



“La Littérature selon Roland Barthes”

Tradução e Análise Crítica

Natalina Maria Rodrigues Moreira

Trabalho de Projeto

Mestrado em tradução e Interpretação Especializadas

Porto – 2015

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**



“La Littérature selon Roland Barthes”
Tradução e Análise Crítica

Natalina Maria Rodrigues Moreira

Trabalho de Projeto

**Apresentado ao Instituto de Contabilidade e Administração do Porto para
a obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação
Especializadas, sob orientação de Mestre Alberto Couto &
Doutora Sara Cerqueira Pascoal**

Porto – 2015

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**

Resumo:

Para obter o Grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas apresento este projecto de tradução do ensaio de Vincent Jouve “La Littérature selon Roland Barthes” e análise crítica das dificuldades tradutórias encontradas. Para a tradutora é uma actividade inovadora e aliciante. A selecção da obra reveste-se de argumentos tanto pessoais como profissionais sendo particularmente oportuna, pois coincide com o centenário de nascimento de Barthes.

Roland Barthes é um autor rico, complexo e desconcertante que, embora pouco estudado à época, levanta emoções extremas: adorado por uns e detestado por outros. O ensaio de Vincent Jouve reflecte essa riqueza quer de forma quer de conteúdo. Participar na divulgação, mesmo que só académica, destes autores é muito gratificante.

O ensaio literário tem características próprias, que o tornam semelhante a uma manifestação artística, privilegia-se o sentido traduzindo a obra sem recorrer a programas de tradução. Este relatório é composto por três partes fundamentais: a preparação prévia, a tradução e a análise das dificuldades. O apêndice é constituído pela obra traduzida e pelos capítulos analisados (I e IV), em Francês.

Palavras chave: Jouve, Barthes, Tradução, Ensaio

Résumé:

Pour obtenir un diplôme de maîtrise en Traduction et Interprétation Spécialisées je présente le projet de traduction de l'essai de Vincent Jouve « La Littérature selon Roland Barthes » et l'analyse critique des difficultés de traduction. Pour la traductrice, cette activité est à la fois inconnue et passionnante. Les raisons qui ont motivé le choix de cette œuvre sont personnelles et professionnelles et, aussi, opportune parce que coïncide avec le centenaire de la naissance de Barthes.

Roland Barthes est un auteur riche, complexe et déroutant, à l'époque bien peu étudié, soulève des émotions extrêmes: aimé par uns et détesté par d'autres. L'essai de Vincent Jouve reflète cette richesse dans la forme et dans le contenu. Participer à la divulgation de ces auteurs, même si seulement académique, est une activité très enrichissante.

L'essai littéraire a ses propres caractéristiques, qui le rendent semblable à une manifestation artistique : - l'accent sera mis dans le sens de la traduction, sans l'utilisation de logiciels de traduction. Ce rapport est composé de trois éléments principaux: la préparation à l'avance, la traduction et l'analyse des difficultés de traduction. L'appendice est composé par la traduction intégrale de l'œuvre et les chapitres analysés (I et IV), en Français.

Mots clés: Jouve, Barthes, Traduction, Essai.

Dedicatória

Aos meus filhos.

Que o exemplo da mãe possa servir de incentivo para as suas ambições futuras.

Agradecimentos

A todos aqueles que contribuíram para que este trabalho fosse possível, nomeadamente:

- Aos meus orientadores – Sara Cerqueira Pascoal, por poder contar com seu entusiasmo contagiante, alegria e apoio; Alberto Couto, pelo seu reconhecimento e incentivo a cada momento. A disponibilidade e confiança de ambos contribuíram, decisivamente, para a conclusão deste projecto;
- À Doutora Manuela Veloso – que desinteressadamente me aconselhou, o meu reconhecimento sincero;
- Aos meus colegas de mestrado – com quem vivi um ambiente de verdadeira aprendizagem;
- Aos meus filhos – pela paciência em aceitar a falta de disponibilidade da mãe;
- Ao meu marido – pelo apoio, confiança e coragem para ultrapassar mais esta etapa.
- Aos meus pais – que sempre me incentivaram a fazer mais e melhor pois, segundo eles, “não faço mais que a minha obrigação”

A todos, um bem-haja!

“Traduzir é uma luta corpo a corpo com uma língua estrangeira, com a tua língua, contigo próprio. É uma forma de te conheceres melhor, testando a tua sensibilidade, conhecimentos e personalidade.”

Vasco Graça Moura

Índice geral

Resumo.....	II
Résumé.....	III
Dedicatória.....	IV
Agradecimentos.....	V
Índice de tabelas.....	VIII
Introdução.....	1
Capítulo I – PREPARAÇÃO PRÉVIA	5
1.1. O autor: Vincent Jouve	6
1.2. O assunto: Roland Barthes e a literatura	9
Capítulo II – A TRADUÇÃO	11
2.1. Aproximação metodológica e definição de conceitos	12
2.2. Opções tradutórias	15
Capítulo III – ANÁLISE CRÍTICA	17
3.1. Dificuldades com a sintaxe	18
3.2. Dificuldades com as conjunções	20
3.3 Dificuldades com a pontuação	22
3.4. Dificuldade com a semântica: neologismos/galicismos/conotação	23
3.5 Dificuldades com as expressões idiomáticas.....	27
Conclusão	29
Referências Bibliográficas	32

Anexos

Anexo I – Autorização do Autor

Anexo II – Glossário

Apêndices

Apêndice I – Tradução para português da obra: *“La littérature selon Roland Barthes”*

Apêndice II – Original da obra (capítulos I e IV): *“La littérature selon Roland Barthes”*

Índice de tabelas

Tabela I – Lista de abreviaturas de Jouve e sua correspondência em português16

Introdução

Ao aproximar-se o final do curso de Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas foi necessário tomar uma opção acerca do trabalho final. Naturalmente, esta opção depende, sobretudo, do futuro mestre e do seu trajecto de desenvolvimento pessoal e profissional.

No âmbito da Licenciatura em Tradução, realizei um estágio curricular, com a duração de seis meses, numa empresa de tradução, onde houve a oportunidade de efectuar: tradução, revisão e controle de qualidade de textos. Em paralelo, existe, desde o início do caminho académico, uma preferência pessoal por trabalhos de domínio mais prático pelo que, a opção por desenvolver um projecto de tradução de uma obra cedo pareceu a escolha mais óbvia.

Susan Bassnett é professora de Literatura Comparada no Centro de Tradução e Estudos Culturais Comparados da Universidade de Warwick desenvolvendo a sua actividade nos mais variados campos da tradução. No seu livro *Estudos de Tradução*, apresenta alguns aspectos importantes da tradução ao longo dos tempos: A qualidade impar da tradução no Império Romano; a importância fundamental da tradução da *Bíblia* como um dos primeiros grandes “livros” a ser traduzido para uma grande quantidade de idiomas; a importância primária do tradutor e o seu “poder modelador da vida intelectual da época” (Bassnett, 2003:103).

Em relação à tradução, várias correntes de pensamento se opuseram ao longo dos tempos: umas que valorizam mais o respeito, quase idólatra, pelo original e outras que compreendem o tradutor como um co-autor dando maior ênfase ao sentido e ao contexto.

A importância atribuída ao papel do tradutor é elevada, contudo a da selecção da obra não é menor. Novamente se cruza, o trajecto pessoal escolhido pelo futuro mestre. Tendo vivido em Reims (França) durante um período da vida, é lógica a opção tomada acerca das línguas de trabalho: Francês - Português. Por outro lado, outros aspectos colocam-se como importantes no delinear do projecto: a exequibilidade temporal, a relevância pessoal, institucional e a originalidade do projecto.

Assim, a combinação desta multiplicidade de factores determinou a escolha final: a tradução para português da obra “*La Littérature selon Roland Barthes*” do autor Vincent Jouve.

Explorou-se exaustivamente a possibilidade de já existir esta tradução mas nenhuma foi encontrada. Existem, contudo, outras obras do mesmo autor, traduzidas para português do Brasil.

A obra escolhida foi publicada por Les Editions de Minuit em 1986 com uma única tiragem. Este facto dificultou bastante a obtenção de um exemplar para o desenvolvimento do projecto pois já não se encontra disponível actualmente. Foram encontrados alguns exemplares, já usados, tendo-se optado por adquirir um na Suíça, o que adiou o primeiro contacto com a obra.

Foi contactado o professor Vincent Jouve e obtida a autorização formal para a tradução da sua obra para português, apenas com propósitos académicos (anexo I).

Para otimizar o desenvolvimento deste projecto era necessário encontrar a melhor orientação possível, que se concretizou nas pessoas dos orientadores apresentados: Mestre Alberto Couto e Doutora Sara Cerqueira Pascoal.

Assim se deu início ao projecto...

O objectivo geral deste trabalho de Mestrado é, sem dúvida, apresentar um contributo dignificante, que valide o crescimento e enriquecimento, quer institucional, quer pessoal. Naturalmente, a construção do período analítico do relatório decorrerá simultaneamente ao processo tradutório.

O relatório é constituído por três capítulos fundamentais:

- Preparação prévia – onde se procura, com recurso à pesquisa bibliográfica e websites, conhecer melhor quer o autor da obra, Vincent Jouve, quer o assunto da obra, Roland Barthes e a sua literatura.
- A Tradução – onde, numa primeira fase, apoiada na revisão da literatura, se definem alguns conceitos e se planifica a metodologia a utilizar para a tradução da obra, propriamente dita e as opções tradutórias tomadas.
- Análise crítica - onde se analisa criticamente as ocorrências/dificuldades com particular significado para a tradutora e as soluções encontradas que melhor se adequaram.

Tendo em conta a extensão da obra traduzida, que se apresenta integralmente (apêndice I) para memória futura, esta análise será circunscrita a um excerto constituído pelos capítulos I e IV.

Capítulo I – PREPARAÇÃO PRÉVIA

Foi necessário, previamente ao momento tradutório, saber mais, quer sobre o autor da obra, Vincent Jouve, quer sobre o tema da obra, Roland Barthes e a sua literatura. Para tal, procedeu-se a uma rigorosa pesquisa biográfica e bibliográfica, recorrendo à internet e contactando o próprio autor, Vincent Jouve.

1.1 - O autor: Vincent Jouve

Vincent Jouve é professor de literatura francesa no Centro de Pesquisa Interdisciplinar dos Modelos Estéticos e Literários da Universidade de Reims Champagne- Ardenne. Tem, como domínios ou linhas de pesquisa: literatura francesa do século XX, teoria literária, teoria da leitura, e ainda, estética e teoria da arte.

É autor de vários artigos e participa com regularidade em colóquios e conferências sobre o tema da literatura. É, também, autor de vários livros publicados dos quais se destacam os títulos: “La lecture”, publicado pela Hachette em 1993 e já traduzido para português do Brasil em 2002, “L’Éffet - personnage dans le roman” publicado pela P.U.F. em 1992 e “Pourquoi étudier la littérature?” publicado pela Armand Colin em 2010 e também traduzido para português do Brasil em 2012 (Edições Parábola).

Eis uma lista das suas principais publicações, livros e artigos:

Livros:

La littérature selon Barthes, Paris, Minuit, Collection "Arguments", 1986.

L’Effet-Personnage dans le roman, Paris, Presses Universitaires de France, Collection "Ecriture", 1992 (2ème édition : 1998).

La Lecture, Paris, Hachette, Collection "Contours littéraires", 1993.

La Poétique du roman, Paris, SEDES, 1998 (réédité, dans une version remaniée et augmentée, sous le titre « Poétique du roman » en 2007 aux éditions Armand Colin).

Poétique des valeurs, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. "Ecriture", 2001. *L’Expérience de lecture* (direction d’ouvrage), Paris, L’Improviste, printemps 2005.

Les lieux du réalisme (direction d'ouvrage, en collaboration avec Alain Pagès), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle/ Editions L'Improviste, automne 2005.

La Valeur littéraire en question (direction d'ouvrage), Paris, Editions L'Improviste, février 2010.

Pourquoi étudier la littérature ? Paris, Armand Colin, 2010.

Artigos

« Le lecteur et la construction du sens », in *La Question du lecteur*, XXXIème Congrès de la Société des hispanistes français (mai 2003), Presses Universitaires de Marne-La-Vallée, 2004.

« L'autorité textuelle », *Enjeux*, n°59, Presses universitaires de Namur, printemps 2004.

« La musique du personnage », in *Il personaggio in letteratura*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.

« la lecture comme retour sur soi », in *Le sujet lecteur* (sous la direction de A. Rouxel et G. Langlade), Presses Universitaires de Rennes, 2004.

« Lire l'érotisme », *Revue d'études culturelles*, « Erotisme et ordre moral », n°1, Association bourguignonne d'études linguistiques et littéraires, Dijon, printemps 2005.

« Le lecteur et ses simulacres », *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°16, « La lecture dialogique », Universidad de Cadiz, 2005.

« Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, Volume 34, n°2-3, « Actualités du récit .Pratiques, théories, modèles », Université du Québec à Chicoutimi, 2006.

« Qu'est-ce qui fait la valeur des textes littéraires ? », *Revue des sciences humaines*, « La valeur », n°283, Université Charles-de- Gaulle-Lille 3, 2006.

« Peut-on comprendre un texte ? Emma Bovary et la graisse des livres », *Lectures excentriques*, Publications de l'Université d'Aveiro (Portugal), 2006.

« Quelle exemplarité pour la fiction ? », *Littérature et exemplarité*, Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (dir.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

« Lecture littéraire et lecture engagée », *Modernités*, n°26, « Le Lecteur engagé », Isabelle Poulin et Jérôme Roger (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

« De l'écriture à la lecture : le rôle des théories esthétiques », *Revue d'études culturelles*, n°3, « Lecteurs et lectrices, théories et fictions », ABEL (Association Bourguignonne d'Etudes Linguistiques et Littéraires), automne 2007.

« Globalisation et expérience de lecture : le cas de la littérature de jeunesse », *III Congresso Ibérico de Literatura Infantil y Juvenil*, « Lectura, identidades y globalización », Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI), Valencia (Espagne), 2008.

No livro “La lecture”, Jouve reflecte essencialmente sobre o acto de ler e os seus mecanismos (fisiológicos, cognitivos, simbólicos) e sobre o papel do leitor na construção do sentido da obra.

Já na sua obra mais recente “Pourquoi étudier la littérature?”, Jouve procura demonstrar o papel imprescindível dos estudos literários pois estes contribuem, na opinião do autor, para o desenvolvimento do espírito crítico, da capacidade de análise, reflexão e enriquecimento da própria existência do leitor. Para a metodologia do ensino da literatura esta é, sem dúvida, uma obra de referência.

O ensaio escolhido para tradução neste projecto, “La Littérature selon Roland Barthes”, é a primeira obra do autor, publicado em 1986 pelas Editions de Minuit. É um livro de interesse notável, especialmente se se atender ao momento em que ocorre a sua publicação. Nele se nota uma das características do autor que é procurar, com frequência, um certo efeito de síntese na reflexão dos assuntos que aborda.

Em 2010, Vincent Jouve dá uma entrevista à Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro publicada na revista LER (Leitura em Revista), nela faz uma reflexão sobre vários aspectos da sua obra com membros da Cátedra Unesco de Leitura. Relativamente ao ensaio “La Littérature selon Roland Barthes”, Jouve refere, na tradução de Brigitte Hervot, o seguinte:

“... existe o Barthes teórico, o Barthes esteta, o Barthes crítico, o Barthes escritor, o Barthes professor, etc. Mas existe também o Barthes linguista, o Barthes sociólogo, o Barthes psicanalista, o Barthes antropólogo, o Barthes “hors-système”[...] Minha ambição, quando redigi *La Littérature selon Barthes*, era de mostrar que além dessas figuras diferentes, a obra testemunhava uma visão da literatura muito coerente. A crítica que se fazia a Barthes, na época, era a de ele ter seguido todas as modas – o que era uma maneira de dizer que não havia uma reflexão muito contínua em seus textos. Eu pensava exactamente o contrário e tentei mostrá-lo.”

(LER, 2001:205)

1.2 - O assunto: Roland Barthes e a literatura

Roland Barthes (Cherbourg, 12 de Novembro de 1915 — Paris, 26 de Março de 1980) pode ser considerado como múltiplo e atípico. Foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo, tem um percurso intelectual fora do comum e torna-se difícil o seu enquadramento num determinado período ou estilo.

Associado às comemorações do centenário do nascimento de Roland Barthes foi criado, em 2014, um sítio de internet (<http://www.roland-barthes.org>) dedicado a acompanhar e divulgar os vários eventos comemorativos dedicados a Barthes, no ano de 2015, mas também, de reunir os “especialistas de Barthes” à volta de uma plataforma interactiva de investigadores. Os seus objectivos principais são: ter uma bibliografia de trabalhos sobre Barthes após 2010, a indexação das obras completas num motor de busca, criação de arquivos sonoros e de imagem, ter uma agenda das principais actividades científicas acerca de Barthes.

Desta iniciativa também resultou a publicação uma nova revista electrónica bienal: A Revue Roland Barthes, totalmente dedicada à obra, à figura intelectual do autor, com o objectivo principal de divulgar a actualidade da pesquisa acerca de Roland Barthes. O seu primeiro número é editado em Junho de 2014. No prefácio da revista, Mathieu Messenger, seu co-editor, espanta-se de como, mesmo após a sua morte, “Barthes est étonnamment « vivant »” (Messenger, 2014). O estudo da sua obra e das suas construções intelectuais continua actual e provido de grande interesse.

Leyla Perrone-Moisés, professora de literatura francesa na Universidade de São Paulo e grande estudiosa de Barthes, fornece uma pista quando refere, em relação à metodologia de Barthes: “Para caminhar é preciso fixar etapas; no final, o que interessa é o próprio caminho, e os desvios que nele se encontram.” (Perrone-Moisés, 198:80). Isto é, ao contrário do “método científico” onde o valor do conhecimento e da própria aprendizagem é enfatizado no resultado, para Barthes, o importante é o processo pois é nele que reside a riqueza da descoberta e da aprendizagem.

O processo, o caminhar, a dialética na relação das coisas é algo permanente em Barthes. O professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Roberto José Ramos

publica um artigo na revista semestral do Centro de Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul, cuja primeira tiragem data de 2002, em que reflecte sobre este assunto. Refere que, como semiólogo, "...Barthes, possui algumas características muito próprias. Transcende o território dos signos, fazendo-o dialogar com a territorialidade da subjectividade e do social. Não os vê, de forma linear, mas revestidos de um sentido dialéctico, através da importância da conotação." (Ramos, 2008:159). E acrescenta: "A semiologia barthesiana se singulariza. Adquire a sua própria fisionomia. Não deixa de ser estruturalista, porém se recicla. Apresenta uma nova abordagem sobre o signo, através de uma perspectiva dialéctica que procura abraçar o social e o subjectivo." (Ramos, 2008:162).

Até mesmo relação às artes de representação que recorrem à imagem (fotografia, teatro, cinema) é o próprio Barthes, na sua obra *O Óbvio e o Obtuso*, que afirma: "...toda a imagem é polissémica, implicando subjacente aos seus significantes, uma « cadeia flutuante » de significados..." (Barthes, 1982:32). Pois entente que a imagem contém "uma mensagem denotada, que é o próprio *análogon*, e uma mensagem *conotada* que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela." (1982:15). A conotação, os "segundos sentidos" das palavras, enquanto signos linguísticos, é algo que Barthes explora sempre nas suas obras.

Rodrigo Fontanari publica um artigo na Revista da Universidade de São Paulo que explora a linguagem de Barthes e afirma: "O esforço de Barthes está para além de compreender o signo, perpassa pelo meio ambiente quotidiano, pela cultura, na medida em que aí se encontram, ao mesmo tempo, objecto e instrumento de comunicação." (Fontanari, 2013:114)

Em jeito de sùmula pode-se perguntar: quem foi Roland Barthes? Possíveis respostas seriam: um teórico da literatura, um crítico, um estruturalista, um subjetivista. Na verdade ele foi cada uma destas e todas em simultâneo, tal a genialidade e complexidade do seu pensamento.

Capítulo II – A TRADUÇÃO

Neste capítulo apresentam-se e fundamentam-se as opções metodológicas acerca da execução da tradução da obra (apêndice I) e, seguidamente, analisam-se e fundamentam-se as opções tradutórias mais significativas.

2.1 - Aproximação metodológica e definição de conceitos

“A tradução tem sido entendida como uma actividade secundária, como um processo mais “mecânico” do que “criativo”, ao alcance da competência de quem quer que tenha um domínio básico de uma língua diferente da sua; (...)” (Bassnett, 2003:21). Claro que a tradução é uma actividade que permite comunicações entre pessoas de diferentes línguas e, nesse sentido, é necessário o domínio de ambas.

A tradução de textos técnicos tem apoia-se no conhecimento profundo do tradutor nos termos técnicos utilizados na área ou domínio em que incide o texto, mas não dispensa um conhecimento alargado das línguas em que se desenvolve o trabalho. Contudo, não é um terreno árido, em que dominar a língua e a terminologia baste ao tradutor. Existe sempre um cunho pessoal do tradutor que permita a localização do texto a uma região ou cultura específica.

A tradução de textos literários assume uma colocação algo inversa pois, apesar do tradutor ter que dominar as línguas envolvidas e a terminologia utilizada existe um papel preponderante de contexto e sentido em que o cuidado e a participação do tradutor se torna mais evidente.

Bassnett (1998) no livro de ensaios *Constructing Cultures – Essays on Literary Translation* que publica com André Lefevere explora a “the *Cultural Turn*” nos Estudos da Tradução (a partir dos textos que os mesmos publicaram em 1990). A alteração de paradigmas na década de 80, proporcionada pelo “*cultural Turn*”, conferiu à tradução literária uma nova dimensão pois “*the study of the practice of translation had moved on from its formalist phase and was beginning to consider broader issues of context, history and convention.*” (Bassnett, 1998:123).

O acto de traduzir implica a transferência de uma mensagem de uma língua, que se convencionou chamar de língua de partida, para uma segunda língua, que será a língua de chegada ou língua alvo. Bassnett (2003) faz reflectir acerca da tradução e desta função ser, muitas vezes, tomada, com ânimo leve, por uma actividade meramente mecânica. Nada de mais errado. Se assim fosse, na actualidade, de nada mais se precisaria além de um computador.

O tradutor é um novo autor! Nos documentos mais técnicos existe uma necessidade de encontrar, na língua alvo, palavras que representem conceitos muito específicos da língua de partida. A tradução de textos com uma vertente literária mais acentuada pressupõe uma leitura e interpretação prévias, mais atenta, do texto original. O foco da atenção deixa de ser o texto de partida para passar a centrar-se no processo tradutivo e as suas consequências na língua de chegada. A tradução das palavras e seus significados torna-se mais difícil pois, além da transposição cultural, o autor poderá usar, talvez com mais frequência que em outros tipos de texto, um “sentido” muito mais pessoal e desviado do habitual.

Danica Seleskovitch (2001) desenvolve uma linha teórica conhecida como “*Théorie du sens*” (Teoria Interpretativa da tradução). Teve uma vida muito rica passada entre Paris, Berlim, Belgrado e Washington. Esta pluralidade de vivências permitiu o seu domínio de várias línguas e despertou o seu interesse pelos estudos de tradução sendo, noutra fase da sua vida, uma das primeiras pessoas a se dedicar ao seu estudo. Partindo da sua vasta experiência pessoal no domínio da interpretação de conferência, reflecte na sua prática de trabalho e atribui um valor particular á interpretação da mensagem (sentido) face um tratamento puramente linguístico da actividade tradutória (perspectiva mais mecanicista). Marianne Lederer (1981), que com Seleskovitch publicou vários livros, aplica esta teoria á tradução escrita para além da interpretação.

