. 105), « le monde... que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits » (p. 119), « réserver l'indécis dans la décision, préserver l'illimité auprès de la limite » (p. 126), « l'accomplissement inaccompli » (p. 176), « cependant le même n'est pas pareil au même » (p. 271), « l'impossibilité d'affirmer l'œuvre nous rapproche de son affirmation propre » (p. 291), « tout est fini et tout recommence » (p. 296), et ainsi de suite... Et ce n'est guère un ornement : Blanchot cherche à saisir par là la nature propre de l'œuvre d'art. Celle-ci est « l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre » (*EL*, p. 235) : encore une phrase qu'auraient pu signer Friedrich Schlegel ou Solger...

Le trait de l'esthétique romantique qui joue le rôle le plus important chez Blanchot est la mise en valeur du processus de production, au détriment du produit fini; les formulations de Blanchot débordent d'ailleurs le credo romantique originel, et on doit les examiner plus en détail.

La pensée de Blanchot se moule ici sur un schème historique, d'inspiration hégélienne. Depuis deux siècles, l'art subit une double transformation : il a perdu sa capacité de porter l'absolu, d'être souverain; mais la perte de cette fonction externe est comme compensée par une nouvelle fonction, interne : l'art se rapproche de plus en plus de son essence. « Tout se passe comme si la création artistique, à mesure que les temps se ferment à son importance en obéissant à des mouvements qui lui sont étrangers, se rapprochait d'elle-même par une vue plus exigeante et plus profonde » (*LV*, p. 238). Car l'essence de l'art c'est, tautologiquement, l'art lui-même; ou plutôt, la possibilité même de la création artistique, l'interrogation sur le lieu d'où surgit l'art (et c'est par là que cette idée s'apparente à la doctrine romantique qui valorise, dans l'art, sa production et son devenir). Les mots clés de Blanchot seront donc : origine, commencement, recherche. « L'exigence extrême de l'œuvre, l'art comme origine » (*EL*, p. 48); « le point central de l'œuvre est l'œuvre comme origine » (*EL*, p. 49); « l'œuvre est en souci de son origine » (*EL*, p. 257); « ce que l'œuvre dit, ce n'est pas seulement qu'elle est, au moment de naître, quand elle commence, mais elle dit toujours sous une lumière ou sous une autre : commencement » (*EL*, p. 238); « ce que l'œuvre dit, c'est le mot commencement » (*EL*, p. 256); « l'œuvre n'est là que pour conduire à la recherche de l'œuvre » (*LV*, p. 243); « la littérature est la passion même de sa

propre question » (LV, p. 254); « l'œuvre est l'attente de l'œuvre » (LV, p. 291). Origine et commencement qu'il ne faut pas, bien entendu, penser comme originaux : « ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être, c'est précisément l'impossibilité d'être une première fois » (EL, p. 255-256).

En pratique, les ébauches, les plans, les fragments deviennent plus importants que l'œuvre achevée (si elle l'est jamais). « Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible : l'art, la littérature, et ce que dissimulent ces deux mots. De là que le peintre, à un tableau, préfère les divers états de ce tableau. Et l'écrivain souvent désire n'achever presque rien, laissant à l'état de fragments cent récits qui ont eu l'intérêt de le conduire à un certain point et qu'il doit abandonner pour essayer d'aller au-delà de ce point » (LV, p. 242).

Tous les écrivains authentiquement modernes, tous ceux qui composent le panthéon de Blanchot, se caractérisent par ce trait précisément. « Poète du poète, poète en qui se fait chant la possibilité, l'impossibilité de chanter, tel est Hölderlin » (LV, p. 241). « Joubert... a été l'un des premiers écrivains tout modernes, préférant le centre à la sphère, sacrifiant les résultats à la découverte de leurs conditions et n'écrivant pas pour ajouter un livre à un autre, mais pour se rendre maître du point d'où lui semblaient sortir tous les livres et qui, une fois trouvé, le dispenserait d'en écrire » (LV, p. 64). Valéry, Hofmannstahl et Rilke : « Dans ces trois cas, le poème est la profondeur ouverte sur l'expérience qui le rend possible, l'étrange mouvement qui va de l'œuvre vers l'origine de l'œuvre, l'œuvre elle-même devenue la recherche inquiète et infinie de sa source » (LV, p. 240). « Valéry et Kafka, séparés par presque tout, proches par leur seul souci d'écrire rigoureusement, se rencontrent pour affirmer : « Toute mon œuvre n'est qu'un exercice » (LV, p. 242). « Comme toutes les grandes œuvres de ce temps, celles de Proust, de Joyce, de Thomas Mann, pour ne pas parler des poètes, *la Mort de Virgile* est une œuvre qui a pour centre sa possibilité » (LV, p. 151). Beckett : « Peut-être ne sommes-nous pas en présence d'un livre, mais peut-être s'agit-il de bien plus que d'un livre : de l'approche pure du mouvement d'où viennent tous les livres, de ce point originel où sans doute l'œuvre se perd », etc. (LV, p. 260). On sent bien que la répétition inlassable de la même idée a précisément pour fonction de remplir le livre de Blanchot de cette même quête interminable de l'essence de la littérature.