Como é natural, é uma teoria desenvolvida a partir a realidade de trabalho de Danica Seleskovitch e, por isso, tem, como ponto de partida, a análise do processo de interpretação consecutiva. Danica & Lederer identificam a *Desverbalização* como o recurso utilizado para que o intérprete seja capaz de preservar o sentido que compreende o processo de memorizar o sentido do que foi dito sem supervalorizar a memorização das palavras com que esse sentido foi expresso. Apesar de o aplicar a um texto escrito e não a um trecho verbal, a tradução literária deste ensaio orienta-se pela mesma procura do sentido do discurso escrito, e não tanto nas palavras em si, que permitam a melhor tradução possível.

A tradução, originada pela necessidade de comunicação entre os povos, não se poderá resumir a uma mera substituição de signos linguísticos de um determinado código para outro mas a necessidade do tradutor compreender a mensagem para a poder transmitir. Isto acontece independentemente da língua e leva a que seja necessário que o tradutor possua, para além de um vasto conhecimento acerca das línguas (de partida e alvo), um conhecimento do tema e do enquadramento cultural do que se pretende traduzir: “(...) il ne suffit pas de savoir une langue pour comprendre ce qui s’y dit et être a même de la traduire.” (Seleskovitch, 2001:20).

Também na opinião de Johnson (2008) ser bilingue não é suficiente. De facto, para o tradutor, ser bilingue é uma condição útil, talvez até necessária, mas não indispensável. Neste caso, ter um conhecimento sólido da área temática e uma óptima capacidade de escrita adquire uma particular relevância, porque: “Above all else, a good translator is a good writer.” (Johnson, 2008: s.p.).

O Filósofo alemão Gadamer (1999) reforça o papel da interpretação na tradução. Segundo este autor, o tradutor deve deixar-se guiar no seu trabalho de tradução pelas perguntas e respostas subjacentes no texto e, por isso, na tradução existem sempre marcas da individualidade do tradutor. Existe, sempre, um papel activo do tradutor em compreender o sentido do texto ou discurso original para o converter e transmitir, da forma mais adequada ao receptor, na língua alvo.

O texto literário tem características muito próprias que podem ser sintetizadas da seguinte forma:

“They have a written base-form, though they may also be spoken; they enjoy canonicity (high social prestige); they fulfil an affective/aesthetic rather than transactional or informational function, aiming to provoke emotions and/or entertain rather than influence or inform; they have no real-world truth-value – i.e. they are judged as fictional, whether fact-based or not; they feature words, images, etc., with ambiguous and/or indeterminable meanings; they are characterized by ‘poetic’ language use (where language form is important in its own right, as with word-play or rhyme) and heteroglossia (i.e. they contain more than one ‘voice’ – as with, say, the many characters in the Chinese classic Shui Hu Zhuan / Water Margins Epic); and they may draw on minoritized styles – styles outside the dominant standard, for example slang or archaism.” (Jones, 2009, in Baker and Saldanha eds. 2009: 152)

Quando Barthes escreve, ou quando se escreve sobre Barthes, algo particular acontece. Ele valoriza a linguagem na produção cultural, e na pluralidade das suas obras a conotação possui uma presença constante. As palavras, em Barthes, estão para além de meros signos escritos. Deste modo, procurar-se-á dar à conotação um papel de relevo para manter a coerência da tradução.

Outro conceito importante é o de *Fidelidade Tradutória* que é a relação de equivalência que se estabelece entre o texto original e sua tradução. Esta pode oscilar da sujeição ao texto original até à tradução livre. Neste texto literário procura-se, em concordância com Lederer & Seleskovitch, uma observância equilibrada do sentido proposto pelo autor. A Fidelidade tradutória num texto sobre Barthes é ainda mais complexa pois é acompanhada da conotação que a modela, em relação ao sentido que é, simultaneamente, pessoal, contextual e cultural, do que à tecnicidade, que é mais linguística. Serão estas características que se procurará seguir na tradução de “La Littérature selon Roland Barthes”.

2.2 – Opções tradutórias

Foi iniciado o processo tradutório com a tradução integral da obra proposta após o qual se iniciou o processo de revisão. Tendo em conta a extensão da obra, a necessidade de grande atenção dedicada ao pormenor, ao contexto, à construção frásica e ao imperativo do tempo do término deste mestrado foi tomada a opção de, não fazer a revisão dos capítulos II e III, não fazendo incidir sobre estes o processo de análise neste relatório. Assim, apenas se apresenta o original dos capítulos I e IV (apêndice II).

Vincent Jouve cita, ao longo do texto, um vasto número de obras, essencialmente de Barthes, que lhe permitiram a realização da sua. Procurou-se exaustivamente a existência de tradução em português das obras citadas conforme se mostra na tabela que se segue:

Tabela I – Lista de abreviaturas de Jouve e sua correspondência em português

Abreviatura	Obra original	Obra em Traduzida em Português
ASR	<i>Introduction à l'analyse structurale des récits</i>	Tradução não encontrada
BL	<i>Le bruissement de la langue</i>	O Rumor da Língua - tradução de António Gonçalves. Lisboa : Edições 70, 1987
CV	<i>Critique et vérité</i>	Crítica e Verdade – tradução de Madalena cruz ferreira. Lisboa : Edições 70, 2007
DZE	<i>Le degré zéro de l'écriture</i>	O Grau Zero da Escrita – tradução de Maria margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1984
EC	<i>Essais critiques</i>	Ensaio Críticos – tradução de António José Massano Lisboa: Edições 70, 1977
ES	<i>L'empire des signes</i>	O Império dos signos - martins Fontes, 2007 (versão português do Brasil)
FDA	<i>Fragments d'un discours amoureux</i>	Fragmentos de um discurso amoroso – tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2010
GV	<i>Le grain de la voix</i>	O Grão da voz – tradução de Teresa Maneses. Lisboa: Edições 70, 1982
L	<i>Leçon</i>	Lição – tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1979
M	<i>Michelet par lui même</i>	Tradução não encontrada
My	<i>Mythologies</i>	Mitologias – tradução de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1979
NEC	<i>Nouveaux essais critiques</i>	Faz parte de O Grau Zero da Escrita
00	<i>L'obvie et l'obtus</i>	O obvio e o obtuso - tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2010
PT	<i>Le plaisir du texte</i>	O prazer do texto - tradução de Maria margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2001
RB	<i>Roland Barthes par Roland Barthes</i>	Roland Barthes por Roland Barthes – tradução de Jorge Constante pereira e Isabel Gonçalves Lisboa: Edições 70,1976
SE	<i>Sollers écrivain</i>	Tradução não encontrada
SFL	<i>Sade, Fourier, Loyola</i>	Sade, Fourier, Loyola - tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979
SR	<i>Sur Racine</i>	Tradução não encontrada
S/Z	<i>S/Z</i>	S/Z - tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda leite. Lisboa: Edições 70, 1980

Apesar de a maioria dos livros terem tradução em português existem alguns (nomeadamente: “L’empire des signes”, “Sur Racine, “Michelet par lui même” e alguns artigos de revistas) dos quais não foi possível encontrar tradução para português europeu. Para evitar uma inconsistência da tradução, e tendo em conta que o público-alvo da tradução desta obra pertence a um nicho mais restrito, foi tomada a opção de apresentar estas referências no original, em francês.

Capitulo III – ANÁLISE CRÍTICA

Neste capítulo é proposta a enumeração das dificuldades encontradas na tradução da obra, a apresentação das soluções escolhidas e a análise justificativas das opções tradutórias tomadas. No presente trabalho as principais dificuldades encontradas foram: a estrutura dos elementos que compõem determinadas frases (sintaxe), a utilização de elementos de ligação do raciocínio entre as frases (conjunções), a utilização de palavras que derivam de outras línguas ou que são “inventadas” (neologismos, galicismos, etc) e dificuldades relacionadas com expressões próprias de uma determinada língua (expressões idiomáticas).

Ao longo de todo o processo de convergência linguística, foi necessário ter em conta as regras particulares das duas línguas de trabalho, dando especial atenção à língua de chegada cuja aplicação deverá resultar na leitura de um texto claro e fluído. O francês é geralmente caracterizado por ter um estilo sucinto e analítico, recorrendo a frases curtas e evitando repetições desnecessárias.

Como estratégia de apresentação de exemplos, nos subcapítulos seguintes, aparecerão as frases da obra em Francês com a paginação do livro original e, de seguida, as frases traduzidas com a paginação da tradução em português.

3.1. Dificuldades com a sintaxe

A sintaxe, palavra com origem etimológica no grego *sintaxis* que significa ordem ou relação, pode ser definida como o ramo da linguística que se ocupa das relações entre as palavras e orações que compõem as frases. Pode ser definida como o conjunto de regras estruturais que torna possível associar som e significado e ocupa, assim, o lugar central na arquitectura da gramática das línguas.

Graduado em Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, José Carlos Azeredo (2007) refere que a sintaxe é a parte do sistema linguístico que permite criar e interpretar frases, fornecendo ao utilizador da língua a possibilidade de reconhecer as construções possíveis de uma frase numa determinada língua.

O linguista e Professor da Universidade de Lisboa, André Eliseu (2008) acrescenta que “essas operações de **reconhecimento, combinação e interpretação** de unidades e expressões só são acessíveis de modo natural em relação à língua materna de cada falante: no caso de uma língua estrangeira, estas operações requerem um processo de aprendizagem específico.” (Eliseu, 2008:17)

Neste trabalho, o foco não é propriamente a dissecação das frases nos seus componentes sintácticos. Não se pretende uma análise linguística, mas a apreciação das dificuldades encontradas na transposição de determinadas frases de uma estrutura sintáctica característica da língua francesa para uma estrutura característica da língua portuguesa.

A estruturação da sintaxe, na tradução para português, foi alterada ou modificada para privilegiar o sentido das frases e intencionalidade do autor.

Na frase:

« La question qui se pose, dit-il en 1964, à l'occasion d'un entretien sur les rapports de la sémiologie et du cinéma, est de savoir si une anthropologie de l'imaginaire est possible. » –
Página 15

Na tradução foi necessário alterar a posição dos componentes da frase pois a sua tradução literal torna-a, em português, complexa e difícil de compreender. Assim, propôs-se:

“Em 1964, por ocasião de uma entrevista acerca dos relatórios da semiologia e do cinema, diz: A questão que se coloca é de saber se uma antropologia do imaginário é possível.” – Página 10

Na frase:

« Il nous faut, ici encore, nous référer à la distinction chomskienne entre « compétence » et « performance ». » - Página. 24

Para melhor clarificar o sentido em português foi necessário passar o complemento para primeiro lugar e a referência ao autor “Chomsky” para o fim da frase. Assim, propôs-se:

“Também aqui, precisamos de nos referir à distinção entre "competência" e "performance" de Chomsky”. - **Página 18**

3.2. Dificuldades com as conjunções

As conjunções são elementos gramaticais invariáveis que unem ou relacionam palavras, grupos de palavras ou orações. O seu uso como elementos de ligação para dar continuidade a um determinado raciocínio quando se está a produzir um texto é algo comum. A profusão com que tal fenómeno se verifica é que pode variar muito de língua para língua. A sua proliferação na língua francesa escrita é particularmente intensa como é o caso das palavras “donc”, “or”, “en effet” e outras.

O tradutor tem de estar atento a estas características próprias de cada língua pois se numa isto faz sentido e é adequado noutras, como é o caso da língua portuguesa, o seu uso excessivo torna o texto demasiado denso e confuso ao contrário de auxiliar na progressão da sua compreensão.

A utilização da omissão, como estratégia tradutória é mais comum em legendagem onde o tamanho do texto escrito se reveste de importância fundamental (Karamitroglu, 1998). Embora diferente, a tradução de texto mais literário também poderá ser beneficiada pela omissão de determinados vocábulos cuja ausência melhora a compreensão e privilegia o sentido.

Assim, foram efectuadas omissões, tendo por base as estruturas linguísticas próprias da língua de chegada. As omissões ocorreram nas situações em que a tradução adoptada transmitia de forma clara e correcta a mensagem do texto de partida. Não se justificando por vezes a repetição de um termo ou até mesmo o uso de uma expressão alongada para transmitir algo que na língua de chegada pode ser descrito de uma forma mais sintética.

Nas situações que se apresentam a seguir optou-se pela omissão. Embora, em algumas situações pontuais o uso de conjunções tivesse sentido no texto, na maioria das vezes a sua utilidade era redundante e perfeitamente dispensável.

Verifique-se nas frases seguintes:

« Or il est deux façons de saisir(...) » – Página 15

Propôs-se a omissão da conjunção “Or” ficando:

“Existem dois modos de entrar (...)” – Página 10

« Barthes est donc loin de se rallier (...) » - página 17

Propôs-se a omissão da conjunção “donc” ficando:

“Barthes está longe de se aliar (...)” - Página 12

«C'est, bien entendu, une conclusion (...)» – Página 105

Propôs-se a omissão da conjunção “bien entendu” ficando:

“É uma conclusão (...)” – Página. 91

Nas situações seguintes optou-se pela manutenção pois a sua presença fazia sentido na estruturação do sentido da frase. No entanto, a sua colocação no início da frase, alterando a estrutura sintática, pareceu a mais clara e adequada.

Nas frases:

« Tout lecteur a, en effet, intériorisé (...) » – página 19

Propôs-se a alteração da posição da conjunção “en effet” ficando:

“Efectivamente, cada leitor tem interiorizado (...)” - Página 14

« La préférence de Barthes va, bien sûr, (...) » - página 80

Propôs-se a alteração da posição da conjunção “bien sur” ficando:

“Evidentemente, a preferência de Barthes vai (...)” - Página 68

Noutras situações, foi necessário combinar ambas as estratégias, isto é, aplicar, ao mesmo tempo, a omissão e a alteração da posição na frase. É o caso de:

« Et, de fait, avec le complexe (...) » - Página 24

Propôs-se a alteração da posição da conjunção “de fait” e a omissão da conjunção “Et” ficando:

“De facto, com o complexo (...)” - Página - 18

3.3 Dificuldades com a pontuação

Os sinais de pontuação são recursos próprios da linguagem escrita, mas que se devem analisar também na sintaxe, uma vez que exprimem fronteiras e articulações de unidades sintático-semânticas, sejam elas palavras, sintagmas, orações, frases ou parágrafos.

Existem semelhanças entre a pontuação francesa e a portuguesa em termos de estruturação de frases, por vezes com forma gráfica ligeiramente diferente (como é o caso das aspas).

O caso particular dos “dois pontos” revestiu-se de alguma dificuldade no processo tradutório. Embora a sua utilização do ponto de vista gramatical seja semelhante (antecede a enumeração, explicação ou citação), o número de vezes utilizado na mesma frase difere. No caso do texto original, Vincent Jouve utiliza, duas vezes ou mais, na mesma frase os dois pontos para marcar momentos de pausa. Em português esta forma está incorrecta pelo que foi opção a substituição por ponto final, quando adequado à manutenção da coesão do texto.

Neste ensaio Jouve utiliza, também, uma construção frásica particular. Recorre a orações longas e complexas separadas por vírgulas e ponto e vírgula, que não são suficientemente claras na tradução para o português. As frases resultantes tornam-se difíceis de compreender e, por isso, foi necessário substituir alguns “ponto e vírgula” por “ponto final” fazendo uma “quebra” mais marcada e mais fluida no texto, como se mostra nos exemplos que se seguem.

Na frase :

« Concrètement, l'action de l'Histoire sur le langage littéraire s'effectue de la manière suivante: il existe bien un rythme historique de mutations de l'écriture ; mais celui-ci ne peut se réaliser qu'à l'intérieur d'un ensemble de possibles : il se doit de respecter le principe du littéraire : « Les processus de changement (...) » - Página 27

Foi necessário substituir o “ponto e vírgula” que se segue a “ l'écriture” por “ponto final” e os “dois pontos” que se seguem a “possibles” por “ponto final”. Assim, propôs-se:

“Especificamente, a acção da História sobre a linguagem literária é feita da seguinte maneira: existe um ritmo histórico das mutações da escrita. Este só se pode realizar no interior de um conjunto de possibilidades. Deve respeitar o princípio do literário: "Os processos de mudança (...)” - Página 21

« C'est la même idée que l'on retrouve dans l'*Analyse structurale* : ce que le récit montre, ce n'est pas le réel, mais une écriture en mouvement : « « ce qui se passe (...) » – Página 89

Neste caso foi necessário substituir os primeiros “dois pontos” que se seguem a “structurale” por um “ponto final”. Assim, propôs-se:

“É a mesma ideia que se encontra em l'*Analyse structurale*. O que a narrativa mostra não é o real mas uma escrita em movimento: “ “O que se passa (...)” – Página 76

3.4. Dificuldade com a semântica: Neologismos/Galicismos/Conotação

Barthes é conhecido pelo estilo da sua escrita, por romper com o padrão sintático, relacionar palavras semanticamente diferentes, pretende separar-se do automatismo da língua. Daí os “ (...) efeitos de parêntesis, itálicos, neologismos e barras oblíquas frequentes na tessitura de Barthes, interpretada por alguns como bizarra escrita enfarpelada ou como manifestação de sumo narcisismo (...)” (Bouças, 2005:91).

Tratando-se de um texto literário, a tradução exigiu que dedicasse especial atenção à dimensão conotativa dos lexemas. O facto da língua de chegada não comportar a mesma

extensão lexical e semântica da língua de partida, provoca dificuldades, no momento de convergência. Nem sempre foi encontrado um equivalente que reproduzisse a mesma imagem e significado que o texto de partida pressupunha. Nalguns casos, decidiu-se manter os vocábulos do texto original.

Nas frases:

« (...) et ne voir en ce dernier que la figure légère d'un **dandy** raffiné (...) » - Página 5

Foi opção de manter o termo de origem inglesa **dandy** pois refere-se a uma tipologia de colocação social e de aparência física característica de um determinado grupo social. Este termo pode, por isso, ser usado quer em francês quer em português. Deste modo, propôs-se:

“(...) não ver neste último que a figura de um **dandy** superficial e refinado (...)” – Página 3

« Cette suspension du social, due au pouvoir du signifiant, constitue le ressort même du plaisir textuel perçu comme **époché**, (...) » - Página 87

Quanto ao termo **époché** a decisão de manter este galicismo prende-se com o facto de não se ter encontrado outra opção, na língua portuguesa, que descreva com plenitude o sentido em francês. **Époché** designa um método de análise filosófica dos cépticos que consiste em suspender todo o julgamento em relação à realidade do mundo. Nas palavras de Bicca tem “algo de uma indiferença (a uma posição ou outra), de desapego, desprendimento.” (Bicca, 2013:78). Assim, propôs-se:

“Esta suspensão do social, devido ao poder do significante, constitui o recurso do prazer textual percebido como **époché**, (...)” – Página 75

« (...) manger des **acrocôlia**, c'est-à-dire de la tripaille (...) » – Página 99

Decidiu-se manter o termo **Acrocôlia** pois é uma tradição da Grécia antiga que se refere ao hábito de comer as entranhas dos animais. Assim, propôs-se:

“(...) comer **acrocôlia**, quer dizer, a tripalhada (...)” – Página 86

Noutros casos a estratégia adoptada foi a criação de novas palavras, em português, que espelhasse a ideia e características próprias de Barthes e de Jouve. De facto, só a transposição dos neologismos, para novos neologismos em língua portuguesa, poderá

possibilita manter essas características do texto de Barthes: dinâmico, polissêmico, plural, com o jogo, sempre presente, entre a denotação e a conotação (Cricco, 1987).

Nas frases:

« (...) "**idiolectales**", de ses règles d'autre part. » – Página 27

Propôs-se a criação da palavra "idiolectais".

"(...) "**idiolectais**" dessas regras, por outro." – Página 20

« (...) mais celui qui pense des phrases : un **Pense-Phrase** (...) » – Página 28

Propôs-se a criação da palavra ifenizada "pensa-frases".

"(...) mas aquele que pensa as frases: um **Pensa-Frases** (...)" – Página 22

« Le texte classique (**lisible**) (...) » – Página 83

Propôs-se a criação do vocábulo "lisível".

"O texto clássico (**lisível**) (...)" – Página 72

« C'est pourquoi le texte est « l'index même du **dépouvoir** » (...) » – Página 86

Propôs-se a criação do vocábulo "despoder".

"Porque o texto é o "index do **despoder**" (...)" – Página 74

« Ainsi le rôle de « **sémioclaste** » (...) » – Página 87

Propôs-se a criação do vocábulo "semioclasta".

"Também, o papel de "**semioclasta**" (...)" – Página 75

« (...) du plaisir culturel du texte classique à la jouissance emportée du texte **scriptible**. » –
Página 98

Propôs-se a criação do vocábulo "escritível".

“(...) do prazer cultural do texto clássico ao gozo trazido pelo texto **escritível**.” – Página 85

« (...) un goût proprement **fantasmatique** pour l’objet. » – Página 98

Propôs-se a criação do vocábulo “fantasmático”.

“(...)um gosto propriamente **fantasmático** pelo objecto.” - Página 85

No caso particular das expressões em Latim foi tomada como estratégia tradutória a manutenção das mesmas. São, de igual forma, utilizadas na língua portuguesa e, a sua existência no texto, não alteram a capacidade de entender e seguir o mesmo mas até torna o texto mais erudito. São os casos de: “*Homo significans*” (página 15), “*post hoc, ergo proper hoc*” (página 69) e “*mathésis, mimésis e sémiosis*” (página 78).

Algumas palavras, apesar de terem a mesma forma escrita em Francês, poderão ser traduzidas para palavras diferentes em português dependendo do contexto em que são utilizadas: “germes” optou-se traduzir por “gérmenes” (página 9) - (parte germinativa das sementes das plantas) pois é deste assunto a que se refere Roland Barthes.

Em algumas situações foi opção utilizar alguns neologismos em português pois, apesar de existir uma tradução mais literal da palavra francesa, este não se adequava à riqueza do texto literário em questão: “*déboucherait*” (página 18) – “desocultaríamos” (página 13).

Conotação é todo o significado de uma palavra que está para além do sentido literal, denotativo. Representa uma associação subjectiva, cultural ou emocional. O mecanismo da conotação, já referido acima, conceito tão caro a Barthes é demonstrado nas palavras de Jouve no capítulo III da obra traduzida: “ Se o texto pode funcionar, também, fora de todo o fecho semântico é que os significados que arranja nunca são outra coisa senão significantes de novos significados através do jogo de um mecanismo sem fim.” (página 65) e até mesmo nas palavras de Barthes, de *O Grão da Voz*, que Jouve cita:

“De facto, no texto a libertação é infinita, a fuga dos sentidos é ilimitada. A significação satura a obra literária: “ dizer: “tudo significa” reenvia, assim, a esta ideia simples mas essencial que o texto é inteiramente penetrado, envolvido de

significância, que se encontra imersa, de parte a parte, numa espécie de inter-sentido infinito que se estende entre a língua e o mundo” (GV, 74).” (página 65)

Tendo em conta o fenómeno da conotação em Barthes, foi opção alterar a tradução por outra que, embora menos literal, se adequasse mais ao sentido do texto: “étoffe calandree” (página 91) – “tecido estampado” (página 79); “l’empoissement” (página 84) – “a contaminação” (página 72)

3.5 Dificuldades com as expressões idiomáticas

Expressão idiomática pode ser entendida como uma sequência que não pode ser traduzida literalmente de uma língua para outra, isto é, que não é possível a tradução palavra por palavra, sem que essa expressão perca o seu significado, quer no plano sintático, quer no plano semântico.

Por outras palavras, expressão idiomática é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e tornada real num determinado idioma pela tradição cultural. Deste modo, tem que ser encontrada uma expressão na língua de chegada que, embora com lexia diferente, possa ser similar no sentido, conceito ou conotação. No caso concreto da tradução deste ensaio é algo de muito importante visto a própria conotação desempenhar um papel de relevo na tipologia de escrita de Barthes.