Cette attention privilégiée, accordée au moment de surgissement de l'œuvre, pourrait facilement conduire au biographisme, au remplacement de la question de l'œuvre par celle de l'auteur. Mais ce n'est pas de cette genèse empirique que parle Blanchot; ce qui l'intéresse, c'est la naissance de la littérature à partir des conditions abstraites de son existence; il connaît la différence entre ces deux interprétations de la « recherche de l'origine » et, en théorie tout au moins, ne cesse de nous mettre en garde : « L'œuvre d'art ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même. C'est là sa direction

véritable » (*EL*, p. 230). Ou à propos de Proust : « Nous disons Proust, mais nous sentons bien que c'est le tout autre qui écrit, non pas seulement quelqu'un d'autre, mais l'exigence même d'écrire, une exigence qui se sert du nom de Proust, mais n'exprime pas Proust, qui ne l'exprime qu'en le désappropriant, en le rendant Autre » (*LV*, p. 254). Et Blanchot ajoute : « L'œuvre demande cela, que l'homme qui l'écrit se sacrifie pour l'œuvre, devienne autre, devienne non pas un autre, non pas, du vivant qu'il était, l'écrivain avec ses devoirs, ses satisfactions et ses intérêts, mais plutôt personne, le lieu vide et animé où retentit l'appel de l'œuvre » (*LV*, p. 262).

Il n'est pas certain cependant que, dans la pratique, Blanchot échappe à la tentation biographique. Ses écrivains préférés sont ceux qui laissent des plans, des ébauches, des fragments, des œuvres inachevées; et dans l'œuvre même d'un écrivain, il s'intéresse infiniment plus à ses journaux qu'à ses romans. De nombreuses pages commentent les journaux et les lettres de Kafka, et il est rarement question du *Château*; or, n'est-ce pas à cause du second qu'on lit les premiers? La situation est plus paradoxale encore avec les peintres : Van Gogh est un personnage important de *l'Espace littéraire* parce qu'il a écrit des lettres — qu'on a pourtant préservé de l'oubli par la seule force de quelques tableaux. Celui qui souscrit à la « disparition élocutoire du poète » ne s'occupe que de faits biographiques dans la vie de poètes individuels; les œuvres littéraires disparaissent progressivement du champ d'attention de Blanchot (il en était bien plus question dans *la Part du feu*, publié en 1949). Et on ne sera pas surpris de relever, au passage, des identifications brutales entre l'auteur et ses personnages : Prouhèze est « l'une des figures les plus indispensables — et la plus présente — du *Soulier*, et nullement étrangère à l'auteur, on le sent bien » (*LV*, p. 93). « On pensera que Musil est uni à cette fable par des rapports personnels » (*LV*, p. 178), etc.

Cette tendance de la littérature à se préoccuper de sa propre essence, qui est aussi son origine, caractérise, je l'ai dit en passant, notre temps plus particulièrement. L'affirmation de Blanchot a un caractère historique, même si c'est une histoire idéale et schématique, un peu à la Vico ou à la Hegel. On en trouve l'esquisse la plus complète dans *l'Espace littéraire*. Trois grandes étapes peuvent être distinguées : l'art a été successivement langage des dieux, langage des hommes et enfin langage de l'art même. Ces vastes périodes connaissent elles-mêmes des subdivisions. « L'œuvre qui a été parole des dieux, parole de l'absence des dieux, qui a été parole juste, équilibrée, de l'homme, puis parole des hommes dans leur diversité, puis parole des hommes déshérités, de ceux qui n'ont pas la parole, puis parole de ce qui ne parle pas en l'homme, du secret, du désespoir ou du ravissement, que lui reste-t-il à dire, qu'est-ce qui s'est toujours dérobé à son langage? Elle-même » (*EL*, p. 242-243). C'est donc seulement aujourd'hui, après avoir été divin et humain, et ne pouvant plus l'être, que l'art devient cette quête obstinée de son origine. Aujourd'hui, « ce que l'art veut affirmer, c'est l'art. Ce qu'il cherche, ce qu'il essaie d'accomplir, c'est l'essence de l'art [...] Tendance que l'on peut interpréter de bien des façons différentes, mais elle révèle avec force un mouvement qui, à des degrés et selon des schèmes propres, attire tous les arts vers eux-mêmes, les concentre dans le souci de leur propre essence, les rend présents et essentiels... » (*EL*, p. 228-229).

Ce qui frappe dans ce schème n'est pas seulement son extrême fragilité empirique, plus grande encore que celle de l'histoire littéraire proposée par Sartre, mais aussi cet autre trait bien hégélien, le privilège exorbitant accordé au temps présent. Privilège que Blanchot défend ouvertement sans jamais le mettre en doute : aujourd'hui, écrit-il, « l'art apparaît pour la première fois comme une recherche où quelque chose d'essentiel est en jeu » (*EL*, p. 229), et ailleurs : « Aujourd'hui il s'agit manifestement d'un changement bien plus important [qu'à la Révolution française], dans lequel viennent se rassembler tous les bouleversements antérieurs, ceux qui ont eu lieu dans le temps de l'histoire, pour provoquer la rupture de l'histoire... » (*EI*, p. 394-395). Le moment présent est celui où culmine, et par là même s'abolit, toute l'histoire...