Nas frases:

« (...) et ne voir en ce dernier que la figure légère d’un **dandy** raffiné passant allègrement d’une mode à l’autre. » – Página 5

Nesta expressão foi preciso encontrar algo que pudesse representar, em português, essa noção de tudo experimentar. Por isso se propôs:

(...) não ver neste último que a figura de um **dandy** superficial e refinado, experimentando todas as modas.” – Página 3

« Le sens n'est pas pour autant absent de l'œuvre littéraire, bien entendu ; mais il ne revient que de façon détournée, pris en écharpe, comme pur produit du signifiant. » - Página 28

Aqui, existem duas dificuldades : a primeira relacionada com a expressão idiomática “pris on écharpe” que não encontra equivalente na língua portuguesa. Tomou-se como opção a utilização do vocábulo “obliquamente” para exprimir essa noção de algo que é colocado de forma transversal ao corpo. Outra dificuldade é a conjunção “bien entendu” cuja tradução literal se torna redundante e não auxilia a clareza da frase pelo que se optou pela omissão. Assim, propõe-se:

“O sentido, embora não esteja ausente da obra literária; só se revela de forma indirecta, obliquamente, como produto puro do significante.” – Página 22

Como revisão compreensiva da terminologia utilizada apresenta-se em anexo II o glossário de termos.

Conclusão

O livro *La littérature selon Roland Barthes* é um ensaio em que Vincent Jouve se propôs ao estudo do pensamento de um autor rico, complexo e desconcertante que, à época, embora pouco estudado levantava emoções extremas: foi adorado por uns e detestado por outros.

Estar na encruzilhada das correntes de pensamento fundamentais do século XX (linguística, sociologia, psicanálise e semiologia) fez com que Barthes se tornasse tão rico na sua escrita. “(...) ce qui fait l'intérêt du livre de Jouve, c'est qu'il éclaire l'œuvre de Barthes d'une façon sans doute nouvelle, et en tout cas, passionnante.” (Crico, 1987:s.p) Ou, nas palavras de Barthes que fecharam o discurso inaugural do próprio no Colégio de França e que nortearam a emissão de cinco horas da France-Culture a 9 de Agosto de 1992: “Um peut de savoir, beaucoup de saveur” (Ragon, 1992:29)

Este sabor que Barthes tanto aprecia advém do papel preponderante da conotação. “C'est d'abord un renversement de l'opposition statique entre "forme" et "contenu" au profit d'une dynamique où la structuration du récit, elle-même productrice de sens, agit sur le sens dénoté du texte par le jeu des connotations. Ce sont ces connotations du sens, dans le récit, qui permettent une «lecture plurielle, polysémique», donc variable selon les lecteurs” (Crico, 1987:s.p.). Esta alteração/inversão da estrutura da narrativa, e do próprio papel do leitor, que faz de Barthes um autor tão particular. Isto fez com que a tradução do ensaio de Jouve se tornasse num desafio único.

Traduzir esta obra foi um empreendimento enorme: por um lado a tradução literária por si solicita ao tradutor uma imersão profunda noutras obras do autor para que se possa compreender, mesmo que só em parte o “universo” em que o tradutor se vai mover; por outro lado, as características particulares da escrita de Barthes e, conseqüentemente da obra de Jouve, tornaram a tradução muito exigente: fraseologia, sintaxe, neologismos, etc.

O empreendimento desta tradução foi altamente enriquecedor pois procurar transcender-se sempre leva ao crescimento pessoal e profissional. Feliz a coincidência deste trabalho se realizar precisamente no centenário do nascimento de Roland Barthes! Ter atingido os objectivos propostos motiva sempre a sensação de “dever cumprido” ao que acresce o facto de ser a primeira vez que esta obra foi traduzida para português.

“São os autores que fazem as literaturas nacionais, mas são os tradutores que fazem a literatura universal” José Saramago

Referências Bibliográficas

- Azeredo, J. (2007). *Iniciação à Sintaxe do Português*. Rio De Janeiro: Zahar
- Barthes, R. (1989). *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições Setenta
- Barthes, R. (1982). *O Obvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições Setenta
- Barthes, R. (1976). *Mitologias*. Lisboa: Edições Setenta [originalmente publicado em 1957]
- Bassnett, S. (2003). *ESTUDOS DE TRADUÇÃO: Fundamentos de uma Disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Bassnett, S. & Lefevere, A. (1998). *CONSTRUCTING CULTURES: Essays on Literary Translation*. Coleção Topics in translation 11. Michigan: Multilingual Matters
[\[https://books.google.pt/books?id=9v_uEf9k280C&pg=PA123&lpg=PA123&dq=Susan+Bassnett,+Taking+the+Cultural+Turn+in+Translation+Studies&source=bl&ots=fNKeoKdZvu&sig=fMNkwbWToA3iEJdxFzCmA3Qct8&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CB8Q6AEwAmoVChMIhvDyvJvnxwIVSQgaCh0XCwGP#v=onepage&q=Susan%20Bassnett%2C%20Taking%20the%20Cultural%20Turn%20in%20Translation%20Studies&f=false\]](https://books.google.pt/books?id=9v_uEf9k280C&pg=PA123&lpg=PA123&dq=Susan+Bassnett,+Taking+the+Cultural+Turn+in+Translation+Studies&source=bl&ots=fNKeoKdZvu&sig=fMNkwbWToA3iEJdxFzCmA3Qct8&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CB8Q6AEwAmoVChMIhvDyvJvnxwIVSQgaCh0XCwGP#v=onepage&q=Susan%20Bassnett%2C%20Taking%20the%20Cultural%20Turn%20in%20Translation%20Studies&f=false) Acedido em 08/09/2015
- Bell, R. (1991). *Translation and translating: Theory and practice*. London: Longman
- BICCA, L. (2013). A Questão do alcance e da radicalidade do ceticismo antigo in *Ensaios Filosóficos*: Rio de Janeiro, Volume VIII, 69-96
[\[http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo8/bicca_luiz.pdf\]](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo8/bicca_luiz.pdf) acedido em 12/09/2015
- Bizarro, R. (1993). *Tradução: uma Prática Comunicativa*. Porto: Universidade do Porto
- Bouças, E. (2005). Qui je dois désirer (Deliberação de um écrivain-dandy) in Casa Nova V. & Glenadel, P. (org.). *Viver com Barthes*, Rio de Janeiro: 7 letras,
[\https://books.google.pt/books?id=KMdZ0nWb7CAC&pg=PA91&lpg=PA91&dq=neologismos+m+barthes&source=bl&ots=98wKjaxQGd&sig=R00RWzXFk9WpgyNCj33ZQhqD7VI&hl=pt-

PT&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAWoVChMI1eWDxLbyxwIVR1sUCh1QsQrS#v=onepage&q=neologismos%20em%20barthes&f=false] acedido em 12/09/2015

Cátedra Unesco de leitura PUC-Rio. (2010). Entrevista com Vincent Jouve, autor de *A Leitura*. *Leitura em revista*, 1, 202-222. [<http://www.catedra.puc-rio.br/upload/catedra/arquivos/LER%201.pdf>] Acedido em 19/11/2014

Centro de Pesquisa Interdisciplinar dos Modelos Estéticos e Literários da Universidade de Reims Champanhe-Ardene. (s.d.). *Vincent JOUVE 9e section Littérature Française* [<http://www.univ-reims.fr/site/laboratoire-labellise/crimel/membres,10000,17852.html?>] Acedido em 19/11/2014

Crico, D. (1987) La littérature selon Barthes in *Les actes de lecture* 19 [http://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL19/AL19LU1.pdf] Acedido em 13/09/2015

Eliseu, A. (2008) *Sintaxe do Português*. Lisboa: Editorial Caminho [http://pdf.leya.com/2012/Jan/sintaxe_do_portugues_feow.pdf] Acedido em 09/08/2015

Fontanari, R. (2013). Roland Barthes e o signo fotográfico. *Revista USP*, 97, 112-118. [<http://www.google.pt/url?url=http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/61692/64581&ct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=y4V8VKabK4vjsASZj4GoBg&ved=0CB8QFjAC&usq=AFQjCNG35PCPcSHlbyjar7bT05qnG1Kjka>] Acedido em 01/12/2014

Gadamer, H. (1999). *Verdade e Método*. [<http://copyfight.me/Acervo/livros/GADAMER.%20HansGeorg.%20Verdade%20e%20Me%CC%81todo%201.pdf>] Acedido em 02/12/2014

Johnson, F. (2008). Being Bilingual is not Enough. *American Translation Association*. 37, 7, 22-25. [http://www.atanet.org/chronicle/feature_article_july2008.php] acedido em 4/12/2014

Jones, F. (2009) "Literary translation", in Baker, M. & G. Saldanha (eds.) (2009) *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, London: Routledge, 152-157.

Jover-Faleiros, R. (2014). Por que estudar literatura?. *Educar em Revista*, 52, 321-323. [<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/educar/article/viewFile/36289/22656>] Acedido em 19/11/2014

Karamitroglu, F., (1998) A proposed set of subtitling in Europe, *Translation Journal*, 2, 2, [<http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>] acedido em

Lederer, M. (1981). *La traduction simultanée: Expérience et Théorie*. Paris: Minard

Messenger, M. (2014). Editorial. *Revue Roland Barthes*, 1. [http://www.roland-barthes.org/intro_revue1.html#résumé] acedido em 01/12/2014

Perrone-Moisés, L. (1985). *Roland Barthes: um Saber com Sabor*. São Paulo: Brasiliense

Ragon, M. (1992, 8 e 9 Agosto). Roland Barthes par eux-mêmes in *Journal Liberation*, 29

Ramos, R. (2008). Roland Barthes: a semiologia da dialética. *Conexão-Comunicação e Cultura*. 7, 13, 159-169.

[<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/158/149>] Acedido em 21/11/2014

Seleskovitch, D. & Lederer, M. (2001). *Interpréter pour Traduire*. (4ª ed). Paris: DidierÉrudition. (obra publicada originalmente em 1985)

Anexos

Anexo I – Autorização do Autor



Natalina Moreira <liliane.moreira682@gmail.com>

11/11/14 ☆



para vincent.jouve ▾

Monsieur,

Je m'appelle Natalina Moreira.

J'étudie à l' ISCAP (Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto – Institut Superior de Comptabilité et Management du Porto), Portugal, où je suis presque à obtenir mon diplôme de master en traduction et interprétation spécialisées (anglais / français).

Mon projet final sera la traduction d'un livre, du français vers le portugais et j'ai choisi le votre : « La Littérature Selon Roland Barthes », parce que je pense que celui-ci n'a pas été encore traduit en portugais. Bien qu'il soit un travail seulement académique je vous demande la permission de le faire.

J'ai trouvé le sujet de ce livre très intéressant (cet avis est partagé par mes directeurs de thèse).

Fait assez singulier est celui d'avoir vécu aussi à Reims pendant quelques années.

Si vous voulez plus de renseignements, vous pouvez contacter, s'il vous plaît, moi-même ou mes directeurs de thèse par les courriers électroniques suivants :

spascoal@iscap.ipp.pt

acouto@iscap.ipp.pt

Je reste à votre disposition pour toute information complémentaire.

En vous remerciant par avance,

Veuillez recevoir mes plus cordiales salutations,

Natalina Moreira



VINCENT JOUVE <vincent.jouve@univ-reims.fr>

13/11/14 ☆



para mim ▾



francês ▾



português ▾

[Traduzir mensagem](#)

[Desactivar para mensagens em: francês](#) ✕

Chère Madame,

Je n'ai bien sûr aucune objection à ce que vous traduisiez mon livre sur Barthes (même si l'exercice me semble très difficile en raison des nombreux néologismes que l'on trouve chez cet auteur). Mais je n'ai pas compris s'il s'agissait d'un simple exercice universitaire ou si vous envisagiez de publier cette traduction en portugais. Dans cette seconde hypothèse, un accord de mon éditeur (les éditions de Minuit) serait indispensable et il faudrait vous adresser à lui pour savoir ce qu'il en pense.

Dans tous les cas de figure, je vous souhaite de mener avec succès cette belle entreprise.

Bien cordialement,

Vincent Jouve

Anexo II – Glossário

A	
aboutir	obter/levar/convergir
actanciel	actante
affoler	pânico/agitar
aire	ar/área
a la une	actualidade, manchete
allécher	tentar (tentação)
amasser	juntar/reunir
ancrage	ancoragem
antinomie	antinomia
appertenance	pertença
aquiescement	aquiescência
assymboliste	assimbolista(neologismo)
attirance	atração/apelo
B	
babil	balbuciar
Barthésien	bartesiano - relativo a roland barthes
bribes	fragmentos
C	
caduque	caducar/anular
cerner	precisar/delimitar
charnel	carnal
châtier	castigar
clôture	fecho
coprophage	coprofago - animal que se alimenta de fezes
courrament	amplamente
crible	crivo
D	
déceler	revelar
dandy	dandy
déborder	transbordar/prolongar
déboucher	desaguar/ desocultar (neologismo)
défait	descarte
dégager	libertar/destacar
délivrance	libertação
demarche	precedimento/processo/abordagem/tarefa
démêlér	desembaraçar/fig. Esclarecer/desvendar
démêlés	litigio/disputa/problema
dérisoire	ridículo/insignificante
désaliener	desalienar
desoriginé	desenraizado
diachronique	diacrónico
draguer	seduzir
E	
ébranler	abalar
écarts	desvios
effroi	temor/medo
élargir	estender
émouvoir	comover
empoissement	besuntamento, contaminação
enjeu	desafio
entêter	obstinar/cismar

entreprise
entretien
entrevoir
épuiser
étouffler
évocateur

demanda
entrevista
prever
esgotar
sufocar
sugestivo

F
feuilletons
fouiller
frapper
frotteur

folhetins
pesquisar
atingir/bater
copista

G
germes
gît

germes (bactéria)/gérmenes (parte germinativa das sementes)
reside

H
haine
hériter

ódio
herdar

I
idée-phare

ideia chave

J
jouissance

gozo

K

L
lier

ligar

M
mainmise
mantiqne
moirée

dominio
adivinhação
ondulante

N
nier
noyau

negar
núcleo/centro

O
outrancier
ontologie

exagerado/excessivo
ontologia

P
palinodies
parir
parsemer
parviendre
pervers
pléthore
poissance
purchasser
préalable
prêtre

retractações
publicado
semeiar
alcançar
perverso
multiplicidade
aderente/pegajoso
perseguir
préviamente
sacerdote

Q

R

ralier
rébarbatif
rébua
recenser
relèver
remaniement

aliar
desagradável
enigma
identificar/recencear
realçar
reformulação

S

scripteur
soustraire
strict

redactor
subtrair
estrito

T

tirailler
trancher

dividir/espartilhar
resolver/decidir/separar

U

V

velléitaire
vers
vraisemblable
vouer

indeciso
versos
verosimil
dedicar

W

X

Y

Z

Apêndices

Apêndice I – Tradução para português da obra: La littérature selon Roland Barthes

PREFÁCIO

A 25 de Fevereiro de 1980, ao sair do Collège de France, Roland Barthes é atropelado por uma camioneta e morre um mês mais tarde, a 26 de Março. Com este homem multifacetado, que foi simultaneamente crítico, semiólogo, teórico, ensaísta, é uma das figuras mais contestadas do debate literário das duas últimas décadas que se extingue. Os seus textos, quase sempre nas primeiras páginas da actualidade literária, foram suficientemente passados pelo crivo dos seus contemporâneos para que seja legítimo questionar-se sobre a oportunidade de lhe dedicar um novo estudo. Porquê, cinco anos após a morte de Barthes, reflectir sobre a imagem da literatura que nos transmite a sua obra? O que podemos dizer que já não tenha sido dito? A resposta a estas questões encontra-se no processo que levou a este estudo. Quisemos reagir contra dois tipos de atitudes amplamente difundidas face à pessoa ou à obra de Barthes: Quisemos falar de Roland Barthes "como" Roland Barthes, e ver neste último mais do que a figura de um dandy superficial e refinado, experimentando todas as modas.

O primeiro tipo de atitude encontra-se na maioria das edições especiais que diversas revistas dedicaram a Barthes após sua morte. Assim, no n.º. 36 de *Communications*, Eliseo Véron, retoma, como seu, o tema do texto barthesiano, do texto descontextualizado no qual se descarta qualquer voz enunciativa para afirmar acerca de Barthes, no fim de contas, que nunca se pode dizer: “Nenhum sujeito enunciador domina a retoma, nem mesmo aquela que se pode tentar, ocasionalmente, dos seus próprios textos. Que algum conhecimento tenha sido produzido entre este texto e os de Roland Barthes é improvável, mas... quem sabe?”¹. Verifica-se o mesmo tipo de abordagem, noutra publicação, mais recente, o número 15 do *Textuel*, publicado em 1984. Retenhamos simplesmente o artigo de M. Laugaa, com o título sugestivo de *Le Barhème* e aquele de J.-J. Roubine significativamente intitulado *La Glu, le corps et le Bunraku*. Estes dois textos, escritos no mais puro estilo barthesiano, apresentam-se, curiosamente, sob a forma de uma sequência descontínua de fragmentos, como se o mimetismo fosse a atitude mais propícia à distância crítica. Pode-se perguntar se a obra de Barthes não merece melhor do que essa circularidade redutora na qual se deseja encerra-la.

1. E. Véron, *Communications*, 36, 1982, p. 73.

O segundo tipo de atitude, sem dúvida mais prejudicial do que a primeira é hoje triunfante; e provavelmente irá compor a imagem de Barthes para a posteridade. Aqui faremos referência a duas obras cujo mérito é serem recentes e reveladoras de um julgamento actual que é feito sobre Barthes: *L'écriture même: a propos de Barthes* de Susan Sontag e *Critique de la critique* de Tzvetan Todorov. O primeiro texto, traduzido para francês em 1982, pretende apenas reter da obra Barthesiana o seu lado agradável, leve e até mesmo fútil, e colocá-la nesta corrente marginal da cultura ocidental que é o dandismo. Elegância, gratuidade, superficialidade, tornam-se, desde logo, as principais características do discurso barthesiano: pode-se ler “A maioria dos juízos e dos principais interesses de Barthes voltam a afirmar critérios estéticos”², ou ainda: “Barthes não pára de argumentar contra a profundidade”³, “a liberdade do escritor, como a descreveu, é em parte uma fuga”⁴. Na obra de Tzvetan Todorov, de Novembro de 1984, Barthes não nos é mesmo mostrado de uma forma muito diferente. Mais uma vez, mesmo que já não seja tomada por frívola, é a inconstância do crítico, acima de tudo, que prende toda a atenção: “Se dentro de cada texto se pudessem tomar as suas frases como a expressão do seu pensamento, o conjunto dos textos revela que não é nada disso, uma vez que percebemos que Barthes muda constantemente de posição, só precisa formular uma ideia para se desinteressar dela”⁵.

Porquê, então, essa incapacidade ou recusa de tratar a obra de Barthes como um objecto completo apelando a uma análise de fundo? Duas razões principais, em nossa opinião, explicam este fenómeno. Em primeiro, Barthes não é um crítico como os outros: a sua escrita, temo-lo dito frequentemente, é mais de um escritor que de um teórico. Não é fácil de interpelar sobre as suas ideias um homem, cuja obra pretende ser, em primeiro lugar, carnal e sensual. Para além disso, Barthes morreu recentemente, e a maioria dos textos que lhe foram dedicados foram publicados durante a sua vida. Assim, a relação emocional presente nos vários comentários dos seus textos torna ilusória qualquer

2. S. Sontag, *L'Écriture même: à propos de Barthes*, trad. fran., Paris, Christian Bourgeois, 1982, p. 47.

3. Ibid., p. 48.

4. Ibid., p. 55.

5. T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1984, p. 76.

distância crítica, e a análise de sua obra - inevitavelmente diacrónica – permanece sobretudo, sensível à evolução de seu pensamento.

No entanto, hoje as condições parecem-nos reunidas para uma visão mais rigorosa das coisas. Com Barthes desaparecido a sua obra tornou-se, quer ele o quisesse ou não, um todo concluído e estruturado. Assim, optamos por estudar os textos barthesianos de um ponto de vista sintético para tentar mostrar como a concepção da literatura que eles defendem, utilizam, através da permanência de pontos essenciais, é a de um pensamento teórico rico e coerente. Os textos de Barthes são, efectivamente, como veremos, os titulares de uma verdadeira teoria da literatura que merece ser considerada em si mesma, pelo que vale, independentemente da personalidade e biografia do seu autor.

ADVERTÊNCIA

1. No decurso do nosso estudo, analisaremos a literatura como um conceito geral, sem distinção dos diferentes géneros que compõem o campo literário. Com base no postulado teórico moderno duma unidade do discurso estético, iremos tomar como sinónimos as palavras "literário" e "poético" (*Le degré zéro de l'écriture* é, de facto, a única obra de Barthes onde é reconhecida a especificidade da poesia).

2. Será excluída deste estudo a análise do teatro como género específico. De facto, o teatro participa do campo literário pela sua dimensão verbal, ultrapassa-o nas suas manifestações cénicas. O pensamento barthesiano sobre o teatro existe à margem das suas ideias gerais sobre literatura e mereceria um estudo independente. Assim, só evocaremos a arte dramática marginalmente, apenas na medida em que participa do destino comum com a literatura.

3. Em termos de terminologia, falaremos de "obra literária" sempre que a noção de "texto" não for explícita. De seguida, usaremos indistintamente os vários termos permitindo-nos esta afirmação de *Leçon*: "Posso dizer indiferentemente: literatura, escrita ou texto."

LISTA DE ABREVIATURAS

Acrescentamos às obras de Barthes, propriamente ditas, um artigo essencial publicado originalmente na edição número 8 de *Communications*, retomado depois na obra colectiva *Poétique du récit: Introduction à l'analyse structurale des récits*.

ASR: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Poétique du récit*, edições Seuil, colecção “Points”, 1977. (Primeira edição de *Communications*, 8, 1966.)

BL: *Le bruissement de la langue*, edições Seuil, 1984.

CV: *Critique et vérité*, edições Seuil, edições Seuil, colecção “Tel Quel”, 1966.

DZE: *Le degré zéro de l'écriture*, edições Seuil, colecção “Points”, 1972. (Primeira edição: colecção “Pierres vives”, 1953.

EC: *Essais critiques*, edições Seuil, colecção “Points”, 1981. (Primeira edição: edições Seuil, colecção “Tel Quel”, 1964.

ES: *L'empire des signes*, edições Skira, colecção “Sentiers de la création”, 1970.

FDA: *Fragments d'un discours amoureux*, edições Seuil, colecção “Tel Quel” 1977.

GV: *Le grain de la voix (entrevistas 1962-1980)*, edições Seuil, 1981.

L: *Leçon*, edições Seuil, 1978.

M: *Michelet par lui même*, edições Seuil, colecção “Ecrivains de toujours”, 1954.

My: *Mytologies*, edições Seuil, coleção “Points”, 1970. (Primeira edição : coleção “Pierres vives”, 1957.)

NEC: *Nouveaux essais critiques*, in *Le degré zéro de l’écriture*.

00: *L’obvie et l’obtus*, edições Seuil, coleção “ Tel quel”, 1982.

PT: *Le plaisir du texte*, edições Seuil, coleção “Points”, 1973. (Primeira edição: coleção “Tel quel”, 1973.)

RB: *Roland Barthes par Roland Barthes*, edições Seuil, coleção “Ecrivains de toujours”, 1975.

SE: *Sollers écrivain*, edições Seuil, 1979.

SFL: *Sade, Fourier, Loyola*, edições Seuil, coleção “points”, 1980. (Primeira edição: coleção “Tel Quel”, 1971.)

SR: *Sur Racine*, edições Seuil, coleção “points”, 1979. (Primeira edição: coleção “Pierres vives”, 1963.)