Cette affirmation ne reçoit jamais le début d'une preuve, si ce n'est le schème lui-même : il y a trois périodes de l'histoire parce que l'histoire se subdivise « naturellement » en trois : témoins Vico, Hegel... A supposer que la description de notre temps faite par Blanchot soit fidèle, pourquoi le présent serait-il le temps suprême, le temps ultime ? N'y aurait-il là quelque trace de ce que les psychologues de l'enfance appellent « l'illusion égocentrique » ? Dont on pourrait peut-être sortir en la poussant jusqu'au bout : et si c'était la caractéristique non seulement de notre temps mais aussi de notre espace ; si ce n'était pas « la » littérature qui disparaissait, mais la littérature occidentale, ou même, strictement, française ?

Le thème de la primauté de la production sur le produit reçoit donc chez Blanchot une interprétation nouvelle et une importance accrue ; il ne reste pas moins un thème foncièrement romantique, au même titre que l'intransitivité de l'art, ou la présence simultanée des contraires. Dans sa période centrale, qui correspond en gros aux années cinquante et qui aboutit à *l'Espace littéraire* et au *Livre à venir*, Blanchot reste entièrement à l'intérieur du cadre romantique, même si les variations doctrinales qui apparaissent chez lui sont significatives. Il est intéressant de relever dans ce contexte que son attitude à l'égard des romantiques allemands est systématiquement hostile, comme si leur œuvre constituait le point aveugle de son parcours, alors qu'il se reconnaît une filiation par rapport à Mallarmé, variante française, et tardive, de la doctrine romantique.

En effet, dans *le Livre à venir*, les romantiques allemands sont réduits à l'image la plus banale qui soit : ce sont des auteurs mystiques, comparables aux occultistes. Blanchot écrit toujours d'un seul trait : « des occultistes, des romantiques allemands », « des visées romantiques et occultistes » (*LV*, p. 276). Ceux en qui se reconnaît Blanchot n'ont rien à voir avec le romantisme : « on ne songe plus à mettre en rapport Hölderlin et le romantisme » (*LV*, p. 282) ; Mallarmé n'a que des rapports superficiels avec les « occultistes » (*LV*, p. 276), et « les ambitions désordonnées quoique admirables » d'un Novalis « ne sont nullement semblables » à celles qu'on attache au nom de Mallarmé (*LV*, p. 238). Comment ne pas être frappé par de telles affirmations, lorsque dans les mêmes pages Blanchot écrit : « L'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer » (*LV*, p. 244), simple paraphrase, après tout, des affirmations de Friedrich Schlegel consignées dans le célèbre fragment 116 de *l'Athenaeum* : « La poésie romantique est encore en devenir, c'est même sa

nature spécifique, de ne pouvoir que devenir éternellement, et de ne jamais être accomplie. Elle ne peut être épuisée par aucune théorie... »

Dans *l'Entretien infini*, Blanchot consacre, il est vrai, un texte élogieux au groupe de *l'Athenaeum*. Mais l'éloge est chargé d'ambiguïté : il admet que les textes parus dans cette revue posent toutes les questions essentielles de la théorie littéraire moderne, mais c'est parce qu'ils expriment, écrit-il, « l'essence non romantique du romantisme » (p. 524); d'ailleurs, revenant plus tard sur le romantisme, il reprend l'ancien cliché : « à ce moment ce qui compte dans l'œuvre d'art, ce n'est ni l'œuvre ni l'art, mais l'artiste et, dans l'artiste, la génialité » (p. 589). Alors qu'il cultive lui-même le fragment, Blanchot ne se reconnaît pas en Friedrich Schlegel, le fondateur du genre à l'époque moderne : « A la vérité, et en particulier chez Friedrich Schlegel, le fragment paraît souvent un moyen de s'abandonner complaisamment à soi-même, plutôt que la tentative d'élaborer un mode d'écrire plus rigoureux » (p. 526). Fait significatif parmi d'autres : Blanchot, qui lit fréquemment les auteurs allemands dans l'original, prend connaissance des romantiques uniquement à travers la traduction partielle, tendancieuse et fautive d'Armel Guerne; témoin la citation du fragment 53 de *l'Athenaeum*, traduit à contresens par Guerne (« perdre » au lieu de « garder ») et maintenu tel par Blanchot (*EI*, p. 526)!

Les idées de Blanchot sur la littérature ne mériteraient donc pas d'être examinées dans une recherche sur le postromantisme, si elles n'avaient pas connu de nouvelles transformations, aboutissant à son dernier grand livre, *l'Entretien infini*. Livre qui poursuit, il est vrai, les thèmes qu'on vient d'observer, mais qui introduit aussi une problématique nouvelle; c'est vers elle, exclusivement, que je me tourne maintenant.

L'unité organique, on l'a vu, était, au même titre que la production, l'intransitivité, la coprésence des contraires, l'expression de l'indicible, un trait constitutif de l'esthétique romantique. Or, c'est justement sur un refus de l'unité et de la totalité que se fondent les pages les plus neuves de *l'Entretien infini*. Plus exactement, Blanchot énoncera l'existence de deux paroles, de deux langages : l'un unifiant, l'autre infini, l'un cohérent, l'autre irréductiblement hétérogène. « Deux sortes d'expériences de la parole, l'une qui est dialectique, l'autre qui ne l'est pas : l'une, parole d'univers, tendant à l'unité et aidant à accomplir le tout; l'autre, parole d'écriture, portant une relation d'infinité et d'étrangeté » (*EI*, p. 110), ou encore : « Libre au dieu, porteur de la pensée *une*, de nous mépriser et de nous plaindre pour cette *dualité* dont il nous remet la charge » (p. 113; je souligne). Cette seconde parole, in-unifiable, reçoit aussi d'autres noms, tel « désœuvrement » (par opposition à « œuvre »), ou encore « neutre » : « Le neutre est ce qui ne se distribue dans aucun genre : le non-général, le non-générique, comme le non-particulier. Il refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet. Et cela ne veut pas seulement dire qu'il est encore indéterminé et comme hésitant entre les deux, cela veut dire qu'il suppose une relation autre, ne relevant ni des conditions objectives, ni des dispositions subjectives » (p. 440). Blanchot n'ignore pas l'origine nietzschéenne de cette idée et il cite la phrase : « Il me semble important qu'on se débarrasse du *Tout*, de l'Unité [...] il faut émettre l'univers, perdre le respect du Tout » (p. 229). Or le neutre est l'équivalent de la « parole d'écriture » :

« Ce qui pourrait revenir à nous demander si *écrire*, ce n'est pas, dès l'abord et préalablement, interrompre ce qui n'a cessé de nous atteindre comme *lumière* et si *écrire*, ce n'est pas, toujours dès l'abord et préalablement, se retenir, par cette interruption, en rapport avec le *Neutre* (ou en un rapport neutre), sans référence au Même, sans référence à l'Un, hors de tout visible et de tout invisible » (p. 383-384).

D'avoir conçu ainsi une nouvelle espèce de parole conduit Blanchot à une curieuse théorie des trois types de rencontre : les deux premiers s'apparentent à la parole unifiante et totalisante, alors que le troisième correspond au neutre, au langage des hommes, à l'écrire-qui-n'est-pas-du-voir. « Dans le premier [jeu de rapports] règne la loi du même. L'homme veut l'unité, il constate la séparation. Ce qui est autre, qu'il s'agisse d'autre chose ou de quelqu'un d'autre, il doit travailler à le rendre identique [...] Dans ce cas, l'unité passe par le tout... » (p. 94). Deux cas sont en fait à distinguer au sein de ce premier type de rapport : « Ce rapport peut être instrumental ou objectif, lorsque je cherche à me servir de lui comme d'un objet ou même simplement à l'étudier comme un thème de savoir et un sujet de vérité. Ou bien, je puis le regarder dans sa dignité et sa liberté, voyant en lui un autre moi-même et voulant me faire reconnaître librement de lui, n'étant moi que dans cette libre reconnaissance d'égalité et de réciprocité » (p. 96).

Dans les rencontres du deuxième type, c'est le sujet qui se fond dans l'Autre; le résultat final n'est pas foncièrement différent. « Dans ce nouveau rapport l'absolument Autre et le Moi s'unissent immédiatement : c'est un rapport de coïncidence et de participation [...] Le Moi et l'Autre se perdent l'un dans l'autre; il y a extase, fusion, fruition. Mais ici le “ Je ” cesse d'être souverain; la souveraineté est en l'Autre qui est le seul absolu. — Et l'Autre, dans ce cas, n'est encore qu'un substitut de l'Un. Que le rapport soit médiat, immédiat ou infini, la pensée, comme l'aiguille magnétique, index du Nord, ne cesse de pointer vers l'unité » (p. 94-95). Ou encore, « une tentative de relation immédiate, le même et l'autre prétendant se perdre l'un dans l'autre ou se rapprocher l'un de l'autre... » (p. 108).

Ces différents rapports ont tous en commun de tendre à l'unité. Face à eux, « il faut essayer de penser l'Autre, de parler en nous rapportant à l'Autre, sans référence à l'Un, sans référence au Même » (p. 95). La rencontre du troisième type se définit donc d'abord négativement : par l'absence d'une référence à l'unité. « Il ne tend pas à l'unité, il n'est pas rapport en vue de l'unité, rapport d'unification. L'Un n'est pas l'horizon ultime » (p. 95). « Maintenant, ce qui “ fonde ” le rapport, le laissant non fondé, ce n'est plus la proximité, proximité de lutte, de services, d'essence, de connaissance ou de reconnaissance, voire de solitude, c'est *l'étrangeté* entre nous » (p. 97). « Dans ce rapport que nous isolons d'une manière qui n'est pas nécessairement abstraite, l'un n'est jamais compris par l'autre, ne forme pas avec lui un ensemble, ni une dualité, ni une unité possible, est étranger à l'autre, sans que cette étrangeté privilégie l'un ou l'autre. Ce rapport, nous l'appelons neutre... » (p. 104).