S/Z: *S/Z*, edições Seuil, coleção “points”1976. (Primeira edição: coleção “Tel Quel”, 1970.)

O número entre parêntesis que se segue à abreviatura designa a página.

N.B. : Apenas figuram aqui as abreviaturas das obras de Barthes citadas. Também não será surpresa que o *Système de la mode*, *Eléments de sémiologie* e *La chambre claire*, estejam ausentes da lista supra citada pois nenhum trecho destas obras é reproduzido neste estudo.

Quando se escreve, lança-se os gérmenes, pode-se estimar que se lança uma espécie de semente e que, por consequência, se é lançado na sua circulação geral.

Roland Barthes

I

A FORMULAÇÃO DO PROBLEMA : SOCIOLOGIA OU ANTROPOLOGIA?

Os termos do debate.

A questão que se coloca previamente a qualquer olhar crítico, a toda a análise substantiva da literatura, centra-se na sua definição: não há reflexão teórica que não pressuponha o conhecimento de seu objecto. Existem dois modos de abordar na literatura: como essência ou como valor. O problema formula-se como se segue: existirá um ser trans-histórico, até mesmo intemporal, da literatura, ou, pelo contrário, deve admitir-se que a especificidade literária varia de acordo com as épocas? Por outras palavras, que tipo de discurso surge da prática poética: a antropologia ou a sociologia? Trata-se de saber se a literatura é uma prática humana definida cujas características transcendem a História, ou se, facto sociológico puro, está sempre ligada a um contexto cultural. A escolha situa-se entre o postulado autónomo e o postulado heterónimo.

Definir o literário é, como se vê, uma tarefa de pesadas consequências. Barthes não se enganou sobre isso: mais do que tudo, ele tentou, ao longo da sua obra, formular o problema nos seus termos exactos em vez de o resolver de forma decisiva: “Em 1964, por ocasião de uma entrevista acerca das relações da semiologia e do cinema diz: A questão que se coloca é a de saber se uma antropologia do imaginário é possível. Se conseguíssemos encontrar as mesmas estruturas num filme e nos contos arcaicos, chegaríamos a uma grande probabilidade de convergência no plano antropológico. Caso contrário, retorna-se à sociologia” (GV, 40). Barthes não resolveu esta questão: hesitou até ao fim perante a atitude a adoptar face ao facto literário. Mas esta hesitação não é fortuita: nela reside precisamente a riqueza teórica do pensamento de Barthes.

Nos primeiros textos, Barthes resolve optar por uma entidade histórica da literatura; ele denuncia em *Mythologies* o "mito da intemporalidade, que reside na necessidade de uma "cultura" eterna ("uma arte intemporal") " (M, 145). A esfera do literário, como brilhantemente o demonstra em *Le degré zéro de l'écriture*, realça um determinismo cultural estrito: os signos da literatura, por um lado, as modalidades de recepção da obra, por outro, estão em ligação directa com a História. O escritor tem pouca escolha: tem obrigação de significar a arte na sua maneira de escrever. A forma literária, obrigada a submeter-se ao gosto de um público, é sempre marcada socialmente. Neste sentido, a literatura não existe fora da relação que liga o escritor à sociedade. Isto porque a linguagem literária evolui à medida que esta relação evolui. Assim, Barthes fundamenta assim a construção do conceito de "escrita": "Situada no centro da problemática literária, que só começa com ela, a escrita é, essencialmente, a moral da forma, é a escolha da área social, na qual, o escritor decide situar a Natureza da sua linguagem" (DZE, 15).

Mas a historicidade do objecto-literatura é, também, a do leitor. Não é somente pela sua forma que a obra é cultural mas, também, através do efeito que ela produz no receptor. Esta demonstração é válida para todo o objecto artístico. Barthes escreve, assim, a propósito das "cabeças compostas" do pintor Arcimboldo, que "é no interior da nossa própria cultura que elas suscitma o sentido afectivo a que devemos chamar, em boa etimologia, o sentido patético. Não se pode, pois, achar algumas destas cabeças "más e estúpidas", sem se referir, por uma montagem do corpo – da linguagem -, a toda uma socialidade." (OO, 136). O desconforto, o medo ou o riso seriam, fundamentalmente, culturais, o sentimento de identidade artística que pode, desde logo, evoluir com a História.

A lógica desta reflexão – de tipo sociológico – leva directamente à conclusão em *Sur Racine*: " O ser da literatura colocado na história já não é mais um ser" (SR, 145-146). Esta afirmação, que Barthes defende até ao início dos anos 60, é o resultado da influência combinada de Sartre e Brecht. O que Barthes retira destes dois autores, não é somente a ideia de uma realidade ideológica da obra, mas especialmente, a reivindicação desta imersão do literário na História: a obra, como facto social, não poderia, de facto, actuar sobre os fundamentos da sociedade?

Barthes leu Sartre: o escritor está sempre, quer queira ou não, "incluído"; ele não pode escrever sem tomar partido acerca do mundo onde vive. No entanto, enquanto Sartre invocava a moralidade da mensagem¹, é a da forma que prende a atenção de Barthes. Para ele, a literatura não é comunicação mas linguagem. O escritor encontra-se implicado não tanto pelo facto de usar a língua mas pela maneira como a utiliza. A literatura é essencialmente uma actividade formal: é a ideia chave da reflexão Barthesiana, que encontramos logo no *Le degré zéro de l'écriture*, e permanecerá presente até aos últimos textos do crítico - ensaísta.

Barthes está longe de se aliar, sem reservas, a Sartre; nunca o cita. É completamente diferente em relação a Brecht. É, precisamente, na época em que escreveu o *Le degré zéro* que Barthes lê os *Ecrits sur le théâtre*. O que o seduz na apologia brechtiana do "teatro épico" é a correlação estabelecida entre a transformação da sociedade e a evolução da arte. No Século XX, diz Brecht, o teatro de tipo "aristotélico" tornou-se impossível: o espectador já não se identifica com o personagem mas, pelo contrário, demarca-se do autómato cénico. Já não é a ilusão que importa, mas o olhar crítico. Para mundo alienado, teatro desalienado. A arte só faz sentido na sua época. É a ideia principal que Barthes retém da obra de Brecht: "Não há uma "essência" da arte eterna, mas (...) cada sociedade deve inventar a arte que parirá melhor a sua própria libertação." (EC, 52).

A afirmação é, pois, clara: A literatura é inconcebível fora da História. Durante os anos 60, no entanto, Barthes é conduzido gradualmente a modular este ponto de vista. Progressivamente, constrói a ideia de que é possível revelar certas características ontológicas da literatura independentemente da sua realidade histórica. Aqui, devemos distinguir dois níveis: por um lado, o esquema formal da obra, por outro, o duplo mecanismo de produção/recepção da literatura.

1. Cf. J. – P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Colecção "Ideias", 1948.

No plano estritamente formal, de acordo com Barthes, haveria um certo número de estruturas inerentes à obra literária. Esta ideia retirada dos formalistas russos, nomeadamente de Vladimir Propp², refere-se apenas à narrativa. Das primeiras páginas de *L'introduction à l'analyse structurale des récits*, publicado em 1966, pode ler-se: "International, trans-histórica, transcultural, a narrativa está lá, como a vida" (ASR, 8).

Cinco anos mais tarde, em *Sade, Fournier, Loyola*, é a mesma concepção de uma realidade atemporal da narrativa que encontramos: "Nós acreditamos que a Narrativa (como prática antropológica) é baseada numa troca" (SFL, 165). Além da grande variedade de obras, existe um certo número de constantes formais que definem a narrativa como tal. O historicismo puro não é suficiente para explicar a essência literária. Não permite resolver a questão essencial, a mesma colocada por Propp sobre os contos de fadas: "Todos os problemas no estudo de contos devem, finalmente, levar à solução deste problema essencial que permanece sempre actual, o da semelhança dos contos de todo o mundo"³.

A originalidade de Barthes consistirá em estender, a todos os sistemas de signos, este tipo particular de análise que ele próprio praticou na sua narrativa: "Uma mesma organização formal regula, com verosimilhança, todos os sistemas semióticos, qualquer que sejam as substâncias e as dimensões" (ASR, 11).

Trata-se de determinar qual pode ser, neste contexto, o estatuto da literatura. O que Barthes postula é a unidade do campo simbólico humano. Ora aqui está um domínio que abrange muito mais do que apenas a prática literária: "Ao analisar filmes, folhetins de rádiosónicos, romances populares, histórias em banda desenhada, e até mesmo vários factos sem grande importância ou gestos de reis ou princesas, etc., talvez se encontre estruturas comuns. Deste modo, chegaríamos uma categoria antropológica do imaginário humano" (GV, 39). Incluída no complexo campo da antropologia, a prática literária levantará, necessariamente, estruturas simbólicas do psiquismo humano. A especificidade da poesia ficará, no entanto, para definir.

2. Cf. V. Propp, *Morphologie du conte*, trad. Franç., Paris, Seuil, Colecção "Pontos", 1970

3. Cf. V. Propp, *Morfologia do conto*, trad. Franç., Paris, Seuil, Colecção "Pontos", 1970. p. 27

Porém, a pertença da literatura ao campo simbólico é essencial na medida em que permite supor que mecanismos de produção e recepção da obra se definam, também, por características antropológicas. Assim, Barthes propõe transpor, para o domínio do literário, as hipóteses que a gramática generativa elaborou ao nível da língua: “Defendendo a *faculdade da linguagem* postulada por Humboldt e Chomsky, talvez exista no homem uma *faculdade de literatura*, uma energia da palavra, que nada tem a ver com o “génio”, tal faculdade é feita, não de inspiração ou de vontades pessoais mas de regras recolhidas bem para além do autor. Estas não são imagens, ideias ou versos que a voz lendária da Musa sopra ao escritor, é a grande lógica dos símbolos, são as grandes formas vazias que permitem falar e operar ” (CV, 58-59). Barthes toma como ponto de partida a distinção estabelecida por Chomsky⁴ entre “competência” e “performance”. Para o linguista americano, "competência" refere-se à capacidade do sujeito falante para construir e compreender frases gramaticais na infinidade de construções permitidas por uma língua, sendo a "performance" a efectiva realização dessa capacidade. Mas não é impossível que a literatura, como uma prática simbólica, exija da mesma forma uma "aceitabilidade" pré-existente para a produção de qualquer obra em particular. Mesmo ao nível da língua a aceitabilidade das frases depende da sensibilidade dos sujeitos falantes, e é bem possível que na literatura a aceitabilidade de uma obra dependa da lógica simbólica dos homens. É neste sentido que Barthes pode fazer referência a uma "língua narrativa". Efectivamente, cada leitor tem interiorizado de forma mais ou menos consciente uma série de temas fundamentais, a que cada narrativa se deve adequar para ser percebida como tal. A leitura da "sequência" narrativa responde a uma lógica muito precisa. Tomemos, por exemplo, a sequência da "sedução": "Qualquer função que cria uma sedução impõe, desde a sua aparição no nome que lhe dá origem, todo o processo de sedução, como nós aprendemos a partir de todas as narrativas que nos moldaram a linguagem da narrativa " (ASR 30).

A literatura apresenta uma série de características ontológicas simples facto de pertencerem ao vasto campo das actividades antropológicas. As estruturas simbólicas que a constituem não são suficientes, já o vimos, para a definir especificamente, mas

4. Cf. N. Chomsky, *Estruturas sintáticas*, trad. Franç. Paris, Seuil, 1969.

são-lhe indispensáveis. O homem poderia ser definido como o único ser vivo capaz de manipular o símbolo: "Mutilado de toda a actividade simbólica, o homem morreria em breve; e se o assimbolista sobrevive, é que a negação de que ele é o sacerdote é, ela mesma, uma actividade simbólica que não ousa dizer o seu nome" (00, 109). Por esta razão, o que interessa no estruturalismo, que é o verdadeiro objecto da sua pesquisa é homem fabricante do sentido: "*Homo significans*: este seria o novo homem da pesquisa estrutural" (EC, 218).

Os termos do debate assim colocados, parece impossível de abandonar categoricamente a ideia de uma realidade ontológica da literatura: para lá da história, há algo na obra chamada "literária" que toca um certo fundo constitutivo do humano. É esse "algo" - com todas as reservas que Barthes formulou (a referência ao plano ontológico é sempre modulada) - que agora se trata de definir.

Para uma ontologia literária

Desde *Le degré zéro*, obra centrada na análise histórica da literatura, surge a tentação de libertar uma forma atemporal do literário, mesmo que apenas sob a forma de um ideal a alcançar: o da "escrita branca". Não é, senão, com o efeito de elaborar uma palavra neutra, liberta de toda a determinação ideológica, que o escritor poderá realizar a essência plena da literatura. A escrita branca definir-se-á como uma linguagem transparente que "perde, voluntariamente, todo o recurso à elegância ou à ornamentação, pois estas duas dimensões introduziriam, de novo, o Tempo na escrita, isto é, um poder derivante, portador de História" (DEZ, 57). O facto é que a ideologia, não só em termos de conteúdo, mas ainda mais no plano estritamente formal é a marca específica de ancoragem histórica da obra. A escrita que consegue abster-se daquela, situando-se ao mesmo tempo fora da História, realizaria uma definição totalmente ontológica da literatura. É neste sentido que o ideal literário só pode estar num grau zero da escrita, o termo "grau zero" (que Barthes toma por empréstimo ao linguista Brondal) qualificando o que, na língua, não é marcado especificamente. Assim, mesmo que o indicativo dos verbos seja uma forma neutra em relação ao imperativo ou subjuntivo, mesmo que a escrita branca seja uma linguagem de "grau zero" em comparação às técnicas literárias tradicionais, todas são marcadas pelo seu destino social. É por isso

que a ordem zérológica da linguagem é a única que pode subtrair a obra ao peso da História que a escrita branca, sendo de característica histórica da literatura moderna, vai se erguer em definição universal do literário. Recusando, assim, os signos comprometidos, por demasiado tempo, na sua identidade. A literatura torna-se, inevitavelmente, uma problemática da linguagem: construindo-se na busca de um significado desalienado, ela irá constituir-se-á, antes de mais, numa interrogação formal. É nesta óptica que a "literatura literal" de Robbe-Grillet – em particular *Le Voyeur* analisado nos *Essais critiques* – adquire todo o seu valor aos olhos de Barthes: “Ela só pode existir em face do seu próprio problema, castigada e perseguida por ela própria. Caso contrário, qualquer que seja a generosidade ou a exactidão do seu conteúdo, ela acabará sempre por sucumbir sob o peso de uma forma tradicional, que a compromete, na medida em que serve de álibi para a sociedade alienada que a produz, a consome e a justifica” (EC, 70).

A reflexão do *degré zéro* deixou entrever a possibilidade de uma forma canónica da literatura. No entanto, esta obra ainda está muito influenciada pela análise de Sartre, até mesmo marxista do facto literário, para que Barthes assumia plenamente a sua procura de um modelo atemporal. Só no fim dos anos 60 é que ele se empenha nesta via. A partir deste período, vai procurar definir o lugar específico do literário através de duas ferramentas conceptuais que usará sucessivamente: a "estrutura", que se refere ao conceito de "obra", e a "estruturação", cujo correlativo teórico é o "texto".

É em 1966, com a *L'introduction à l'analyse structurale des récits*, publicado na *Communications*, que se encontra teorizada a ideia na qual a obra (especialmente a narrativa) se molda, necessariamente, a um modelo intemporal em relação ao que ela define. Qualquer narrativa só pode ser lisível através de três categorias estruturais fundamentais: as "funções" (unidades em que a organização por sequências permite à história progredir), as "acções" (personagens definidas pela sua esfera de actividade) e a "narração" (nível superior onde ocorre a dupla codificação do narrador e do leitor).

Barthes, pelo menos no que diz respeito à literatura, abandonará rapidamente a análise estrutural: oferece um modelo demasiado estreito que não permite a percepção de todo o potencial da obra. A ideia de uma forma universal pré-existente a todas as narrativas substitui uma concepção demasiado fixista e, por isso mesmo, redutora. Será necessário

ultrapassar o estruturalismo e dirigir a reflexão a uma ideia mais dinâmica do literário. Esta mudança de perspectiva encontra-se já em germinação em *L'Analyse structurale*. Recorrendo à noção de "jogo", empréstimo do modelo actancial de Greimas, Barthes insiste sobre o carácter flexível da estrutura. Analisando a constância da narrativa que consiste em opor dois personagens, escreve: "Este duelo é tanto mais interessante quanto a narrativa se aparenta à estrutura de certos jogos (mais modernos), nos quais dois adversários iguais desejam conquistar um objecto posto em circulação por um árbitro" (ASR, 37).

Barthes chega mesmo a substituir o conceito de "estrutura" pelo de "estruturacão". A ideia de uma essência da literatura está sempre presente, mas muda de local. O literário já não reside na conformidade a um modelo, mas no dinamismo textual de produção que gera toda a obra. Posteriormente, analisaremos este processo de maneira detalhada. Aqui é suficiente notar que a essência da literatura, tal como definido em S/Z, não é para ser encontrada no produto, mas no trabalho de produção: "O texto único não é o acesso (indutivo) a um Modelo, mas a entrada numa rede de mil entradas. Seguir esta entrada, é ver ao longe, não uma estrutura legal de normas e desvios, uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (fragmentos, vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é, no entanto, repetidamente reportado, misteriosamente aberto" (S/Z, 19). Note-se, aqui, a vontade persistente de Barthes, para lá das ilusões do período estruturalista, de desenvolver um princípio definidor do literário.

Modelo único ou plural de códigos, a literatura é, de qualquer forma, mais do que apenas um dado histórico. É notável que, ao longo da sua reflexão, Barthes tenha defendido a ideia que o símbolo ganharia à História. Mesmo quando retoma, por sua conta, a teoria do texto, é sempre no interior da ordem simbólica que se encontra descrita a recepção da obra. De maneira nenhuma, as regras da leitura são feitas pelo autor: "Visíveis bem para além dele, estas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes mesmo do nosso nascimento, numa palavra, deste imenso espaço cultural em que a nossa pessoa (autor, leitor) é apenas uma passagem" (BL, 35). É devido a esta pertença à ordem dos símbolos, que a obra se define primeiramente como facto antropológico. Dando-se como plural de sentido, nenhuma história se esgota: "Uma obra é "eterna", não porque impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um homem

único, que fala sempre a mesma linguagem simbólica através de múltiplos tempos: a obra propõe, o homem dispõe" (CV, 51-52). No fim de contas, o homem não existe fora do campo dos símbolos. Reconhece-se aqui uma das teses fundamentais da reflexão de Lacan. Barthes vai aí buscar a sua argumentação, reconhecendo as suas dívidas para com o pensamento do psicanalista: "Só posso fazer meu o pensamento de Lacan: não é o homem que constitui o simbólico, mas é o simbólico que constitui o homem" (GV, 91). Trata-se de entender que quando indivíduo nasce para a existência entra, ao mesmo tempo, numa estrutura significativa já estabelecida, que lhe pré-existe e que ele deve assimilar para entrar como "sujeito" no mundo da linguagem, da civilização e da cultura: através de leis, valores, julgamentos, o homem permanece preso no campo do símbolo até à sua morte. Lacan não quer dizer outra coisa quando afirma que "Os símbolos envolvem a vida do homem"⁵.

Literatura dependente de uma lógica simbólica constitutiva do humano torna possível estabelecer equivalências entre o funcionamento inconsciente do psiquismo e a estrutura narrativa. É assim que Barthes considera a narrativa como o produto de "Édipo": "Contar não é sempre procurar a sua origem, dizer os seus problemas com a Lei, entrar na dialética da ternura e do ódio?" (PT, 75-76). De facto, com o complexo de Édipo e actividade literária, estamos em presença de dois componentes antropológicos em que o paralelismo convida a postular à unidade do campo simbólico humano.

A literatura evidencia, assim, um certo número de características transculturais. Não resulta disto tanto de uma expulsão da História. Também aqui, precisamos de nos referir à distinção entre "competência" e "performance" de Chomsky. Na esfera da literatura, a "performance" é a capacidade individual para gerar obras a partir de uma vasta rede de modelos, "padrões" sintagmáticos e protocolos sintáticos que constituem a "competência" do escritor. No entanto, se este último conceito permite dar conta das características sistemáticas da literatura, é difícil analisar a "performance" sem recorrer à História.

5. J. Lacan, *Escritos*, Paris, Seuil, 1966, p. 279.

A dimensão histórica.

A obra literária quer seja concebida como uma estrutura ou uma estruturação, é feita de linguagem. Herda a dupla função do signo linguístico, a saber: significar e assinalar. De facto, a essência verbal da obra resulta, por um lado, do trabalho sobre o significado que constitui a literatura na sua especificidade e, por outro lado, da ideologia que cada obra tem a marca: a palavra nunca é inocente. Barthes refere-se aqui à tese da arbitrariedade do signo de Saussure. Tal como afirma o linguista suíço no início de *Cours de linguistique générale*⁶ as denominações linguísticas não são análogas da realidade: o signo não é uma natureza; há uma descontinuidade entre a linguagem e o real. Para adaptar o verbal ao mundo é necessário fazer escolhas; e que opção, na origem, não é ideológica? A ancoragem da obra na História revela-se inevitável. No entanto - esta é a contribuição essencial da reflexão Barthesiana - a evidência da dimensão histórica, longe de anular qualquer visão ontológica da literatura apresenta-se, em oposição, como um epifenómeno inevitável, de um mecanismo transcultural formal. Deve-se mesmo à sua estrutura, que a linguagem literária não possa escapar à História: Como o sugere o conceito de "escrita" do *Degré zéro*, a obra não pode significar sem, no mesmo tempo, sinalizar. Como vimos, o escritor inclui na sua obra, imperativos necessários para o seu destinatário social. Por conseguinte, o que é a escrita senão a entidade histórica da obra? Barthes não dirá outra coisa, quinze anos após a publicação do *Degré zéro* na época triunfante do estruturalismo: "Mesmo a forma da mensagem literária está dentro de uma certa relação com a História e com a sociedade, mas esta relação é específica e não abrange necessariamente história e sociologia dos conteúdos" (BL, 137).

Esta dimensão histórica da forma literária pode ser analisada, como faz Barthes, através das duas grandes características da literatura francesa do século XIX: a utilização sistemática do passado como tempo da narração e do emprego generalizado da terceira pessoa no romance. Na verdade, não é por acaso que a explosão do género romance se afirma no século triunfante da burguesia. Querendo apresentar os seus próprios valores como absolutos, a sociedade burguesa encontra no romance o material formal de que

6. Cf. F. de Saussure, *Curso de Linguística geral* (1906, 1911), Paris, Payot, 1972, Primeira parte, capítulo 1.

necessita para desenvolver uma mitologia do universal. O passado simples, instrumento de ligação puramente lógico entre o processo da história supõe, de facto, um mundo completo, estável, coerente, livre da densidade complexa do real. O uso da terceira pessoa tem um valor mais ou menos idêntico. O "ele" romanesco é responsável por significar um estado algébrico da pessoa onde o real da existência é minimizado. Trata-se de comunicar valores que assumimos artificiais; é a melhor maneira de afirmar o poder mantendo-se credível. Barthes admiravelmente resume esta dupla função da escrita do romance: "Ela é responsável por colocar a máscara e, ao mesmo tempo, de a mostrar" (DZE, 28).

Um exemplo mais específico das estreitas relações entre a História e a obra é-nos dado nos *Essais critiques* através de um estudo sobre Voltaire, "o último dos escritores felizes". O estilo panfletário que caracteriza as obras de Voltaire está, aos olhos de Barthes, directamente relacionado com a situação do escritor no século XVIII. É uma época em que a ascensão da burguesia coincide com o recuo do obscurantismo e o progresso da nação como um todo: assim, o escritor tem a felicidade de agir no mesmo sentido que a História. Isto é o que explica a leveza da ironia de Voltaire, tornada impossível no século XX: "a enormidade dos crimes racistas, a sua organização pelo Estado, as justificações ideológicas que são submetidas, tudo isso leva o escritor de hoje para além do panfleto, requer mais de uma filosofia do que ironia, mais uma explicação do que um espanto." (EC, 95).

Esta afirmação radical da imersão da obra na História é susceptível de confundir o leitor de *Sur Racine* e das outras obras estruturalistas de Barthes: não haverá contradição entre a perspectiva essencialista e a perspectiva histórica? Poderemos manter a dualidade das análises formalista e sociológica? É impossível desenvolver uma teoria literária sem responder antecipadamente a estas questões. Então, para resolver a antinomia entre a essência e a História que Barthes vai, mais uma vez, referir-se a Saussure. Aqui, trata-se da distinção entre "língua" e "palavra". A "língua" é o código, o conjunto de regras disponíveis para os falantes, enquanto a "palavra", é a implementação, utilização real deste código pelos sujeitos falantes. Aplicada ao campo da literatura, esta distinção revela-se profundamente libertadora na medida em que permite distinguir dois níveis muito diferentes: o conjunto das regras da linguagem literária, por um lado, e as realizações de particulares "idiolectais" dessas regras, por outro. Ora, se o primeiro

domínio é o objecto privilegiado da semiótica, é da análise sociológica que depende o segundo: "O trabalho semiótico ou o trabalho estruturalista não negam em absoluto a necessidade de análise sociológica. Só se limitam a precisar o seu lugar no conjunto de análise: a sociologia torna-se a ciência que aborda as "palavras", as "mensagens" com a sua situação, o seu contexto social, os elementos individuais, culturais, etc." (GV, 40). Portanto, não há contradição entre a abordagem sociológica e a abordagem antropológica, mas sim complementaridade.

Especificamente, a acção da História sobre a linguagem literária é feita da seguinte maneira: existe um ritmo histórico das mutações da escrita. Este só se pode realizar no interior de um conjunto de possibilidades. Deve respeitar o princípio do literário: "Os processos de mudança são mais da ordem da translação que da evolução. Existe um esgotamento sucessivo das mutações possíveis, e a História é chamada a modificar o ritmo dessas mutações, não as suas próprias formas; talvez exista um devir endógeno da estrutura da mensagem literária análoga àquela que rege as mudanças de modo" (BL, 138).

Barthes parece ter encontrado uma espécie de compromisso entre a essência e a História resultante da própria natureza do signo, ao mesmo tempo instrumento lúdico e sinal ideológico. O que isso significa para a essência efectiva da literatura?

A essência da literatura

A essência da literatura, admitindo que exista, só pode estar num mecanismo formal muito geral. A configuração da obra, a mensagem que transporta são, como acabamos de ver, inevitavelmente determinadas pela História e pelo contexto sócio cultural: "Sem dúvida, existe uma grande *forma* literária que cobre tudo o que conhecemos do homem. Esta forma (antropológica) recebeu os conteúdos, os usos e as formas subsidiárias ("géneros") muito diferentes segundo as histórias e as sociedades" (EC, 266). Assim, a intemporalidade da obra só se pode situar ao nível do significante. O sentido, demasiado marcado pelo contexto particular que o produziu, desintegra-se inevitavelmente, no tempo. Não gostamos de um texto pelo que diz, mas pela maneira como diz. "Escuto a impetuosidade da mensagem, não a mensagem" (SFL, 16), escreve Barthes para definir

a sua abordagem às obras de Sade, Fourier e Loyola. É aqui que tem lugar a imagem famosa da literatura – navio Argo. Como o navio antigo em que todas as peças foram mudadas, uma a uma, sem que ele nunca perca a sua identidade, a essência literária permanece, transcendendo vitoriosamente as marcas da História: "As peças, substâncias, matérias do objecto mudam de tal modo que ele é, periodicamente, novo e, no entanto, o nome, isto é, a essência desse objecto permanece sempre a mesma " (EC, 156).

Para identificar a essência literária é a forma que é preciso estudar. Somente ela explica que se possa, para além da História, sentir o prazer na leitura de textos, impregnados de ideologia mais sombria e desagradável. Barthes situa-se aqui na corrente de Valery, e mais genericamente em toda a tradição romântica⁷: a literatura, actividade intransitiva, não é feita de ideias, mas de linguagem. Nem por isso sentido deixa de estar ausente da obra literária, é claro. Só se revela de forma indirecta, obliquamente, como produto puro do significante. Nesta optica, "diz-se escritor, não aquele que exprime o seu pensamento, a sua paixão ou a imaginação pelas frases, mas *aquele que pensa as frases*: um Pensa-Frases (ou seja, não é verdadeiramente um pensadore, de modo algum, um construtor de frases) " (PT, 81).

Até se pode dizer que é da sua dependência face ao significante que o conteúdo tira o seu valor no domínio literário. De facto, a eficácia de uma mensagem depende da impressão produzida no receptor, necessitando, assim, que se varie, até mesmo que se transforme a linguagem corrente, por definição, demasiado neutra. Este é precisamente o jogo ao qual se entrega o escritor. Assim é, porque ele é desviado, sujeito à lógica da forma, que o conteúdo da obra é exacto. É por ser decorrente de uma linguagem original, que é "verdadeiro": "A originalidade é (...) o fundamento da literatura; pois é somente me submetendo à sua lei que tenho hipótese de comunicar, com exactidão, o que quero dizer" (EC, 12).

7. Cf. T. Todorov, *Crítica da crítica, op. Cit.*, p. 11-15.

Resta-nos examinar a natureza deste princípio geral que define o literário. Trata-se, de facto, de um princípio alusivo que permite considerar a literatura como um sistema de posição/decepção do sentido. A prática literária, não esqueçamos, tem um fundamento "formal": forçada a passar pela mediação de técnicas é, necessariamente, do domínio do indirecto. O sentido proposto é, portanto, sempre ambíguo: só ocorre dentro de um jogo de linguagem, torna-se opaco; logo que se estabelece, é decepcionado. Ordem formal complexa, incerta quanto ao sentido, tal é a definição Barthesiana de literatura: "Desde Homero até às narrativas polinésias, nunca alguém transgrediu a natureza por vezes significante e decepcionante desta linguagem intransitiva que "duplica" o real (sem se lhe juntar) e que chamamos de "literatura" (EC, 266).

Obviamente, esta concepção do literário deve muito a Roman Jakobson: é ao fundador do *Cercle linguistique de Prague* que Barthes toma emprestada esta ideia da literatura como prática reflexiva, centrada sobre a combinação dos significantes. A definição da função poética da linguagem como "visão da mensagem como tal, foco colocado na mensagem por sua própria conta"⁸ permite apreender a literatura como palavra do intransitivo inevitavelmente dedicados à ambiguidade dos conteúdos. Barthes sempre reconheceu a importância fundamental de Jakobson, não só para a sua própria reflexão teórica, mas de forma mais geral para o conjunto das análises modernas da literatura. Num artigo que lhe dedica, Barthes faz primeiramente uma homenagem ao criador da poética: "Toda a enunciação que se foca sobre a forma da mensagem é poética; Jakobson pode, assim, *a partir de uma posição linguística*, juntar as formas vitais (e muitas vezes as mais emancipadas) da literatura: o direito à ambiguidade dos sentidos, o sistema de substituições, o código das figuras (metáfora e metonímia) " (BL, 187-188). A ênfase, como podemos ver, é colocada sobre a génese linguística das teorias da literatura de Jakobson: este é um ponto fundamental para Barthes na perspectiva de uma ideia ontológica da escrita poética.

Trata-se, agora, de ver em que medida o princípio literário concebido por Barthes se revela operacional para análise de textos específicos. Encontra-se uma aplicação com bastante sucesso num estudo consagrado a *Zazie dans le Metro*. Barthes mostra neste "ensaio

8. R. Jakobson, *Ensaaios de Linguística Geral*, trad. Fran., Paris, Minuit, 1963, p. 218.

crítico" como cada evento da narrativa de Queneau confirma de maneira notável a definição da literatura como um sistema de posição/decepção do sentido. De facto, todos os elementos do enredo são realmente decepcionados logo que colocados. Assim, a personagem de Pedro - excesso, apresentado como "pólicia" é, também, um sátiro; a heroína, inicialmente percebida como uma criança, revela-se gradualmente de uma maturidade desconcertante; mas, acima de tudo, é o próprio título do romance que escapa, na medida em nunca vemos Zazie apanhar o metro. Obra de decepção, o romance de Queneau respeita a estrutura do literário: "O evento nunca é negado, isto é, colocado e depois desmentido; é sempre *partilhado*, como o disco lunar, miticamente percebido como duas figuras antagónicas" (EC, 126).

Chegamos, pois, a uma definição de literatura; temos, agora, de considerar se é possível explorar a sua riqueza teórica.

II

EXISTE UM SIGNIFICANTE LITERÁRIO?

A colocação do problema

Acabamos de ver que existe, segundo Roland Barthes, um número de características formais que definem a literatura como tal. A literatura fala, para além da História, uma linguagem que lhe é própria: "Existe a linguagem *literária*, escrita verdadeiramente colectiva em que se deve identificar traços sistemáticos (e não só os traços históricos, como temos feito até agora) " (BL, 148). Trata-se, para Barthes, de exceder a perspectiva do *Degré zéro* e identificar a estrutura sociológica que se encontra por trás. O problema é de saber se podemos levar a bom porto um tal projecto baseado em critérios seguros e operacionais. Tal abordagem não é evidente na medida em que a língua literária é "exterioridade interior"; ela deve ser construída no meio de uma ordem que não é a sua, é a da língua natural: "Há um estatuto especial de literatura que se prende com isto, é composta com a linguagem, ou seja, com uma matéria que *já é* significante no momento em que a literatura a apreende; é necessário que a literatura *deslize* num sistema que não lhe pertence, mas que, apesar de tudo, funciona para o mesmo fim que ela, a saber: comunicar. Daqui resulta que as disputas entre a linguagem e a literatura formem uma espécie de essência da literatura" (EC, 263). Em suma, o problema para a literatura é de construir uma linguagem de condições próprias da linguagem. É impossível não pensar aqui em Mallarmé: "A linguagem apareceu-lhe como instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem (determina-a). A linguagem é reflexiva"¹. Será bem visível em que termos se coloca a questão do significante literário: a literatura vai constituir-se segundo leis específicas, mas permanecendo no interior da língua natural. Importará saber como é possível distinguir o protocolo da escrita da lei da palavra.

1. S. Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Biblioteca da Pléiade, 1945, p. 851.

É em *Sade, Fourier, Loyola* que Barthes aborda de maneira detalhada as operações necessárias à produção desta língua artificial que é a linguagem literária. Se Sade, Fourier e Loyola são os três dos "Logotetas", isto é, fundadores da língua, é porque eles têm usado as mesmas operações. Estas últimas são quatro. Para construir uma linguagem poética é necessário "isolar-se" (preservar a pureza da nova língua, eliminando o contacto com outra língua, comum e usada); "articular" (recortar e combinar signos distintos); "ordenar" (submeter o novo discurso a uma ordem superior); "teatralizar" (escalonar os significantes num processo de infinitização da linguagem). A língua literária evoluirá, assim, de acordo com as suas próprias leis, seguindo, em parte, o modo de constituição da língua natural. É isto que mostra Barthes na sua análise do texto de Sade: "Na gramática de Sade, observou ele, não há função reservada (com a excepção do suplicio). Na cena, todas as funções podem ser trocadas, todos podem e devem ser alternadamente agentes e pacientes, fustigador e fustigado, coprófago e coprofagado, etc." (SFL, 35). Vemos que o erótico de Sade, por meio do seu formalismo, se aproxima da estrutura gramatical da língua. De facto, todo o sistema formal se reduz a um puro jogo de estruturas, a um conjunto de leis que operam independentemente dos elementos que contém. Ora, o romance de Sade satisfaz rigorosamente este princípio: na cena erótica, não são os indivíduos que importam, mas as classes de acção. O sujeito (gramatical) do ato (sexual) é, aleatoriamente, um libertino ou uma vítima, uma cortesã ou uma esposa, um cavalheiro ou um servo. Isso torna possível ler a obra de Sade como um sistema formal puro, de apreciar este autor, por tanto tempo amaldiçoado, o prazer de uma escrita inédita e dominada, o charme de um significante meticulosamente elaborado. De facto, a cena erótica de Sade não é mais que uma grande frase construída a partir de um léxico bem definido (posturas, figuras, episódios) e funcionam segundo duas regras principais: A exaustividade (é necessário cumprir simultaneamente o maior número de posições sexuais) e a reciprocidade (todos os papéis podem inverter-se).

A linguagem literária obedece a uma sintaxe rigorosa. A maneira como Barthes caracteriza o ritual de Sade (ritual textual enquanto sexual) poderia finalmente definir o princípio formal de qualquer texto: "A Lei, não. O protocolo, sim. O mais anarquista dos escritores deseja a Cerimónia, a Festa, o Rito, o Discurso" (SFL, 171). De facto, o discurso literário é um discurso dirigido: embora se demarque da língua não evolui ao

acaso. A literatura não é uma anti-linguagem, é uma outra linguagem, exilada, derivada em relação à língua. O desenvolvimento da escrita só pode ser concebido segundo modalidades extremamente complexas. Acabamos de ver um exemplo concreto através de operações que têm sido utilizadas por Sade, Fourier e Loyola para construir a sua nova língua. No entanto, Barthes tentará definir um princípio mais geral para explicar como o texto, constituído por linguagem, apesar disso, se situa fora das linguagens. Assim, aprenderemos em *Le plaisir du texte* que o escritor deve, finalmente, conceber a sua tarefa como "um trabalho progressivo até a exaustão" (PT, 51). Para criar uma linguagem sem essência da linguagem, o texto não deve tolerar qualquer voz acima dele que possa ser usada como garantia do que diz; terá de se destruir toda a meta-linguagem: é a primeira condição (o texto autêntico só fala a sua própria língua). A segunda condição é liquidar a noção de género; o texto apresenta-se como "o cómico que não faz rir", a ironia que não se submete, o júbilo sem alma, sem mística (...), a citação sem aspas" (PT, 51). Finalmente, a terceira condição (opcional) é quebrar as estruturas reconhecíveis da língua: prática excessiva do neologismo, perversão da sintaxe. Desde logo, a linguagem literária poderá afirmar-se como linguagem da transgressão: "Os desvios (em comparação com um código, uma gramática, um padrão) são sempre manifestações da escrita: quando a norma se transgride, aparece a escrita como excesso, uma vez que suporta uma linguagem *que não era planeada*" (BL, 203): A "escrita", no sentido em que a encontramos aqui, não tem mais nada a ver com o conceito do mesmo nome do *Degré zéro*. É que Barthes mudou a abordagem na sua análise do literário: ele não mais estudou a obra como um produto histórico, mas como "o texto". A reflexão sobre o problema do significante emerge claramente abalada. É a evolução do pensamento Barthesiano acerca deste ponto essencial que agora iremos examinar.

Da obra ao texto: metamorfose do conceito de "escrita".

O problema é o seguinte: identificar a que nível se situa o significante literário. A análise histórica não permite ter em conta uma série de mecanismos estruturais, Barthes toma o partido, no início dos anos 60, de orientar a sua reflexão numa perspectiva essencialmente linguística. O seu pressuposto teórico é, então, o mesmo que de Valéry: "A literatura é, e não pode ser outra coisa, que uma espécie de extensão e aplicação de

certas propriedades da linguagem"². Inicialmente, Barthes vai tentar definir o significante literário a partir do modelo da língua. Assim, em *l'Introduction à l'analyse structurale*, ele entrega-se à dupla elaboração de um léxico e uma sintaxe da narrativa. Em primeiro lugar, procura identificar um certo número de "unidades narrativas", que seriam ao nível da obra contada como são as unidades linguísticas ao nível da língua. Na narrativa como na linguagem, é o carácter funcional que permite definir a unidade: todo o segmento da história que se deixa apreender como o termo de uma correlação é considerado como relevante para o desenvolvimento de uma gramática narrativa. A unidade adquire significado pela pertença a um dos três níveis anteriormente mencionados: o das "funções", o das "acções" e o da "narração". Assim, devemos passar de um nível para o outro para compreender o sentido geral de uma obra, mesmo que seja necessário analisar sucessivamente os planos fonético, fonológico, gramatical e contextual para descrever exaustivamente uma frase em linguística. Segmentação e integração: este duplo processo caracterizado, ao mesmo tempo, de língua e de narrativa. A obra narrativa estrutura-se através de duas operações principais que determinam a frase: a "distorção" (que permite espalhar os signos com uma certa liberdade) e a "expansão" (que permite preencher até ao infinito os espaços intercalares assim desenvolvidos). É possível, em literatura, interromper a qualquer momento, o seguimento lógico da história contada para se livrar das digressões múltiplas e variadas. Esse procedimento constitui, também, um dos prazeres essenciais da leitura. Se nos detivermos nesta análise detalhada da obra narrativa, impõe-se a ideia de que existe uma estrutura imutável, obedecendo a leis rigorosas, que será uma espécie de significante universal da narrativa. Esta teoria é a consequência lógica da homologia postulada entre linguagem e literatura: "É quase impossível conceber a literatura como uma arte que se desinteressa de qualquer relação com a linguagem, desde que seja usada como um instrumento para exprimir a ideia, a paixão ou a beleza: a linguagem continua a acompanhar o discurso como espelho da sua própria estrutura" (ASR. 13).

Esta concepção de obra que herda de Propp e dos formalistas russos, representa o ponto alto do seu pensamento estruturalista que, no entanto, Barthes vai abandonar rapidamente. A mudança ocorre no início dos anos 70 através de duas obras de que já

2. P. Valéry, citado por T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coleção "Poétique", 1971, p. 32.

falamos: *S/Z* e *Sade, Fourier, Loyola*. Barthes é levado a fazer a seguinte observação: certas obras, e não as menores, esquivam-se do tipo de leitura definido pelo estruturalismo. A construção “rapsódica” do romance de Sade, por exemplo, rejeita a estrutura paradigmática da narrativa. Longe de seguir uma ordem lógica orientada para um fim, os diferentes episódios são simplesmente justapostos, colocados extremidade com extremidade: “A rapsódia de Sade coloca-se sem ordem particular: viagens, roubos, assassinatos, dissertações filosóficas, cenas libidinosas, fugas, narrações secundárias, programas de orgia, descrições de máquinas, etc.” (SFL, 144). Este “escândalo do sentido” que representa a narrativa de Sade mostra que a individualidade literária de uma obra não reside na sua conformidade com um modelo pré-estabelecido mas, em vez disso, na diferença ininterrupta que a coloca como particularidade. Além disso, se se quiser manter o conceito de “estrutura” para definir o significante literário, é necessário precisar que esta estrutura é dinâmica. De facto, não se pode deixar de apreender como um refinamento ou um diagrama, uma vez que, no texto, tudo significa. É uma ideia que já estava em Barthes estruturalista. Numa narrativa, até mesmo as anotações aparentemente mais inócuas têm, na realidade, uma função específica: elas indicam a realidade concreta na sua representação puramente factual, desnudada de sentido, para dar a ilusão que o texto se limita a retranscrever objectivamente uma realidade que existe sem ele. Isto é o que Barthes chamou, num artigo que ficou famoso, “o efeito do real”. Portanto, o significante literário não é, como foi sugerido num determinado momento, uma grande forma atemporal fixa, mas um princípio motor que inerva completamente a obra até ao mais ínfimo pormenor. Barthes preferirá falar de “significância” em vez de “significante” (o texto referente a um significante para outro sem nunca se fechar).

A análise Barthesiana da forma literária tem sofrido uma evolução bastante clara. De maneira reveladora, ela seguiu o caminho da linguística. O saussurismo, que incidiu principalmente na classificação e análise dos signos, foi dando lugar a um estudo das regras de produção da palavra, como testemunham os trabalhos de Chomsky e Benveniste. Paralelamente, Barthes abandonou as suas pesquisas taxonómicas sobre a literatura para estudar o mecanismo de produção que gera o texto. Esta passagem do estruturalismo à textualidade é feita, como veremos, sob a influência de uma série de teóricos que, Julia Kristeva lidera.

A contribuição de *S/Z* com respeito à *l'Analyse structurale* é a descoberta do conceito de "texto". O que é o texto? Uma infinidade dinâmica de códigos cujo jogo permite produzir um volume de linguagem aberta à multiplicidade dos sentidos. Recorde-se que as potencialidades da linguagem são muito mais vastas do que se poderia supor do uso utilitário da língua. A linguagem não se reduz à função comunicativa ou representativa: combinações formais e jogos de sentido são, por causa da sua natureza, ilimitados. Assim, existe o "texto" dentro de todo o objecto verbal na medida em que não se pode usar a linguagem sem submeter - conscientemente ou não - ao seu funcionamento. No entanto, a obra plenamente textual é aquela que escolhe explorar, ao máximo, as potencialidades da linguagem. A literatura aparece como o campo privilegiado da prática textual uma vez que, de maneira constitutiva, ela usa os recursos da linguagem habitualmente neutralizados pela função comunicativa da língua. Longe de se limitar a uma visão referencial ela utiliza todas as possibilidades do objecto verbal para se abrir ao plural do sentido. É impossível de conceber a obra literária como uma estrutura fechada. É mais justo defini-la como o ponto de intersecção de vários significantes complexos cuja interpenetração produz a multiplicidade dos sentidos: o texto é "produtivamente atravessado por códigos". Assim, *Sarrasine*, o conto de Balzac analisado em *S/Z*, está estrutura-se, de acordo com Barthes, através de cinco códigos fundamentais: o "código hermenêutico" (conjunto de unidades que têm por função articular um enigma e a sua solução), o "código sémico" (conjunto de significantes de conotação susceptíveis de constituir os campos temáticos), o "código simbólico" (partição para entradas multivalentes e reversíveis onde se faz ouvir a voz do símbolo), o "código proarético" (organização, sequencial, das acções e comportamentos das personagens), o "código cultural" (rede de julgamentos colectivos e anónimos com base numa autoridade científica ou moral). *Sarrasine* permite-se apreender como uma nebulosa de vozes diversas e mescladas: "os cinco códigos formam uma espécie de rede, um tópico através do qual todo o texto passa (ou em vez disso, ao passar se faz o texto)" (*S/Z*, 27). Posteriormente, numa obra colectiva que lhe é dedicada³, Barthes depara-se com a necessidade de desenvolver um sexto código indispensável à leitura de um texto clássico como *Sarrasine*, ou seja, moderadamente plural:

3. Cf. *Prétexte: Roland Barthes, Colloque de Cerisy* (obra colectiva), Paris, União geral das edições, Colecção "10/18", 1978, p. 84.

trata-se do "código de acreditação", que permite ao autor apresentar a sua narrativa como real. Quando uma personagem conta uma história, por exemplo, encontra-se, ao mesmo tempo, extraído da ficção pois é o seu autor: torna-se real.