Or le neutre, ce rapport du troisième type — et c'est par là que nous revenons à la « réflexion sur la littérature » — est en même temps une définition de la poésie, ou, tout au moins, de la poésie moderne. C'est ce que Blanchot appelle « le fil d'Ariane » de son livre labyrinthique, l'idée qui conditionne à la fois le fond et la

forme de sa recherche. « Cette idée, tant de fois proposée et toujours déplacée, c'est que dans la littérature se jouerait quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur, ne se laissant pas unifier et elle-même n'unifiant pas, ne provoquant pas à l'unité. C'est pourquoi nous ne pouvons la saisir que par le biais d'une série de négations, car c'est toujours en termes d'unité que la pensée, à un certain niveau, compose ses références positives » (p. 594-595). L'exigence schlégélienne, selon laquelle l'essence de la poésie ne se laisse pas saisir, reçoit ici une interprétation nouvelle.

Ce sont le fragment, le dialogue (formes romantiques par excellence; mais c'est peut-être en cela que le romantisme porte en lui-même la promesse de son propre dépassement), la répétition inlassable et imparfaite qui favorisent l'épanouissement de cette production littéraire. « L'incessant, le discontinu, la répétition : la parole littéraire semble répondre mystérieusement à ces trois exigences pourtant opposées, mais toutes trois ensemble s'opposant à la prétention de l'invincible unité » (p. 505). Côté interprétation, on a affaire à un pluriel nouveau : non celui de la tolérance, mais celui de l'hétérologie. « Il y a deux sortes de pluralisme. L'un est philosophie de l'ambiguïté, expérience de l'être multiple. Puis cet autre étrange pluralisme, sans pluralité ni unité, que la parole de fragment porte en elle comme la provocation du langage, celui qui parle encore lorsque tout a été dit » (p. 232).

A ce point nous avons quitté la doctrine romantique. Le romantisme est fondé sur l'identité individuelle, et le rapport à autrui dans lequel il se complait le plus est la fusion des contraires. Blanchot, lui, exige de nous (et de la littérature) de reconnaître l'autre comme autre, sans l'identifier à nous, sans s'identifier à lui, dans son extériorité irréductible, dans sa différence qui n'est forcément ni un idéal ni une infériorité. La littérature (de tous les temps) serait une manière d'apprendre à vivre cette relation de non-unification, de reconnaissance de l'autre dans son étrangeté inintégré.

On pourrait se demander cependant à quel point la pratique de Blanchot, telle qu'on a pu l'observer dans ces trois livres, illustre sa théorie de la reconnaissance due à l'autre. L'intransitivité de la parole, l'œuvre tournée vers sa propre origine, ce sont certainement là les caractéristiques de la production littéraire, depuis un certain temps, en Europe occidentale; les caractéristiques d'une culture à laquelle Blanchot appartient, par la force des choses. Mais pourquoi lui, qui proclame la nécessité de reconnaître l'altérité de l'autre, n'a-t-il de regard que pour ses semblables? Pourquoi ne s'apercevait-il pas que, pendant qu'il déclarait le roman « un art sans avenir », sous d'autres cieus le roman allait connaître des transformations nouvelles et surprenantes, le mettant loin de la parole intransitive comme de la pure recherche de sa propre origine? Pourquoi, et cela est plus grave, l'œuvre de Blanchot témoignait-elle implicitement de son acceptation de cet idéal-là, et d'aucun autre, puisqu'elle-même devenait parole intransitive, question inlassablement agitée mais jamais répondue; et, explicitement, déclarait que nous (mais qui sommes-« nous »? les Européens? les Occidentaux? les Parisiens?) sommes le moment ultime, indépassable de l'histoire? Comment concilier l'égocentrisme avec l'exigence du neutre? L'Autre est absent des pages de Blanchot, même si elles formulent l'exigence de le reconnaître, ou alors il a été absorbé lors d'une ren-

contre du premier ou du deuxième type; ces pages sont habitées par le même, tel que l'a construit la conscience de l'Europe occidentale depuis bientôt deux siècles. Et l'œuvre de Blanchot ne nous apparaît plus comme le diagnostic d'une littérature et d'une culture, mais comme son symptôme : elle est comme ce qu'elle décrit, et il n'y a pas de place en elle pour ce qui lui est *étranger*.

II

Il serait trop facile, et fastidieux pour mon lecteur, de relever systématiquement les traces de l'héritage romantique chez l'autre auteur choisi comme représentatif de l'époque contemporaine, Roland Barthes; je serai aussi bref que possible là-dessus. La configuration formée par les idées romantiques chez lui n'est pas la même que celle qui se dessine chez Blanchot. Alors que ce dernier met l'accent sur la production et, accessoirement, sur l'intransitivité et la coprésence des contraires, chez Barthes on trouve des mentions relativement brèves de la production et de la cohérence (la structure du texte), et son attention se porte plutôt sur deux autres traits : l'intransitivité et le pluriel des interprétations (lui-même corrélat de l'intraduisibilité du texte).