Assim, é a multiplicidade de códigos (e não a unicidade de um modelo atemporal) que fundamenta a escrita literária. O plural é constitutivo do texto; o evento contado é sempre susceptível de várias interpretações. Quando o escultor sarraceno sai do teatro onde acaba de ouvir a voz maravilhosa de Zambinella que, impressionado pela paixão, se senta nos degraus de uma igreja apoiando as costas numa coluna, oferece-se ao leitor uma pluralidade de sentido: "A recuperação pode ser lida de acordo com códigos diversos: psicológico (o espírito retoma os seus direitos), cristão (tristeza da carne, refugio junto de uma igreja), psicanalítica (retorno à coluna de falo), trivial (descanso pós coito) " (S/Z, 125). Nenhuma interpretação se esbarra sobre a outra, o texto define-se precisamente pela reivindicação do plural. Assim, há um dinamismo de organização textual que se revela através da leitura: "O conjunto dos códigos, logo que são apanhados no trabalho, no avançar da leitura, constitui uma trança (*Texto, tecido e trança* são a mesma coisa) " (S/Z, 166). Pode-se até dizer que cada código é em si mesmo um sistema significante, ou seja, o texto só é o tecido de outros textos. Nessa óptica, a busca de um significante universal da literatura está, inevitavelmente, condenada ao fracasso: pelo contrário, o que define o literário é o entrelaçamento complexo dos significantes. Les Exercices spirituels de Ignace de Loyola são, a este título, uma obra exemplar: " Não é *um* texto que lemos, mas *quatro* textos dispostos no perfil do pequeno livro que temos entre mãos" (SFL, 47). Na verdade, é possível identificar quatro redes da escrita do texto de Loyola. O primeiro texto é escrito por Ignace para o director da reforma (historicamente, é nesta perspectiva que os *exercices* foram concebidos). O segundo texto é escrito pelo director para o exercitante (o director da reforma, primeiro colocado como destinatário torna-se, em seguida, remetente). O terceiro texto é escrito - "agir" – pelo exercitante para a divindade (Deus é o destinatário destes exercícios que só têm como finalidade a comunhão mística). Finalmente, o quarto texto é aquele escrito por Deus para o exercitante (existe em *exercices* em uma rede de signos que chama implicitamente por uma resposta por parte da divindade).

O conceito de "texto" transforma-se, consideravelmente, na reflexão de Barthes sobre a literatura. Contudo, o seu desenvolvimento não lhe pertence. S/Z, aparece em 1970, um

ano depois *Semeiotikè*, a obra fundamental de Julia Kristeva. A sucessão cronológica é, aqui, bastante reveladora: desdobra-se como uma filiação conceptual. A teoria do "texto" como "produtividade", "prática significante", "cruzamento dinâmico de códigos" é directamente emprestado pelas análises de *Semeiotikè*. É mesmo provável que, a passagem de uma ideia de obra como estrutura para uma teoria da literatura, como trabalho ilimitado da língua foi determinado pela distinção Kristeviana entre "feno-texto" e "geno-texto". De facto, Julia Kristeva propõe redefinir a operação textual de forma dinâmica, "desdobrando, assim, a noção de texto em feno-texto e geno-texto (superfície e fundo, estrutura significada e produtividade significante)."⁴ O geno-texto seria o processo gerador de significação a trabalhar de dentro da língua, ou seja, a especificidade textual no dinamismo da sua geração, e feno-texto o produto estruturado desta operação, a tradução fenomenológica do geno-texto. Em *l'Analyse structurale*, Barthes dedica-se exclusivamente ao feno-texto; em *S/Z*, é ao estudo geno-texto ele se dedica. É que não é mais possível, já o vimos, apreender o literário como uma forma única, pelo contrário, a obra presta-se a planos ilimitados de significantes. Nada resume melhor esta mudança de perspectiva que esta metáfora alimentar: "Se, até agora, *vimos* o texto sob a aparência de um fruto de caroço (damasco, por exemplo), a polpa seria a forma e o caroço seria o interior, é conveniente vê-lo, agora, sob a aparência uma cebola, com camadas sobrepostas de casca (de níveis, de sistemas), cujo volume não contém coração, nem núcleo, nem segredo, nem princípio irreduzível, mas camadas infinitas - que só envolvem o conjunto das suas próprias superfícies" (BL, 150). Esta ideia de que o significante literário reside na estruturação e não na estrutura explica a prevalência, no discurso barthesiano, da sistemática sobre o sistema, da poética sobre a poesia, do romanceado sobre o romance: Barthes prefere o aporte da escrita ao fecho duma obra rígida. Portanto, há uma clara evolução do pensamento barthesiano perceptível através dos diferentes sentidos que constituem, na sua obra, o conceito de "escrita".

4. J. Kristeva, *Semeiotikè*, Paris, Seuil, Coleção "points", 1969, p. 219.

O termo "escrita" é um dos mais desconcertantes da obra de Barthes; ele recupera, segundo as etapas do pensamento do autor, nos dois sentidos absolutamente anti-éticos. É, em primeiro lugar, definido, no *Degré zéro* ou *Mythologies*, como uso ideológico e social da linguagem literária: "A escrita é uma função: é a razão entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada pelo seu destino social" (DZE, 14). Quase vinte anos depois, em contraste, em *Sade, Fourier, Loyola*, a escrita é apresentada como a perversão do discurso ideológico dominante. Não mais é vista como o tributo indispensável do escritor à sociedade, mas como o acto textual de uma libertação cultural: "A intervenção social de um texto (...) não pode ser medida pela popularidade da sua audiência nem pela fidelidade da reflexão económico-social que se inscreve ou que projecta para alguns sociólogos ávidos de o recolher, mas antes, à violência que lhe permite ultrapassar as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para conceber a elas mesmas dentro de um belo movimento histórico inteligível. Este excesso tem nome: escrita" (SFL, 16).

Nada é mais confuso do que a vista dessas duas definições em paralelo: a literatura é mitologia ou libertação das mitologias? É discurso opressor ou o afastamento desse discurso? Para responder a esta questão e resolver a aparente contradição, devemos reportar à concepção muito particular que Roland Barthes tem do mito. De facto, este último como notavelmente o mostrou Steffen Nordahl Lund⁵ é apreendido como "metalinguagem conotativa". O mito é um sistema semiológico secundário, formado a partir de um primeiro sistema de significação que ele apropria para dizer alguma coisa: por isso, é, ao mesmo tempo, conotação (linguagem em que o significante já é uma linguagem) e metalinguagem ("porque ele é uma segunda língua, *dentro da qual* se fala da primeira") (M, 200). Então, segundo o ponto de vista que adoptamos, o mito é alienação, redução, agressão (coloca a mão sobre uma linguagem que não lhe pertence e utiliza para fins que lhe são próprios) ou libertação, implementação, prazer (ele abre a linguagem ao plural do sentido, multiplicando os níveis de significados). Quanto à análise da escrita como significante do mito literário, Barthes apenas passou do primeiro ponto de vista ao segundo. Assim, a escrita, rejeitada em *Le degré zéro* como espelho

5. Cf. S. Nordahl Lund, *l'Aventure du signifiant: une lecture de Barthes*, Paris, Presses Universitaires de France, Coleção "Croisées", 1981, p. 42-43.

da consciência burguesa, é exaltada em *Sade, Fourier e Loyola* como linguagem aberta, livre, incerta. Se Fourier é um verdadeiro escritor e não um doutrinário entre outros, é porque ele foi capaz de praticar uma escrita; ele preferiu o sistemático ao sistema, o jogo da linguagem ao seu fecho: "Fourier" incide sobre o "sistema" civilizado (repressivo), exige uma liberdade integral (dos gostos, das paixões, dos modos, dos caprichos); esperar-se-ia uma filosofia espontaneísta, mas é exactamente o oposto temos: um sistema perturbado onde o excesso, a tensão fantástica, ultrapassa o sistema e atinge o sistemático, quer dizer, a escrita" (SFL, 115).

Assim, a linguagem literária é uma mitologia, mas - e este é um ponto essencial - uma mitologia franca: ostenta os signos da sua artificialidade. Ao assumir os sentidos que gera, opõe-se à cultura "pequeno-burguesa" que determina, em oposição, de a tornar natural. É que a literatura não é uma prática de poder; não procura impingir um sentido, um sistema, uma verdade. Na medida em que se assume como linguagem, coloca o significante não como meio mas como fim. Assim, o significado é demitido do campo textual para o benefício do *trabalho*, palavra "que, na verdade, muito mais do que *significado*, é a verdadeira correlação de *significante*" (BL, 91). O "trabalho da língua", no sentido kristéviano da palavra é a exploração dos seus mecanismos de linguagem, das práticas significantes subjacentes que operam em espessura, de jogos de sentido geralmente rejeitados pelas leis da representação e da compreensão. A linguagem literária é activa: estrutura-se através de um certo número de operações que, agora, vamos definir os termos.

O trabalho do significante

Vimos, anteriormente, como a literatura foi definida, aos olhos de Barthes, pela sua técnica. Mas, o material de literatura sendo o mesmo que da linguagem falada, a saber a linguagem, esta técnica não pode consistir numa criação absoluta. O escritor não inventa, combina: "De facto, não pode ter uma técnica (uma arte) de criação, mas apenas da variação e organização" (EC, 15). *Le procès* de Kafka, por exemplo, é inteiramente construído sobre uma vontade de variar o banal usando a substituição e o deslocamento. Pois, se é um tribunal que pára K., ou seja, uma instituição judiciária reconhecida, este tribunal exerce o seu magistério segundo critérios que nos escapam:

K. é julgado sem ter cometido qualquer crime. Um evento comum é, assim, transformado pelo jogo de uma variação hábil numa obra insólita e crepitante: "Assim, a técnica de Kafka implica, desde logo, um acordo com o mundo, uma submissão à linguagem corrente, mas, logo de seguida, uma reserva, uma dúvida, um temor diante da letra dos signos propostos pelo mundo" (EC, 141). Reencontramos, aqui, uma confirmação da definição Barthesiana da literatura como sistema de posição/decepção do sentido: a técnica de Kafka, é o "sim, mas..." aceitação suspensa logo que é emitida.

A variação e a organização são duas operações básicas que definem o trabalho literário sobre o significante. A variação pode ser exercida de várias maneiras. Por exemplo, é o excesso que recusa divisão dos contrários e faz saltar a barra da antítese. Esta é a técnica de Balzac em *Sarrasine*: o conto abre-se sobre uma imagem do narrador, sentado no aro duma janela e meditando sobre a noite onde se encontra. Colocado entre o jardim e a sala de estar, ele participa tanto do exterior como do interior, tanto do frio como do calor, tanto da morte como da vida; é este "demasiado" que perturba a transparência da história, que transgride a harmonia retórica. No entanto, "é através deste *demasiado* que vem ao discurso após a retórica a ter suficientemente saturado, que algo pode ser contado e que a narrativa começa" (S/Z, 35). A linguagem literária é a linguagem excessiva. A variação pode estar relacionada com a oscilação. Este último tipo de escrita é típico da modernidade e particularmente da obra de Sollers. Um texto como *Paradis*, recusando a pontuação e transgredindo as leis de sintaxe, vem, inevitavelmente, quebrar a coerência do discurso intelectual. Esta é, precisamente, a oscilação: "Sollers parece dar o espectáculo de retractações bruscas, que nunca explica, produzindo, assim, uma espécie de "interferência" que confunde e irrita a opinião intelectual" (SE, 86).

A técnica de organização também pode assumir diversas formas. Pode ser a combinação de elementos díspares, uma espécie de quebra-cabeças para montar. É assim que, *Mobile* de Michel Butor se oferece como uma recolha de reflexões, observações e citações a sobre a América percebida, aqui, como um descontínuo de imagens e nomes próprios. O novo continente é transformado pelo texto num significante privilegiado "do qual a arte só pode dar conta por um ensaio incessante de contiguidades, deslocamentos, retornos, entradas transportadas sobre enumerações nominais, fragmentos oníricos, no qual o conjunto *representa* esta co-possibilidade do novo continente" (EC, 187). No

entanto, a organização é a articulação que, em geral, prevalece sobre a concretização como o ilustra a prática pessoal de Roland Barthes em *Fragments d'un discours amoureux*. O texto é dividido em "figuras", "flashes de linguagem" que vêm ao amante ao sabor dos acontecimentos que pontuam o seu amor. Cada figura é baseada sobre uma frase inconsciente que o amante diz para si mesmo (por exemplo, espera para ecoar "ele/ela poderia ter vindo..."). Assim, o discurso é produzido por articulação: "Esta frase mãe (aqui somente candidata) não é uma frase completa, não é uma mensagem terminada. O seu princípio activo não é o que diz, mas o que articula: afinal, só é um "ar sintáxico", um "modo de construção" (FDA, 9).

Contudo, a prática significativa preferida de Barthes, a escrita que o seduz e que adopta, quase sem descontinuar, do início até ao fim da sua obra, é o discurso fragmentado: recolha de artigos, bolas ou balões de fala ao estilo de *Plaisir du texte* ou de *Barthes par lui-même*, trata-se sempre um texto brilhante, disseminado, fraccionado. É que aos olhos de Barthes o fragmento é o significativo privilegiado do literário; explica-o desde *Essais critiques*, num artigo dedicado a *Caractères*, de La Bruyère: "É um livro de *fragmentos*, precisamente porque o fragmento ocupa um lugar intermediário entre a máxima, que é uma metáfora pura, uma vez que *define* (...) e anedota, que é apenas a narrativa" (EC, 234). Assim, usando a técnica de fragmentação, La Bruyère satisfaz o indirecto da literatura, na medida em que o seu texto se situa a meio caminho entre a definição e a ilustração. Uma vez que a máxima ameaça erigir-se em sentido pleno, a história toma continuidade e a metáfora definidora desaparece na anedota. O fragmento impede a cláusula, a última palavra, o ditado de unidade, da coerência; não tem a ver com o significado, mas com o significante: "O fragmento tem o seu ideal: alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade (como na Maxime), mas de música: o "desenvolvimento" se oporia ao "tom", algo articulado e cantado, uma dicção: deve reinar pelo timbre" (RB, 98). A grande força do fragmento é, finalmente, de se emprestar, ao mesmo tempo, à variação e à organização. Forma maleável, flexível, gratuita, é a negação do centro e do significado pleno, prazer saboroso do abandono. A ligação de Barthes à forma curta abrange uma posição ideológica, mesmo filosófica; ele explica numa entrevista em 1975 à *Magazine littéraire*: "O que está envolvido, a partir da perspectiva de uma ideologia ou de uma contra ideologia da forma, é que o fragmento quebra o que chamarei de camada, a dissertação, o discurso que se constrói visando dar um sentido final àquilo que se diz, o que é regra de toda a retórica dos

séculos anteriores" (GV, 198). Descentralização, autonomia do significante, recusa de um sentido regulador: estas são as características textuais que Barthes encontra à escala de um país inteiro, o Japão. O que o seduz neste "império dos signos" é a isenção de sentido que constitui, por exemplo, a cidade de Tokyo em verdadeira escrita literária. De facto, a capital japonesa "construída em torno de um anel opaco de muralhas, água, telhados e árvores, em que o centro, ele próprio, não é mais uma ideia evaporada, subsiste lá não para irradiar qualquer poder, mas para dar a todo o movimento urbano o apoio do seu vazio central" (ES, 46). O prazer que Barthes prova no Japão, não é mais que o prazer do texto.

Este fascínio pela forma fragmentada levou Barthes a definir a técnica literária como jogo do descontínuo, tanto na época do estruturalismo como na da semiótica textual. Em *l'Introduction à l'analyse structurale*, a par das "funções" propriamente ditas que constituem a estrutura lógica da narrativa, Barthes reserva um lugar indispensável às "pistas" que retornam "não a um acto complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, no entanto, necessário ao sentido da história: pistas sobre as características das personagens, informações sobre sua identidade, notações de "atmosfera", etc. (ASR, 20). Encontramos a mesma análise da técnica literária em *S/Z*, a propósito de *Sarrasine*. O descontínuo da narração é, então, assimilada em "citar", palavra do vocabulário tauromáquico que evoca o arquear do toureiro que lança o seu desafio ao animal. O significado é convocado pelo discurso apenas de maneira fugaz, alusiva: "A técnica narrativa é impressionista: divide o significante em partículas de matéria verbal que só a concretização faz sentido: interpreta uma distribuição descontínua (constrói o "carácter" de uma personagem)" (S/Z, 29).

As duas práticas significantes de base (variação e organização), que encontram o seu cumprimento perfeito na forma fragmentada, não estruturam o texto ao acaso, mas segundo uma lógica precisa. Trata-se, já o observamos, de uma lógica simbólica, a literatura baseada na antropologia: "Há uma lógica do significante. Certamente não a conhecemos bem e não é, ainda, fácil saber de qual "conhecimento" pode ser objecto; pelo menos podemos abordá-lo, como que empregando a psicanálise e o estruturalismo; pelo menos sabemos o que não dizer dos símbolos de qualquer maneira; pelo menos dispomos - mesmo que provisoriamente - de alguns modelos que permitam explicar segundo que fileiras se estabelecem as cadeias de símbolos" (CV, 68). De facto, É

possível postular uma equivalência entre os processos retóricos da literatura e operações psicológicas que marcam o funcionamento do inconsciente. Segundo a análise Freudiana⁶, os três processos fundamentais da lógica simbólica são o “deslocamento”, a “condensação” e a “figuração”. Ora, são as mesmas operações que estruturam a lógica textual.

O princípio do “deslocamento” permite centrar o sonho sobre os elementos do seu conteúdo real. É um mecanismo da mesma ordem dos que se encontram no romance, “pois a sua escrita é mediada (apresenta as ideias, os sentimentos por intermediários)” (BL, 324-325). E é-o porque delega, às personagens, os pensamentos ou sensações, que quer transmitir ao leitor que o escritor consegue a verdadeira comunicação. O indirecto é a única prática que impressiona sem oprimir.

Segundo Freud, a “condensação” é a brevidade, característica lacónica do conteúdo manifesto do sonho em relação à riqueza do seu conteúdo latente. Ora, este desvio entre a contingência do evento e a profundidade dos seus significados é uma das características essenciais da obra literária. *La vie de Rancé* de Chateaubriand ilustra-o perfeitamente. Rancé, que na juventude foi um grande amante do prazer mundano, escolhe acabar a sua existência na abadia de La Trappe na solidão e contemplação mística. A sua vida divide-se num “antes” e num “depois” que permite todo um jogo de opções reguladas; ora, “para que as oposições fossem rigorosas, é necessário separá-las por um evento pontual, fino, agudo e decisivo como a paragem num cume de onde se iniciam dois países diferentes; este evento, Chateaubriand encontrou-o na decapitação da amante de Rancé” (NEC, 115-116). A cena onde Rancé, no seu regresso da caça, se apercebe da cabeça da sua amante, ensanguentada, colocada ao lado de um caixão é, ao mesmo tempo, real e fantasmagórica. Para os poetas, a decapitação teve o seu lugar; para os religiosos, só pode tratar-se de uma visão inspiradora. De facto, todas as interpretações são possíveis: estamos aqui no campo da escrita.

Também encontramos na literatura o trabalho de figuração do sonho, quer dizer, do inconsciente. Da mesma maneira que a língua onírica é uma língua hieroglífica, baseada

6. Cf. S. Freud, “Le travail du rêve”, in *l'interprétation des rêves*, Trad. Fran. Paris, P. U. F., 1967.

sobre o princípio da semelhança, da analogia, da mesma forma que a escrita textual abrange a aplicação dos símbolos. Assim, as trinta primeiras páginas de *La recherche*, onde o narrador prustiano descreve a sua experiência original do sono, tem por função figurarem uma nova lógica do tempo: “resultante do sono, a obra (A terceira forma) repousa sobre um princípio provocante: *A desorganização do Tempo* (da cronologia)” (BL, 317).

Finalmente, falta-nos encontrar um lugar para a “negação” na razão da sua importância na análise freudiana do inconsciente. Esta operação tem um funcionamento muito particular: significa confessar explicitamente o enunciado que se pretende negar. Ora, é a partir, precisamente, de um tal mecanismo que se constrói a dimensão simbólica de *Sarrasine*: o narrador é interrompido na sua narrativa pela jovem mulher que o convidou a narrar. A marquesa, horrorizada pela toda-poderosa castração, tema central da narrativa, entra, em pé de igualdade, no campo do castrador no momento em que ele pretende excluir-se. Noutra, decidindo romper o pacto anteriormente acordado com o narrador (uma noite de amor ao encontro de uma bela história), precipita, este último, no campo simbólico dos castrados. A negação cujo testemunho a narrativa, pela boca da jovem mulher, permite agarrar uma das ideias essenciais do conto: a transformação da sociedade parisiense no século XIX provocou o colapso generalizado de toda a ordem e classificação; o contágio da castração, quer dizer, a recusa das oposições reguladas, acabaram por contaminar tudo: “É mortal, diz o texto, levantar a linha separadora, a barra paradigmática que permite ao sentido funcionar (é o muro da antítese), à vida de se reproduzir (é a oposição dos sexos), a fim de se proteger (é a regra contratual)” (S/Z, 221) A linguagem textual revela-se fortemente ligada à linguagem simbólica.

Desta equivalência entre a lógica simbólica e a lógica textual destaca-se uma analogia entre a literatura e o sonho. A similaridade das duas linguagens é, para além disso, postulada desde *Mythologies*: “um significado pode ter vários significantes: nomeadamente, do significado linguístico e do significado psicanalítico. É, também, o caso do conceito mítico.” (M, 205). Uma vez que, dentro da mesma obra, a escrita é definida como “o significante do mito literário” pode-se propor a tabela seguinte:

Literatura		Sonho
<u>Sistema I</u>	=	<u>Sentido Manifesto</u>
Sistema II		Sentido Latente

Quase vinte anos depois, em *Roland Barthes par Roland Barthes*, a escrita é, desta vez, colocada em relação com a fantasia: “A fantasia agrada-me porque permanece concomitante com a consciência da realidade (aquela do lugar de onde estou); assim, é criado um espaço duplo, deslocado, escalonado, no seio do qual uma voz (...), como na marcha de uma fuga, entra em posição *indirecta*: qualquer coisa *se tece*, é, sem pena nem papel, um início de escrita” (RB, 90). A fantasia é como uma literatura de língua intermediária, geminada, aprisionada entre vários sistemas.

Prática onírica, fantasiosa, a língua da literatura não é mais que a língua do imaginário.

A Avaliação Literária

Se a essência da literatura reside no trabalho do significante é, sem dúvida, possível avaliar a "qualidade literária" de uma obra a partir de critérios precisos. Convém, no entanto, como o fez Roland Barthes, especificar os limites de um tal projecto. A avaliação crítica é, em primeiro lugar, confrontada com uma limitação de ordem histórico-cultural: "Eu acredito que a distinção entre "boa" e "má" literatura só se pode basear em critérios simples e definitivos, por exemplo, para ser mais exacto, unilaterais: é uma partilha em que estamos sempre incluídos" (GV, 33). Em seguida, a distinção elaborada em *Le plaisir du texte* entre "textos de prazer" e "textos balbuciados" enfatiza a subjectividade dos juízos de valor em matéria estética: "Toda a gente pode testemunhar que o prazer do texto não é certo" (GV, 83) O problema é que não existe um "corpo universal": o sujeito que se aproxima da obra permanece, irredutivelmente, particular. Como o “corpo do desejo – a leitura do desejo – é, imediatamente, diferenciada” (SE, 64).

A inevitável determinação do sujeito leitor não é, contudo, um obstáculo intransponível em matéria de avaliação: o leitor pode e deve assumir a sua modernidade. É claro que

nunca poderá julgar as obras fora do tempo em que ele se situa; mas esta é uma situação que não é negativa: ela permite uma abordagem radicalmente nova para os textos antigos. É preciso saber avaliar as obras do passado com base na novidade absoluta. Barthes prepara-se para forjar, em contacto com textos modernos - aqueles nascidos após a grande ruptura de Mallarmé no século anterior - uma ferramenta crítica original adaptada à nova lógica literária: “então será possível aplicar este novo instrumento às obras do passado e, assim, dar à luz uma crítica verdadeiramente política surgida do novo absoluto da modernidade” (GV, 50). Este instrumento analítico moderno é, naturalmente, o “texto”, definido como campo metodológico, ferramenta conceptual, conjunto virtual de leis, centrado no trabalho, na produção e não no produto. Então, a linha divisória passará entre o antigo e o novo - em termos de significante, pelo menos: “Toda a linguagem antiga se torna imediatamente comprometida e, toda a linguagem se torna antiga logo que é repetida (...). O Novo está frente a frente com o gozo” (PT, 66). O resultado final desta tomada de partido é, através da leitura de obras já existentes, antecipar a literatura que há-de vir: “Penso que se deve ler no desejo do texto futuro, ler o texto do passado numa perspectiva niilista; de alguma forma, naquilo que ainda não é” (PT, 107).

O critério de base sendo para nós, leitores modernos, a produtividade infinita da linguagem, o valor positivo, será o “texto escritível” ou seja o negativo do “texto lisível”: “A nossa avaliação só pode ser ligada a uma prática e a prática é a da escrita. Existe, de um lado, o que é possível escrever e, do outro, o que já não é mais possível escrever” (S/Z, 10). Se o “escritível” é, assim, valorizado é justamente a nova edição da literatura, desafio crepitante, revolucionário: transformar o leitor de consumidor em produtor. O sujeito leitor deve ser capaz de redistribuir o texto segundo o seu próprio corpo, o seu próprio desejo. Este é um critério estético fundamental que transborda muito além das fronteiras da literatura. De facto, Barthes analisará numa perspectiva similar algumas colagens de Réquichot, pintor contemporâneo do “meta-metal”: a medida da obra não reside mais na sua finalidade (o produto acabado que constitui), mas no trabalho que expõe (a produção, na qual quer que o leitor participe): à medida que a obra se faz (e se lê), o seu fim transforma-se” (OO, 207). O inverso negativo do “escritível” será, logicamente, o “lisível”, texto clássico no plural limitado que obriga o leitor à recepção passiva. Desde logo, torna-se possível estabelecer uma dupla série de equivalências. O escritível é o novo, a excepção, a fuga para a frente: o que não pode ser

resumido. Em oposição, o lisível, reenvia ao antigo, à regra, ao balbuciar, abrangido de uma articulação lógica que é possível libertar pela análise. Não se trata de exercer uma classificação rígida: o escritível e o lisível não são mais que conceitos operatórios que permitem avaliar, para um dado texto, a parte literária e a parte estereotipada. Raras são as obras a conter, exclusivamente, uma ou outra categoria.

É revelador constatar que a repulsa de Roland Barthes da má literatura recupera, exactamente, o repúdio comprovado diante de falso natural das mitologias: o texto lisível, como o mito, é a inversão da cultura em natureza, prática hipócrita que recusa a ostentação franca do seu código retórico. Compreende-se, assim, que através dos códigos culturais (que não são nada mais que mitologias) que habitam a obsoleta escrita de Balzac. Querendo preservar, a qualquer o preço, a lógica e a lisibilidade da sua narrativa, Balzac é forçado a recorrer constantemente à autoridade de tal ou tal saber pretensamente universal para assegurar a verosimilhança do que conta: a “vida” torna-se, no texto clássico, uma mistura repugnante de opiniões correntes, um pano sufocante de ideias pré-concebidas” (S/Z, 211). O “natural”, o “óbvio”, o sentido único e dogmático: tanto quanto características negativas que, ao mesmo tempo, definem a má literatura e a cultura “pequeno-burguesa”. O mito, saturado pela lei do sentido, dá náusea. O texto clássico, demasiado cheio e demasiado condensado, provoca enjoo. Não é mais que “um armário doméstico onde os sentidos são guardados, empilhados, economizados” (S/Z, 206). O lisível é o mítico, um sentido último que tudo torna natural. Priva o leitor de toda a liberdade, de todo o poder, na medida onde é impossível reescrever um texto demasiado serrado. A literatura é como Orfeu: não deve olhar o que conduz para a luz. O pleno conhecimento é-lhe fatal: "uma vez que retorna para quem ama, nada mais resta em suas mãos que um sentido nomeado, ou seja, um sentido morto" (EC, 265). Então, é nesta luta com o significado que sempre tende a prevalecer contra a livre implementação do significante que se interpreta o valor do texto. Se o sentido prevalece, o texto cessa de ser literatura e torna-se estereótipo. Em suma, a má literatura é a literatura previsível: nada mais fatal para a arte que o tédio: (Pode-se estabelecer uma tipologia dos discursos sobre o seu grau de previsibilidade. *Texte des Morts*: texto de ladainha onde não pode mudar uma única palavra" (RB, 152).

No que diz respeito à "boa literatura", os critérios de Roland Barthes evoluíram desde a *l'Analyse structurale des récits* até ao *Plaisir du texte*. Considerando-se, inicialmente,

que a obra é, principalmente, estrutura, faz depender o seu valor do rigor do sistema escolhido. Ao nível da narração, por exemplo, é necessário fazer uma escolha entre o modo pessoal e modo apessoal. Também Agatha Christie engana pois, em *Cinq heures vingt-cinq*, ela descreve a personagem central do interior sem revelar que ele é o assassino: "O torniquete abusivo dos dois sistemas permite apenas o enigma. Assim, é compreensível que no outro polo da literatura se faça do rigor do sistema escolhido uma condição necessária da obra - sem, no entanto, o poder honrar até ao fim" (ASR 41- 42). Por outras palavras, como já foi afirmado em *Essais critiques*, "o signo é conseguido quando é funcional" (EC, 59). Mas se a obra deve ser rigorosa, nesta primeira fase de reflexão Barthesiana, é necessário, também, ser verdadeira. De facto, trata-se de escapar da má-fé que define toda a mitologia: "Em suma, é a franquia do estatuto literário que se torna um critério de valor: a "má" literatura é a que pratica uma boa consciência, dos sentidos plenos, e a "boa" literatura é, por oposição, aquela que luta abertamente com a tentação do sentido" (EC, 267). Assim, uma obra ou uma narrativa que se coloca em cena, onde se questiona sobre a sua própria realidade discursiva é a de mais alta qualidade. É, assim, em *Sarrasine*: é para seduzir a Marquesa de Rochefide que o narrador conta a história de Zambinella. A narrativa é, por isso, levada a se reflectir no seu próprio seio, a se contar ela mesma: ela se designa como pura realidade narrativa.

Posteriormente, logo que se liga às teorias kristévianas sobre o texto, Barthes é levado a tomar em conta outros critérios, na sua avaliação da literatura. Uma vez que o texto é definido como atravessamento produtivo de códigos, o seu valor apenas pode ser proporcional ao plural que contém. Pluralidade e indeterminabilidade tornam-se os dois elementos constitutivos do literário. Um texto adquire tão mais valor quão maior é o número de códigos que tece, que origina vozes que faz ouvir mas difíceis de identificar. Por um lado, "nenhuma força é maior do que o plural" (SE, 66) (a proliferação de códigos é a única maneira de reactivar a prática da linguagem fossilizada no seu uso referencial); por outro lado, é indispensável para criar confusão entre as instâncias simbólicas e operacionais: o leitor nunca deve ser capaz de dizer se uma ou outra notação está lá para significar ou porque o autor tem necessidade para o seguimento da sua narrativa. Então, logo que Sarrasine interrompe Zambinella no momento em que ela vai revelar a sua identidade de castrado, dois tipos de explicação podem ser responsáveis pelo episódio. Balzac pode ter querido enriquecer o retrato psicológico da sua personagem (tabu sobre a castração, rejeição inconsciente da realidade); mas

também era necessário, para evitar que a pronúncia da palavra "castrado", a fim de, com o enigma não resolvido, a história pudesse continuar: os dois circuitos de necessidade são indecidíveis. A boa escrita narrativa é mesmo essa da indecisão" (S/Z, 184).

Finalmente, pode-se libertar, à margem destas duas etapas do pensamento de Barthes, um ponto essencial presente em toda a sua obra: o valor de texto está ligado ao prazer que ele diz e que suscita: "há uma oportunidade para o pioneirismo cada vez que é corpo que escreve e não a ideologia" (GV, 182). Para o escritor, trata-se de colocar em jogo o seu desejo, de transformar um cenário imaginário em cena. Na verdade, é porque eles são marcados pela pulsão de um corpo que os textos de autores muito diferentes podem ser agrupados dentro de uma mesma realidade que chamamos de "literatura": "Sade, Fourier e Loyola, mesmo sendo completamente separados pela ideologia têm esta característica comum, muito forte, de escrever de acordo com o seu desejo. E produzir línguas segundo o seu desejo, as línguas do desejo" (GV 243).

A partir destes diferentes critérios do literário pode-se aventurar a construir uma escala de valores textuais. O cliché untuoso e esclerosado, como encontrado na cultura de massas, o plural ininterrupto que gera o texto, é possível traçar uma linha recta dando conta do grau literário de cada texto: "A escala de valor das obras seria a grande escala que vai do estereótipo ao símbolo" (GV, 131). Uma tal avaliação passa, necessariamente, pela distinção estabelecida em S/Z entre "texto lisível" e "texto escritível". Também será necessário ter em conta uma terceira categoria definida em *Barthes par lui-même*, o "admissível": "*Le recevable* será o ilisível que prende, texto ardente, produzido continuamente em direcção a toda a verosimilhança em que a função – visivelmente assumida pelo seu redactor – será de contestar a restrição mercantil da escrita" (RB, 122).

Para sintetizar as ideias Barthesianas em relação à avaliação literária propomos os dois quadros seguintes:

Quadro 1

Tipologia textual e valor literário

TIPOLOGIA	CARÁCTER	EXEMPLOS	VALOR LITERÁRIO
O Admissível	Ardente	Impublicável Assumido	+ ∞ ↑
O Escritível	Prazenteiro	Mallarmé Bataille Sollers	
O Lisível Polissémico	Agradável	Racine Sade Balzac	
O Lisível Unívoco	Untuoso	Literatura de Massas	- ∞

A direita é bastante explícita em si mesma: vai do transbordante ao suspenso, do dito ao tido, do balbuciado ao disperso, do tédio ao prazer. O critério de avaliação é, naturalmente, o plural. Quanto mais um texto se afasta do estereótipo, mais se aproxima da indeterminação, mais é literário.

Quadro 2

Repartição literária dos códigos

Tipologia	Códigos					Fora de código
	Cultural	Pro-ético	Hermenêutico	Sémico	Simbólico	
Texto Admissível						+
Texto Escritível				+	+	
Texto Lisível Polissémico	+	+	+	+	+	
Texto Lisível Unívoco	+	+	+	+		

É claro que é ao nível do código simbólico que se joga a qualidade literária de uma obra. Na outra extremidade do quadro, o código cultural é o código negativo. De facto, seria necessário, para determinar o valor exacto de um texto, fazer a média do cultural e do simbólico que contém. Assim, o texto escritível, simbólico mas não cultural, é mais

"literário" que o texto polissémico, ao mesmo tempo, simbólico e cultural. O texto unívoco, exclusivamente cultural, atinge os seus propósitos. Quanto ao texto admissível, participa da utopia Barthesiana do texto "fora da cultura".

É a possibilidade de uma tal identificação do literário através de critérios estruturais adequados que está na origem da famosa distinção entre o "escritor" e "escrivão." A oposição desses dois usuários do verbo é um ponto-chave da reflexão crítica de Barthes. Enquanto o escritor, homem do intransitivo, considera a linguagem como um fim em si, o escrivão, homem do transitivo, não vê nas palavras senão um veículo do pensamento. O primeiro trabalha a palavra, o segundo utiliza-a: "O escritor participa do sacerdócio, o outro do clero; a palavra de um é um acto intransitivo (assim, de uma certa forma, um gesto), a palavra do outro é uma actividade" (EC, 152). Por outras palavras, a linguagem é, para o escritor, um fazer, para o escrivão, um suporte para um fazer. Por isso, não é entre a actividade literária e a actividade crítica que se atravessa a linha de separação, mas entre a verdadeira literatura e a pseudo literatura. Nada se opõe à existência de críticos escritores, e encontramos-los na escrita de numerosos autores literários. Os conceitos de "escritor" e "escrivão" não se destinam à classificação, mas à avaliação.

A distinção entre "escritor"/"crítico" é de outra ordem; está baseada na diferença dos objectos visados: o objecto do escritor é o mundo; o do crítico a linguagem do escritor: "O mundo existe e o escritor fala, aqui está a literatura. O objecto da crítica é muito diferente; não é "o mundo", é um discurso, o discurso de outro: a crítica é discurso sobre discurso" (EC, 255). Assim - e a observação é de importância - as práticas do escritor e do crítico abrangem o indirecto: o escritor fala através do trabalho de linguagem, o crítico através do discurso do escritor. Neste sentido, eles distinguem-se, um do outro, pelo escrivão. No entanto, o indirecto do escritor é assumido, enquanto o do crítico não o é. O crítico, ao contrário do escritor, não pode transformar o seu "eu" em signo puro, integrá-lo no código pleno da literatura: "O crítico é um escritor, mas um escritor em suspensão; como escritor, ele gostaria que acreditássemos menos no que escreve do que à decisão que toma de escrever; mas, ao contrário do escritor, ele não pode assinar este desejo: permanece condenado ao erro - à verdade" (EC, 18). A partir destes dois conjuntos de oposições, é claro que a qualificação de "escritor crítico" se aplica perfeitamente a Barthes. De facto, o discurso barthesiano, sendo discurso sobre um discurso, linguagem sobre a linguagem, observa continuamente uma prática de

intransitivo. Esta tendência vai, também, crescendo à medida que se constitui a obra de Barthes: brilha em *Barthes par lui-même* onde se pode ler esta frase em jeito de preâmbulo: "Tudo aqui deve ser considerado contado por uma personagem de romance" (RB, contracapa).

A distinção entre "escrita" e "escritura" torna caduca a oposição do discurso teórico e do discurso literário. A interpenetração das práticas de crítica e da escrita é particularmente marcante na época contemporânea: "Por quase cem anos, sem dúvida desde Mallarmé, uma grande reformulação das premissas da nossa literatura está em curso: o que se muda, se penetra e se unifica é a dupla função, poética e crítica, da escrita" (CV, 45). É que, como vimos, à semelhança do escritor, o crítico usa o indirecto e recusa concluir autoritariamente, também ele escolheu a escrita em relação à escritura: "O escritor e crítico encontram-se na mesma situação difícil diante do mesmo objecto: a linguagem" (CV, 47). Esta equivalência das funções crítica e literária é muito clara em relação ao estruturalismo. De facto, este último pode definir-se por duas operações típicas que abrangem, também, a literatura: o recorte e a organização. Prática literária e actividade estruturalista, ambas são baseadas na arte da combinação que consiste em fazer aparecer, por meio de regras precisas, o que permanece invisível no primeiro estado do objecto. Em ambos os casos, trata-se de reconstruir o que é dado para lhe extrair um novo sentido: "É por isso que não há, em rigor, nenhuma diferença *técnica* entre, por um lado, o estruturalismo sábio, e por outro, a arte em geral e da literatura em particular: ambas são parte de um *mimemsis*, baseada não sobre a analogia das substâncias (como na arte dita realista), mas sobre as funções (que Levi Strauss chama *homologia*)" (EC, 215).

A interpenetração da crítica e da literatura faz-se, claro, em ambos os sentidos. Se a crítica se torna literária, a literatura torna-se ela própria - e agora mais do que nunca - crítica. Gérard Genette é um representante perfeito da primeira tendência; assume a emergência da escrita num discurso, à priori, teórico de poeta: "O poeta aceita o retorno de significante no seu próprio discurso. Isto é, pelo menos, no caso de Genette. Não julgo aqui a escrita em nome do "estilo" (contudo, perfeito, no caso de Genette), mas segundo o tipo de poder fantástico que faz com que um argumentista se entregue ao diabo para classificar e nomear, concorda em colocar o seu discurso em cena" (BL, 202). Em termos de função crítica da obra literária pensamos, obviamente, em Proust

(em que toda a obra não é mais que a exploração do seu próprio nascimento), mas também, mais perto de nós, nesta revolução literária que é o novo romance. É quando a literatura provou, simultaneamente, como linguagem e meta-linguagem, que ela entrou, pelo próprio pé, na modernidade: "Provavelmente com os primeiros rompimentos da boa consciência burguesa, a literatura começou sentir-se dupla: ao mesmo tempo objecto e olhar sobre o objecto, palavra e palavra dessa palavra, literatura objecto e meta-literatura" (EC, 106). Finalmente, a escrita típica da modernidade será aquela de Blanchot: estabelecendo os termos da sua própria ausência, falando de outras linguagens a falar dela própria, coloca-se num espaço indefinido entre crítica e literatura, linguagem e meta-linguagem: "A obra de Blanchot (crítica ou "romancesca") representa, assim, à sua maneira, o que é singular (...), uma espécie de epopeia do sentido, adâmica se poderá dizer, uma vez que é aquela do primeiro homem de *antes do sentido*" (EC, 269).

III

A QUESTÃO DO SENTIDO

A natureza do sentido literário

A essência da literatura, acabamos de o ver, deve ser encontrada no trabalho do significante: "A literatura é, por definição, formal" (EC, 69): ela constrói-se no volume da escrita, numa prática de produção textual que não fecha qualquer tipo de leitura. A questão é de saber qual a afinidade de uma tal prática, intransitiva e autónoma, que não tem outro propósito que ela mesma, susceptível de manter com o sentido. Pode-se descobrir um primeiro embrião de resposta no prefácio que Barthes dedicou, em 1963, a *Caractères*, de La Bruyère: "Para La Bruyère, ser um escritor é acreditar que num certo sentido, o fundo depende da forma, que trabalhando e modificando as estruturas da forma, acabaremos por produzir uma inteligência particular das coisas, um recorte original do real, resumindo, um novo sentido: a linguagem é, em si, uma ideologia" (EC, 236). Redescobrir um sentido trabalhando a língua é, de facto, o princípio de toda a literatura. É suficiente, para se convencer, examinar o estatuto do sentido no Novo Romance. A obra de Robbe-Grillet, por exemplo, impõe-se, pela primeira vez, por um certo número de proezas formais: tentar chegar a uma descrição fosca, neutra, literal, dos objectos que nos rodeiam. Ora, uma tal percepção das coisas coloca, inevitavelmente, o problema do seu sentido, participando, assim, de uma reflexão metafísica. O Novo Romance, cujos fundamentos são, antes de tudo, formais, não se exclui, sempre, do espaço do sentido; pelo contrário, "é um projecto assaz enorme que, por um lado é técnico, e por outro filosófico" (GV, 17). É, precisamente, porque se envolve de uma problemática da forma que a literatura redescobre a questão ardente da significação. Assim, Barthes, chega a esta famosa afirmação em *Essais critiques*: "fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por encontrar a questão aberta por excelência: porquê o mundo? Qual é o sentido das coisas?" (EC, 149). Ao tornar-se o seu próprio fim, a palavra trabalhada do escritor mediatiza a visão ilusoriamente objectiva que temos do mundo que nos rodeia.

A literatura está longe de abolir toda a ligação ao sentido: é atravessada por um pensamento activo, vivo, causado pelo jogo dos significantes. A este nível, inteligência literária e lógica matemática convergem: "Na matemática, há uma riqueza de imaginação enorme, grandes modelos de pensamento lógico, um pensamento que se faz de modo muito vivo, unicamente sobre as formas e sem ter em conta os conteúdos. Tudo isto interessa ao mais alto ponto da literatura" (GV, 293). Portanto, Barthes nega toda a pertinência à oposição tradicional entre fundo e forma: o texto constrói-se num abandono ininterrupto do sentido, cada nível de significação não é mais que o significante de um nível superior. Por outras palavras, "os significados são as formas" (BL, 144). Vimos como Robbe-Grillet exprimia a negatividade do mundo através da única técnica romanesca. A exploração extrema da natureza formal do sentido pode, também, levar a textos onde o interesse dramático reside inteiramente no plano da escrita. Este é o caso de *Drame*, de Philippe Sollers, texto escritível que se oferece ao leitor dentro do seu próprio trabalho de escrita. *Drame* não conta nada, excepto uma história; é nisto, justamente, que se realiza a literatura: "Que no grau zero da acção corresponde um sentido pleno, uma marca significante da palavra, que o acontecimento (o drama) seja, de qualquer modo do mundo geralmente copiado (real, sonho ou ficção) para o movimento das palavras que fixam este mundo como os olhos, pode ser o ponto de partida de obras absolutamente *realistas*" (SE, 25).

Esta análise da relação entre literatura e a significação mostra, de novo, a influência decisiva das teorias de Jakobson sobre a reflexão de Barthes. Vimos, anteriormente, em que sentido a função poética da linguagem foi definida em *Essais de la linguistique générale* como "ideia da mensagem enquanto tal". Encontramos a mesma concepção de identidade artística em *L'obvie et l'obtus*: "A arte, não importa qual, da poesia à banda desenhada ou ao erótico, a arte existe a partir do momento onde um olhar tem, para o objecto, um significante. Certamente, nas produções de arte, existe geralmente significado (...), mas este significado chega em posição *indirecta*: apanhado obliquamente, se o podemos dizer" (00, 187). Para Barthes, como para Jakobson, este é o lado propriamente carnal da linguagem predominante no discurso literário. E, porque o significante se implanta, assim, em detrimento do significado que a literatura origina sempre um sentido incerto: por causa do trabalho que o texto lhes submete, as palavras cessam de manter o seu conteúdo e, assim, libertam um espaço lúdico onde se tornam possíveis jogos de signos e leituras plurais. De facto, o sentido de um texto nunca se

reduz ao denotado; a função comunicativa não esgota o sentido literário. É por esta razão que o texto plenamente literário, o texto escritível, foi definido como refractário no resumo. O verdadeiro escritor interessa-se menos pelo sentido referencial da sua mensagem que pelo "suplemento" que traz a escrita, "na condição de que partilhe, com o louco, o falador e o matemático mais que a escrita (a saber, uma certa prática do significante) precisamente encarregado de especificar" (BL, 348).

Por isso, o escritor escolhe a linguagem contra o referente: a esfera de discurso não é a do real. O sentido não pode ser entendido de forma independente do mecanismo formal do qual é derivado. Se a multiplicação dos êxtases do libertino durante uma mesma sessão é possível no texto de Sade e não na realidade, é por causa das prerrogativas da escrita: "(Quando) chegamos, como o faz a lei, a interditar Sade por razões morais, é porque nos recusamos a entrar no único universo de Sade, que é o universo do discurso. No entanto, a cada página da sua obra, Sade dá-nos provas de "irrealismo" concertado: o que acontece num romance de Sade é verdadeiramente fabuloso, quer dizer impossível; ou, mais precisamente, as impossibilidades do referente são transformadas em oportunidades do discurso" (SFL, 41). Como uma linguagem intransitiva, a literatura não procura copiar o real, mas de o duplicar. É o próprio discurso replicado sobre o próprio, na significação transtornada e fugidia. A obra literária, precisamente porque se define como prática textual, recusa-se a uma descriptação de tipo realista: "inventar signos, como se pode ler na contracapa de *Sade, Fourier, Loyola*, (...) é entrar, paradoxalmente, neste *à priori* do sentido, que é o significante".