L'affirmation de l'intransitivité littéraire correspond à vrai dire à une période de l'évolution de Barthes, approximativement entre 1960 et 1966, période que l'on trouve représentée, notamment, dans les *Essais critiques*⁴. Cette idée reprend parfois la variante blanchotienne qui lie intransitivité et recherche de l'origine de l'œuvre (« aussi voit-on souvent les œuvres, par une ruse fondamentale, n'être jamais que leur propre projet : l'œuvre s'écrit en cherchant l'œuvre », *EC*, p. 11); mais plus souvent la formulation est légèrement différente et, somme toute, plus traditionnelle (plus proche de Moritz et Kant) : « la littérature n'est que moyen, dépourvu de cause et de fin » (p. 139); « l'acte littéraire... est un acte absolument intransitif » (p. 140); « l'écrivain... agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument [...] Le matériau [devient] en quelque sorte sa propre fin... » (p. 148); « la parole n'est ni un instrument, ni un véhicule : c'est une structure [...] pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif » (p. 149). La distinction entre « écrivains » et « écrivants » passe par l'absence ou la présence de transitivité; elle est donc un calque exact de celle que fait Sartre entre poésie et prose. Souvent aussi, Barthes emploie une autre formule : la littérature a sa propre technique comme objet, par exemple « l'acte littéraire... s'épuise dans sa technique, [...] *l'être de la littérature n'est rien d'autre que sa technique* » (p. 140). On voit bien le rapport entre ces deux affirmations : « Définir la littérature par sa technique du sens, c'est lui donner pour seule limite un langage contraire, qui ne peut être que le langage transitif » (p. 265).

Mais c'est l'idée de pluralité des sens qui occupe chez Barthes la position dominante, comparable à celle de la production chez Blanchot. On la retrouve, en effet, tout au long de ses écrits; voici quelques échantillons. « Le sens du monde n'est

4. Je cite les textes suivants : *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (*EC*); *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966 (*CV*); *S/Z*, Paris, Seuil, 1970; « De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique* 3, 1971, p. 225-232 (*OT*); *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975 (*RB*).

pas énonçable, la seule tâche de l'artiste, c'est d'explorer des significations possibles, dont chacune prise à part ne sera que mensonge (nécessaire) mais dont la multiplicité sera la vérité même de l'écrivain » (EC, p. 141-142). « L'écrivain... n'est jamais qu'un inducteur d'ambiguïté » (EC, p. 149). « L'écrivain s'emploie à multiplier les significations sans les remplir ni les fermer et il se sert du langage pour constituer un monde emphatiquement signifiant, mais finalement jamais signifié » (EC, p. 265). « L'œuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent » (CV, p. 50). « Une œuvre est "éternelle", non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique » (CV, p. 51). « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait [...] De ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage » (S/Z, p. 11-12). « Le sens d'un texte n'est pas dans telle ou telle de ses "interprétations" mais dans l'ensemble diagrammatique de ses lectures, dans leur système pluriel [...] Le sens d'un texte ne peut être rien d'autre que le pluriel de ses systèmes, sa "transcriptibilité" infinie (circulaire) » (S/Z, p. 126). « Le texte... pratique le recul infini du signifié, le texte est dilatoire [...] Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel irréductible » (OT, p. 227-228).

Les distinctions, importantes pour Barthes à des moments différents de sa production, entre « lisible » et « scriptible », entre « œuvre » et « texte » se fondent, en particulier, sur le degré d'intensité de ce pluriel. « L'œuvre (dans le meilleur des cas) est médiocrement symbolique (sa symbolique tourne court, c'est-à-dire s'arrête); le Texte est radicalement symbolique : une œuvre dont on conçoit, perçoit et reçoit la nature intégralement symbolique est un texte » (OT, p. 228; on trouvait déjà chez Blanchot, moins les termes, l'opposition entre l'œuvre qui « limite l'équivoque », et le texte, où « l'ambiguïté est comme livrée à ses excès » (*la Part du feu*, p. 342-343)). Ce même caractère « in-énonçable » qui produit le pluriel oblige de parler du Texte en Textes : « La théorie du Texte ne peut coïncider qu'avec une pratique de l'écriture » (OT, p. 232). On a envie d'ajouter : « une théorie du roman devrait elle-même être un roman » et « la poésie ne peut être critiquée que par la poésie », mais ce n'est plus Barthes qui parle, c'est Friedrich Schlegel...

On n'a donc aucun mal à voir le caractère traditionnel des affirmations de Barthes, et c'est un reproche qu'on a pu lui adresser, tout comme on l'a accusé, plus souvent encore, de changer d'opinion de façon irresponsable, laissant frustrés ses épigones, puisqu'il est passé, en l'espace d'une vingtaine d'années, du marxisme (revu par Sartre et Brecht) au structuralisme, puis au telquelisme, ensuite on ne sait trop bien à quoi... Il répète la pensée des autres (de plusieurs autres) mais ne l'approfondit pas, et ses idées ne forment pas système : comment s'expliquer autrement qu'il n'ait pas fondé d'école, qu'on lui connaisse seulement des admirateurs mais non des disciples?

De telles constatations ont quelque chose de justifié et, on le verra, Barthes les a formulées lui-même en parlant de soi; mais en rester là serait passer à côté de l'apport essentiel de son œuvre, apport que je situerai pour l'instant ainsi : il

n'est pas dans le contenu de ses énoncés, mais dans le mode de son énonciation.

Dans son livre *Roland Barthes*, désormais clé indispensable pour la compréhension de l'œuvre entière, Barthes a dit, plus fortement que ses critiques mêmes, son incapacité de garder longtemps une même idée. « Dès qu'une victoire se dessine quelque part, il a envie de se porter *ailleurs* » (*RB*, p. 51). Le reproche qu'il redoute le plus est : « vous vous *constituez* » (intransitivement) (p. 85). Et, selon une image particulièrement frappante : « Il lâche le mot, la proposition, l'idée, dès qu'elles *prennent* et passent à l'état de solide, de *stéréotype* (*stéréos* veut dire *solide*) » (p. 63). C'est pourquoi il préfère les débuts aux fins, ce qui est un peu la définition de l'écriture fragmentaire : « Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins...) » (p. 98). C'est pourquoi aussi, il redoute les écrits ou les paroles qui portent sur lui : il craint que la projection sur lui de l'image que les autres ont en eux ne produise le même effet de solidification. « Il supporte mal toute *image* de lui-même, souffre d'être nommé » (p. 47). « Tout mot qui le concerne retentit en lui à l'extrême, et c'est ce retentissement qu'il redoute, au point de fuir peureusement tout discours qui pourrait être tenu à son sujet » (p. 159).

Barthes est bien conscient lui-même de la complexe évolution qu'il a subie. Il en trace le dessin à plusieurs reprises. « Tout semble indiquer que son discours marche selon une dialectique à deux termes : l'opinion courante et son contraire, la *Doxa* et son paradoxe, le stéréotype et la novation », etc. (p. 73). « Cette œuvre, dans sa continuité, procède par la voie de deux mouvements : la *ligne droite* (le renchérissement, l'accroissement, l'insistance d'une idée, d'une position, d'un goût, d'une image) et le *zigzag* (le contre-pied, la contremarche, la contrariété, l'énergie réactive, la dénégation, le retour d'un aller, le mouvement du Z, la lettre de la déviance) » (p. 94). « Formations réactives : une *doxa* (une opinion courante) est posée, insupportable; pour m'en dégager, je postule un paradoxe; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe » (p. 75). Il s'agirait donc d'un cycle infiniment répété d'absorption (de l'idée paradoxale), puis de son rejet (parce qu'elle « prend »), cycle dont Barthes a indiqué, à plusieurs reprises, les principales apparitions : marxisme, structuralisme, telquélisme, et l'après (p. 75, 148).

Je vois aussi une tension entre deux lignes dans l'œuvre de Barthes, mais du point de vue qui est le mien ici, elle se formule de façon un peu différente. Il y a toujours un discours autre dans le texte de Barthes, mais le rapport que les deux entretiennent peut être d'*identification* ou de *distanciation*; ce discours autre passe du côté du sujet ou de l'objet. D'une part, donc, le discours autre est explicitement détaché de soi; il devient objet d'observation; il se nomme mythologies, lieux communs, bêtise, vraisemblable, *doxa*, codes culturels. De l'autre, ce discours est assumé; on le pratique, on ne le dissèque pas : c'est le marxisme, le structuralisme, le telquélisme. Cette dualité rappelle un peu celle des romans de Flaubert où la série consacrée à la bêtise (réaliste, ironique : *Madame Bovary*, *l'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*) alterne avec la série noble (romantique, sincère : *Salammbô*, *la Tentation de saint Antoine*). Chez Barthes chaque

livre participe, en plus ou en moins, des deux séries; mais, de ce point de vue, c'est *S/Z* qui m'apparaît comme l'exemple le plus complexe et le plus intéressant : un certain discours est pris comme objet (ce sont les codes de référence, ou culturels, et plus généralement le fonctionnement du texte « lisible »); un autre est utilisé comme méthode mais à regret : celui de l'analyse structurale (comme l'illustrent ces formules ambiguës « pour la connotation, tout de même » (p. 14), ou « pour les sèmes, on les relèvera sans plus » (p. 26), etc.; enfin un troisième, le discours telquélien, se profile à l'horizon : il sera assumé sans la moindre réserve.

On pourrait encore dire, en reprenant les idées de Blanchot sur l'espace interrelationnel, que ce sont là des rencontres du premier et du deuxième type qui alternent : tantôt on possède la vérité, et l'autre n'est qu'un objet; tantôt on met toute la vérité en l'autre, et on aspire à fusionner avec lui.

Mais les choses n'en restent pas là. D'une part, l'identification n'est jamais complète, pas plus d'ailleurs que la distanciation; Barthes finit par percevoir la « vraisemblance » du discours qu'il avait un moment assumé (le structuralisme est, après tout, une opinion commune comme les autres); cette découverte rabaisse le discours-sujet mais en même temps montre que le discours-objet ne nous est pas aussi étranger qu'il le paraissait au début. Les deux rôles joués par les discours autres cessent de s'opposer, et, du coup, l'évolution perd un peu de son intérêt : aucun discours n'est entièrement assumé, ni totalement condamné; on entend finalement toujours une parole par procuration. D'autre part, la quantité se mue en qualité : la répétition même de ce geste en transforme la nature. Rien n'est plus commun qu'un discours assumé ou qu'un discours étudié (condamné au détachement de soi); est inédit en revanche le passage de plus en plus rapide de l'un à l'autre. Et le résultat est là : la multiplication, le fractionnement des rapports du premier et du deuxième type finit par produire un statut nouveau (et ambigu) pour ce discours autre, qui du coup entre dans un rapport du troisième type avec le sujet Barthes. Désiré et refusé tout à la fois, ce discours autre acquiert une singulière autonomie; quant à celui de Barthes, on pourrait le qualifier d'un mot (et ainsi préciser l'hypothèse formulée auparavant) : c'est un discours inauthentique.

Comment s'expliquer cette inauthenticité généralisée? Ce n'est pas seulement que, comme le rappelle Barthes dans ce livre-autoportrait, l'écriture ne parvient jamais à exprimer son énonciateur. « Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative » (p. 6). « Il se sent solidaire de tout écrit dont le principe est que *le sujet n'est qu'un effet de langage* » (p. 82). Il y a quelque chose de plus que ce principe général, que cette fatalité du langage, et c'est cette différence supplémentaire qui rend impossible toute énonciation sur un mode « lyrique » ou « authentique » (« il se sentait plus qu'exclu : *détaché* [...] jamais *lyrique*, jamais homogène au pathos en dehors duquel il doit chercher sa place » (p. 89)).

Cette différence vient d'une nouvelle conception de la personne : peut-être non la personne en général, mais pas non plus celle de l'individu Roland Barthes; disons : d'une certaine personne *contemporaine*. Le discours est inauthentique parce que la personne l'est (ou inversement). L'être n'est plus une essence, comme

dans un passé pour nous mythique (« classique »). Mais il ne s'agit pas non plus, comme à l'époque romantique, d'incarner la fusion de deux contraires, le noble criminel, le rationaliste passionné, ces oxymorons vivants; aujourd'hui, « c'est une *diffraction* qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal, ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé ». Et Barthes, perplexe, adresse à Barthes cette question : « Vous êtes une marqueterie de réactions : y a-t-il en vous quelque chose de *premier*? [...] Vous n'êtes pas classable, non par excès de personnalité, mais au contraire parce que vous parcourez toutes les franges du spectre... » (p. 146-147). Ses idées sont instables : « il évolue au gré des auteurs dont il traite, progressivement » (p. 110), son texte se confond avec celui des autres et il revendique les « guillemets incertains », les « parenthèses flottantes » (p. 110); mais son corps est également « multiple » (p. 65). C'est ce que Barthes appelle, à son tour, le Neutre : c'est « la vacance de la “ personne ”, sinon annulée, du moins rendue irrepérable » (p. 136). Et c'est ce qui explique pourquoi il peut dresser son autoportrait sans aucune complaisance à l'égard de soi, sans narcissisme : « pourquoi ne parlerai-je pas de “ moi ”, puisque “ moi ” n'est plus “ soi ”? » (p. 171). La société — présente, future — à laquelle rêve Barthes est à l'image de cette personne inauthentique, multiple : « un pluriel sans égalité, sans in-différence » (p. 70), « hostile à la massification, tendue vers la différence » (p. 81).

« L'être de l'écriture, notait Barthes dans *S/Z*, est d'empêcher de jamais répondre à cette question : *Qui parle?* » (p. 146). La question ne se pose même plus dès l'instant où la voix qu'on entend est forcément *prêtée* : c'est toujours un « vol de langage » (*RB*, p. 96, 142). Barthes affectionnera, pour qualifier le travail de l'écriture littéraire comme le sien propre, des comparaisons liées à cette inauthenticité. « Le modèle du bon contrat, c'est le contrat de Prostitution », écrit-il (p. 64); ou encore : « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman — ou plutôt par plusieurs » (p. 123; cette phrase apparaît aussi sur la page deux de la couverture, indiquant ainsi la tonalité de la lecture à venir). Et ce n'est pas par hasard que cette description s'applique à la fois au travail de l'écrivain (moderne) et de l'essayiste qu'est Barthes : « l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres » (p. 124). Pour ma part, je préférerais une autre comparaison : Barthes (et l'écrivain contemporain) est bien « écrivain », mais au sens ancien du mot, qu'il rappelle lui-même : « A l'origine l'écrivain est celui qui écrit à la place des autres » (*EC*, p. 148), c'est le « notaire chargé par l'institution, non de flatter les goûts de son client, mais de consigner sous sa dictée le relevé de ses intérêts... » (*S/Z*, p. 148). On les voit encore aujourd'hui, sur la place publique de Mexico ou de Fès, ces écrivains qui rédigent, selon la volonté du client, une lettre d'amour ou une requête officielle; comme eux, Barthes écrit à la place d'un autre. Et, d'avoir ainsi déserté son propre « sujet » ne le conduit pas à fusionner avec l'autre — chose inimaginable pour l'écrivain public. Le discours d'autrui est à la fois respecté (on se met à son service) et distancié : professionnalisme oblige.

On se trompe donc d'adresse quand, ayant lu tel texte de Barthes, on hypostasie la pensée barthésienne; tout comme on a tort de lui reprocher de ne pas être un « vrai » savant, ou philosophe, ou penseur; ce n'est pas ce qu'on demande à