Começamos por identificar de maneira mais precisa a natureza específica da significação literária. Este sentido fugidío e conseguido, saído do uso intransitivo da linguagem, não é mais do que o símbolo: de facto, a literatura como nós o mostramos a partir das teorias de Lacan, envolve o campo propriamente simbólico das actividades humanas. É uma ideia que Barthes prevê desde de *Le degré zéro de l'écriture*: "O que opõe a escrita à palavra é que a primeira *aparece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para um lado secreto da linguagem" (DZE, 18). Logo que Barthes faz seu o conceito de "texto" é sempre a voz do símbolo que é favorecido no jogo dos cinco códigos que tecem a escrita. Se o sentido do simbólico é, a tal ponto, necessário à obra literária, é porque ultrapassa o denotado, a visão realista e redutora do mundo. Assim, em *Sarrasine*, este não é a oposição biológica dos sexos que importa,

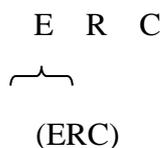
mas a distribuição das personagens no campo simbólico da castração. De facto, O conto é construído no interior do paradigma "dominante"/"dominado". Ora, no lado activo, encontra-se um homem (o escultor Bouchardon que quer preservar o apelo sexual de Sarrasine), mas também, e sobretudo, das mulheres (Mme de Lanty, personagem poderosa e autoritária; Sapho, figura mítica e teatral, verdadeiro perigo para o herói). Do lado dos castrados, só se pode guardar personagens masculinas: Sarrasine, marcado pelo demónio da castração, e o narrador, vítima da história que conta. Para o sentido da narrativa, o denotado não importa; é o segundo significado que prevalece: "O campo simbólico não é (...) aquele dos sexos biológicos; é aquele da castração: o *castrante/castrado* de *activo/passivo*. É neste campo (e não naquele dos sexos biológicos) que se distribuem de forma pertinente as personagens da história" (S/Z, 43).

Então chegamos à seguinte conclusão: a obra não é verdadeiramente literária a não ser quando marcada pelo símbolo. É porque entendeu esta verdade que Stendhal renunciou à narrativa de viagem para se dedicar ao romance. Assim, conseguiu em *La chartreuse de Parme* o que não tinha sido capaz de conseguir em *Rome, Naples, Florence*: comunicar a paixão triunfante que ele sente por Itália. Passando do diário ao livro, Stendhal encontrou o grande poder evocativo do símbolo: "Em suma, o que se passou - o que tem passado - entre *Journal de voyage* e *La Chartreuse* é a escrita. Escrever, é o quê? Um Poder, fruto provável de uma longa iniciação, que derrotou a imobilidade estéril do imaginário amoroso e dá à sua aventura uma generalidade simbólica" (BL, 342).

O mecanismo semântico

O significado literário é um segundo significado, simbólico. O problema é saber qual o mecanismo pelo qual o texto pode gerar um tipo particular de sentido. Para resolver a questão, é necessário fazer referência a um conceito essencial da análise de Barthes: a "conotação". É a partir das teorias de Hjelmslev que Roland Barthes constrói aqui a sua

reflexão. De acordo com o linguista dinamarquês¹, o processo conotativo é formalizado assim:



Neste esquema, E é o plano da expressão, C o plano do conteúdo e R a relação entre os dois. Por conseguinte, a conotação constitui um primeiro sistema (que é, em si já colocar em relação uma forma e um conteúdo) expressão de um segundo sistema. Por isso, é uma linguagem, explica Hjelmslev, num dos planos, no plano da expressão é uma língua. É em *Eléments de sémiologie*² que a referência à análise de Hjelmslev aparece com mais nitidez; mas Barthes já utiliza a terminologia do linguista dinamarquês em "O Mito de Hoje", segunda parte teórica do texto de *Mythologies*. De facto, a conotação torna possível definir os dois sistemas: mítico e literário. Já explicamos a homologia das duas estruturas; o que importa reter aqui é que a literatura abrange o mecanismo conotativo na medida em que se apresenta como uma segunda ordem cujo significante é, já, um sistema completo, a saber, a língua natural. A linguagem literária é, com efeito, definida da seguinte forma em *Le bruissement de la langue*: "Como linguagem, a literatura é, evidentemente, uma semiótica conotativa; num texto literário, um primeiro sistema de significação, que é a língua (por exemplo, o francês), é usado como significante simples a uma segunda mensagem, em que o significado é diferente dos significados da língua" (BL, 135). Assim, é somente quando o texto fornece um "suplemento" na frieza denotativa da língua que começa literatura. É por isso que, sem dúvida, a frase inaugural de *la Recherche* permaneceu tão famosa: "Escrevendo num romance: *durante muito tempo recolhi-me em boa hora*, é tão simplesmente enunciado que o autor só pode empregar o advérbio, o emprego do *Eu*, a inauguração de um discurso que vai contar, ou melhor ainda recitar, uma certa exploração do tempo e do espaço nocturno, não desenvolve já uma segunda mensagem, que é uma *certa* literatura (EC, 12-13).

1. Cf. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une Théorie du langage*, Trad. Fran. Paris, Minuit, 1968, capítulo 22.

2. Artigo publicado originalmente em *Communication* 4, 1964, republicado após o *Le Degré zéro de l'écriture*, Gonthier/Denoel, Coleção "Méditations". 1965.

Tal é a especificidade da significação literária: “Com as palavras, a escrita cria um sentido que as palavras não têm à partida” (GV, 15). Nesta óptica podemos, não sem sabor, compará-la ao champanhe”, “certas linguagens são como champanhe: desenvolvem uma significação posterior ao sentido da sua primeira audição, e é nesse retrocesso do sentido que nasce a literatura” (BL, 285). É precisamente porque satisfaz este escalonamento dos efeitos do sentido que a língua de Chateaubriand adquire uma forte intensidade literária. Modelo de medida e de equilíbrio, a escrita de *Mémoires d'outre-tombe* dá à vida do narrador o brilho de um destino: “É esta a língua, ainda, o que lhe permite transformar poeticamente as coisas ingratas, como o tédio, que ele fala tão bem e que, portanto, se transforma em *outra coisa*” (GV, 324). O princípio da significação literária é escalonamento dos diferentes níveis do sentido.

A posição de Barthes parece ser modelada perfeitamente sobre a de Hjelmslev. No entanto, há um ponto essencial em que Roland Barthes se separa do linguista, pelo menos a partir *S/Z*. Qualquer análise de Hjelmslev é baseada na distinção entre “denotação” e a conotação”. Ora, aos olhos de Barthes, a denotação tem uma boa hipótese de ser um conceito vazio: nenhum discurso, quer o vejamos ou não, pode escapar à conotação. Não há primeiro significado que seja a verdade original e canónica da língua. As frases de aparência denotativa têm por função conotar o primitivo, o natural, o literal: “A denotação não é o primeiro sentido, mas finge ser; sob essa ilusão é a *última* das conotações (aquele que parece, ao mesmo tempo, criar e terminar a leitura), o mito superior, através do qual, o texto pretende voltar à natureza da linguagem, à linguagem como natureza” (*S/Z*, 16).

Assim, como muitas vezes acontece em Barthes, a referência a teorias de uma autoridade reconhecida (Hjelmslev, por ora) só é útil numa reinterpretação pessoal: o mecanismo semântico transmitido por Hjelmslev vai-se transformar em instrumento crítico dirigido contra a ideologia da linguagem.

A perpicácia de Barthes aqui será o de conciliar dois pontos de vista sobre a arte aparentemente muito distantes, o de Jakobson e o de Brecht. O que devemos reter da análise do linguista russo é que a intransitividade do discurso literário traça uma distância entre o textual e o real: o texto poético, centrado num jogo de signos que lhe é imanente, pode operar de forma independente de qualquer referência à realidade. Ora - é

aqui que encontramos Brecht - o destaque de um desnível entre o significante e o referente tem um papel eminentemente crítico: levanta a interrogação no coração da evidência; incentiva o receptor para questionar a falsa equivalência do real e da linguagem, da natureza e da cultura. Neste sentido - e Brecht tinha-o entendido - o objectivo da arte é revolucionário "Como! As coisas são o que são, porque não pode ser de outra forma? Apesar de sabermos que precisamente nada os obriga a ser assim! Porquê dar a tudo o que representamos e que não nos satisfaz as justificações mais irrefutáveis, porquê conferir a tudo a aparência e o título impressionante de um feito da *natureza*, destruindo, assim, toda a esperança?"³. Barthes não diz outra coisa no prefácio de *Essais critiques*: "Vêm-se as técnicas da literatura, muito numerosas ao longo da história (embora elas tenham, sido mal recenseadas) todas empregues em *distanciar* o nomeável que são condenadas a duplicar." (EC, 15).

Então, o que atraiu Barthes no funcionamento conotativo, não foi só o prazer propriamente textual de um abandono do sentido mas, sobretudo, a possibilidade de libertar a linguagem do compromisso ideológico onde o mantém a sociedade "toda a tarefa da arte é de *inexprimir o exprimível*, de remover a língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra palavra, uma palavra "*exacta*". (EC, 15). Somente na luta com o "demasiado nomeado" original, a linguagem, que a literatura se pode construir; fazendo-se, quer ela queira ou não, tome sempre partido sobre o mundo.

O que diz a literatura

O que podemos aprender com o texto? É possível localizar na obra uma significação que seja consubstancial à sua essência literária? Barthes, inicialmente, responderá pela afirmativa. Da mesma forma que tentou avaliar o grau literário de um texto com base em critérios estruturais vai esforçar-se por determinar um sentido intemporal da literatura. No entanto, uma tal abordagem é problemática na medida em que a essência literária não reside no significado mas na significação, quer dizer, no processo que vai

3. B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, trad. Franc., Paris, l'Arche, 1963 e 1972, Tomo I, pag. 349

das formas aos conteúdos. Na verdade, a literatura é, antes de tudo, um jogo formal, condição que partilha com a moda: "Moda e literatura implicam fortemente, subtilmente, com todos os desvios de uma arte extrema, mas, se quisermos, significam "nada", a sua essência está na significação não nos seus significados" (EC, 156). O sentido universal da escrita, assumindo que existe, só poderá ser a incerteza do sentido; a essência literária, já o vimos, se constrói sobre uma questão: "Esta interrogação não é: *qual é o sentido do mundo?* Nem mesmo: *Tem, o mundo, um sentido?* Mas somente: *Aqui está o mundo: tem um sentido em si próprio?*" (EC, 160). Assim, a literatura é a questão fundamental que o sentido dirige ao mundo, uma questão, bem entendido, que permanece sempre pendente. Uma tal constante estrutural facilmente se compreende: se uma obra só existisse apenas através do seu sentido, morreria com o contexto histórico-cultural que a viu nascer, é apenas o fascínio da sua interrogação insolúvel o que lhe permite atravessar os séculos: "*O que quer dizer?* (...) É a pergunta milenar desta coisa muito antiga: a Arte" (00, 188).

Compreende-se melhor porque a teoria de Sartre do compromisso faz pouco sentido no campo literário. Ao serviço de uma verdade, a escrita perde todo o valor; é a sua própria essência que nega: "Dissemos: o escritor deve comprometer a sua obra. Mas é a teoria que, diariamente, é posta em causa. Pode-se perguntar porquê posto em causa... porque, simplesmente, a escrita é a arte de colocar as perguntas e não de lhes responder ou de as resolver" (GV, 16). Assim, o escritor seria responsável por perpetuar a função do vidente antigo: dizer o lugar do sentido sem o nomear. A literatura é uma *Manteia*: "Porque a literatura, em particular, é uma adivinhação, é tanto inteligível e interrogante, faladora e silenciosa, ligada ao mundo pelo caminho do sentido que refaz com ele, mas liberta dos sentidos contingentes que o mundo elabora" (EC, 219). Também Barthes sonha com o texto ideal, em que a significação não será mais que "murmúrio", ruído inimaginável do desaparecimento do barulho, sentido impossível, liberto, que só se entrega na sua isenção: "Murmurante, confiada ao significante por um movimento sem precedentes, desconhecido do nosso discurso racional, desde que, a língua não deixe um horizonte do sentido: o sentido, indivisível, impenetrável, inominável, no entanto, seria colocado ao longe, como uma miragem" (BL, 95). O murmúrio é o som de um mecanismo em perfeita harmonia, em que nada prejudica o bom funcionamento: o texto murmurante será o texto desalienado, na significação livre e sem fecho.

Toda a grande obra literária é necessariamente enganosa, e seria ilusório querer encontrar um sentido último. *Les Réflexions ou Sentences et maximes*, de La Rochefoucauld, por exemplo, apesar do projecto manifestamente moral que os anima, nunca chegar a uma definição última de Homem. O ser humano, diz-nos o texto, se quer resistir à paixão tem pouca escolha: não consegue encontrar a energia para lutar que noutra paixão, se definíssemos, assim, como sobreposição ilimitada de falhas: "Descendo de nível para nível, do heroísmo à ambição, da ambição à inveja, nunca se alcança o fundo do homem, nunca se pode dar uma definição última, que seja irreduzível; quando a paixão final foi designada, esta paixão desaparece em si, pode ser como a preguiça, inércia, nada; a máxima é uma via infinita de decepção" (NEC, 84). A relação de identidade restritiva própria da máxima, o "apenas", nada nos diz de certo sobre o homem, mas determina uma escrita de vertigem, infinitamente regressiva, em que o deslizamento perpétuo abrange a plena textualidade. Esta suspensão de sentido é possível de encontrar numa obra tão politicamente engajada como o teatro de Brecht. Na medida em que a teoria dramática do "distanciamento" convida o espectador a encontrar, ele próprio, uma saída para a situação representada no palco, o significado é sempre deixado ao inteiro critério do público: "Em suma, existe, no teatro de Brecht, um sentido, e um sentido muito forte, mas este sentido, é sempre uma questão. É, talvez, o que explica que este teatro, decerto um teatro crítico, polémico, engajado, contudo não é um teatro activista" (GV, 26).

Finalmente, a Literatura só diz que nada pode dizer. Toda uma filosofia está presente em último plano da palavra literária: O mundo não é estático, de uma vez por todas. Ele ainda é, em grande parte, para construir: "Finalmente, é a precisão de uma escrita (precisão estrutural, e não retórica, bem entendido: não se trata de "escrever bem") que envolve um escritor no mundo, não dentro de uma ou outra das suas opções, mas na sua própria deserção. É porque o mundo não está *feito* que a literatura é possível" (EC, 142). Se o mundo é, assim, apresentado como que enigma ao julgamento do leitor, é porque em literatura como na nossa vida, a compreensão verdadeira não existe. Também Chateaubriand se pode dar ao luxo de usar a metáfora, habitualmente limitada à sua função sinestésica como instrumento de disjunção. O prazer do texto vai muito além do sentido; baseia-se, acima de tudo, noutra coisa: o canto de um pássaro pode vir, sem dano, interromper a história de *La vie de Rancé* para evocar o sorriso de um jovem monge que morre: "Em Chateaubriand, a metáfora não aproxima os objectos, separa os

mundos" (NEC, 114). Nada é certo; é também por isto que não se pode resumir o texto: a escrita, silenciosa mas murmurante, deriva o poder da sua reserva. É porque se recusa a dizer um certo sentido que a literatura inventa uma nova língua, desviante, mais que a língua linguística: "Portanto, se Sade, Fourier e Loyola são fundadores da língua e apenas isso é, justamente, para nada dizer, para observar uma vaga" (SFL, 11).

No entanto, há uma esfera onde o texto está habilitado a falar, onde pode proferir uma certa verdade: a da linguagem. "A escrita pode dizer a verdade sobre a linguagem, mas não a verdade sobre o real (procuramos, actualmente, saber o que é o real sem linguagem)" (BL, 357). Esta afirmação, extraída de um artigo de 1971, publicado no *Tel Quel*, apenas reafirma uma ideia importante já encontrada: a literatura, sistema artificial consciente do seu artifício, máscara que se mostra do dedo, é a prova incarnada do irreal das palavras. Não há analogia entre o mundo e o verbo; linguagem é uma interpretação do real, não o seu reflexo fiel: esta é a verdade do texto. É por isso que a escrita nunca é realista; o escritor, logo que toma a pena, torna-se um utópico: "Para ele, o mundo é uma medalha, uma moeda, uma dupla superfície de leitura, em que a sua própria realidade ocupa o reverso e a utopia o anverso" (RB, 80). Não se trata de restituir o real mas de o tornar enigmático transpondo-o para um outro plano, o da escrita.

Barthes teve a tentação, muito clara, para definir uma significação intemporal da literatura. No entanto, como o mostrou em *Le degré zéro*, a obra está demasiado ancorada na História para que a necessidade de uma diacronia não acabe por se impor - particularmente ao nível semântico. Assim, Barthes admite que a característica enganosa da literatura é cada vez mais um traço da literatura francesa contemporânea que um componente universal do literário: "Foi necessário esperar por Mallarmé para que a nossa literatura concebesse um significante livre, sobre o qual não pesaria mais a censura do falso significado, e tente, finalmente, a experiência de uma escrita livre da repressão histórica onde manteve os privilégios do "pensamento" (BL, 265).

É impossível passar totalmente da dimensão histórica na explicitação do sentido. Barthes reconhece, ele próprio, em *Barthes par Barthes*; o campo semântico do literário é duplamente limitado: "Por um lado, a Literatura não pode exceder o saber da sua época; e, por outro, não pode tudo dizer: Como linguagem, como generalidade *finita*, não pode dar conta dos objectos, espectáculos, eventos que surpreenderiam ao ponto de

a espantar" (RB, 122). Assim, Brecht recusou-se a explorar os horrores de Auschwitz como matéria de uma peça de teatro; e se Voltaire, como o vimos, foi "o último dos escritores felizes", é que ele foi o último a ser capaz de tratar com ligeireza os assuntos mais sérios. Se é verdade, hoje, que a literatura é menos percebida como "mimesis" (descrição do real) do que como "semiosis" (aventura específica da linguagem submetida ao funcionamento textual), é, antes de mais, por razões históricas que por razões ontológicas. A diferença que se abriu entre o mundo e a escrita é a consequência directa da história do século XX: "Não é mais possível dominar a realidade histórica, [a literatura] passou de um sistema de representação a um sistema de jogo simbólico. Pela primeira vez na sua história, o mundo está para além da literatura; está sempre na base de um estado de surpresa, diante de um mundo mais profuso que ela" (GV, 193). Por isso, especialmente a obra moderna que está "no sentido errado", segundo a fórmula feliz de Levi-Strauss; mas, por isso, não insignificante: a obra não se constrói mais sobre este ou aquele sentido, mas permanece marcada pelo desejo do sentido, a nostalgia do sentido. O processo de escrita não mais é determinado por uma visão precisa, mas é levado no jogo ininterrupto de significantes. A grande descoberta da modernidade é que a linguagem não é segura, evolui numa esfera própria, que não a da verdade.

É aqui que temos de falar de uma obra cuja importância é fundamental aos olhos de Barthes, tanto no plano literário como no plano epistemológico em geral: *Bouvard e Pécuchet*. Se a obra de Flaubert marca uma viragem na história da literatura é devido a uma dupla característica que vai influenciar em profundidade a escrita contemporânea. Em primeiro lugar, não existe, em Flaubert, uma linguagem privilegiada que englobe todas as outras linguagens; o tema da cópia, abertura e fecho da obra, mostra até que ponto é ilusório confiar numa hierarquia dos discursos: "É um momento histórico na crise da verdade, que se manifesta, igualmente, por exemplo em Nietzsche, embora não haja nenhuma conexão entre Nietzsche e Flaubert. É o momento em que nos apercebemos que a linguagem não apresenta nenhuma garantia. Não há nenhuma instância, nenhum garante da linguagem: é a crise da modernidade que se abre" (GV, 234). A verdade é excluída do campo verbal. A segunda característica marcante do texto de Flaubert é a ausência do plano elocutório: o livro não se dirige à pessoa; transmite uma mensagem sem remetente ou destinatário. Bouvard e Pécuchet nunca se dirigem um ao outro: é impossível ao leitor projectar-se no par soldado que dão a ilusão de

formar. Assim, a linguagem invade todo o texto; é ele o verdadeiro herói do romance. O livro de Flaubert aborda, portanto, uma certa loucura, loucura do psicótico que fala sem nunca se dirigir a alguém; mas o psicótico é a própria linguagem: “É por isso que Flaubert se torna o primeiro escritor da modernidade, porque acede a uma loucura. Uma loucura que não é da representação, da imitação, do realismo, mas uma loucura da escrita, uma loucura da linguagem” (GV, 237).

Assim, característica ontológica ou traço da modernidade, o que interessa a Barthes na obra literária é a interrogação que parece colocar. No entanto, a literatura não trata somente do mundo e das suas questões, fala, também, do “corpo”- do desejo – de que é derivada. O corpo significa: também é isso que o texto nos diz; um livro só é bem sucedido se transmite plenamente o desejo que marcou a sua produção. Voltaremos adiante para os problemas do conceito de “autor”; o que nos interessa aqui é mostrar em que medida o sentido do texto é o jogo de um sujeito. Na verdade, assim que se recusa a levar a linguagem a um simples instrumento, o autor é conduzido, de uma maneira ou de outra, a implicar-se no seu trabalho de escrita. É o seu próprio código que o escritor acrescenta às várias redes do texto: “Para o escritor, (...) a linguagem é um lugar dialético onde as coisas se fazem e desfazem, onde imerge e derrota a sua própria subjectividade” (GV, 102).

O sujeito está presente no texto, mas é, se se pode dizer, “jogado”: o escritor, não podendo nem manifestar nem esconder o seu “eu”, deveria “abrigá-lo” (inscrevendo-o no texto, protegendo-o como tal). É principalmente a isto que visa a criação de um código: “O escritor nunca tentou nada além de transformar o seu “Eu” em fragmento de código” (EC, 16). Nesta óptica, Bricot, o universitário de *La recherche* é a perfeita metáfora do escritor: sob o conselho de Mme. Verdurin, e para dar a ilusão de que não é ele quem está em causa substitui, em todos os seus artigos o “eu” pelo “nós”: “Grotesco, Bricot ainda é escritor; todas as categorias pessoais que manuseia, mais numerosas que as da gramática, nunca são mais que tentativas destinadas a dar à sua própria pessoa o estatuto de um verdadeiro signo” (EC, 16). Escrever é, assim, transformar um signo linguístico bastardo, o “mudar” “eu” (ambos símbolo existencial e índice lexical) em signo puro. O escritor, para ser lido, deve transformar um código diferenciado, aquele do seu “eu”, num código geral e aceite por todos: deve passar do “eu” ao “ele”. O “ele” do romancista, na verdade, não é nem símbolo nem índice; é uma marca reconhecida do

código do romance: "A terceira pessoa não é, portanto, um truque da literatura, é o acto de instituição prévio a qualquer outro: escrever é decidir dizer ELE (e poder)" (EC, 17). Assim, o "ele" está por todo o lado na literatura, mesmo por trás do "eu" que não é mais que um "ele", usando uma máscara suplementar. Em todos os casos, a operação textual é a mesma: transformar um sujeito vivo, o escritor, num sujeito de linguagem: "O autor (material) de uma narrativa não pode ser confundido, em nada, com o narrador da narrativa; os signos do narrador são iminentes à narrativa e, portanto, perfeitamente acessíveis a uma análise semiótica" (ASR, 40).

Como pessoa, o autor nunca é mais que um convidado no teatro do seu texto, uma personagem entre outras. Como sujeito da escrita, pelo contrário, não existe fora da sua obra; é pura marca literária: "Será suficiente considerá-lo como um ser de papel e a sua vida como uma *biografia* (no sentido etimológico do termo), uma escrita sem referente, matéria de uma *conexão*, não de uma *filiação*: o projecto crítico (se ainda se pode falar de crítica) consistirá, então, em *voltar* à figura do documentário do autor na figura do romance, irreparável, irresponsável, tomada no plural do seu próprio texto: trabalho cuja aventura já foi contada, não pela crítica, mas pelos próprios autores, como Proust e Jean Genet" (S/Z, 217). De facto, um autor como Genet pode dizer "eu" nos seus romances e ninguém, seriamente, sustentará que a sua obra é a expressão de uma experiência vivida. Genet existe nos seus livros, mas apenas como ser da linguagem, como sujeito cujo referente é diferente de si mesmo. Da pessoa viva do escritor, nada permanece no texto que um traço simpático, marca sedutora de um corpo amigável.

Se a posição de Barthes também é clara é que na escrita, estabelecendo a sua própria ordem, à margem do real, o escritor tem pouca escolha: o seu "eu" da escrita é outro que o "eu" do indivíduo que ele é para além disso: "Escrever é, *primeiro* colocar o assunto (e compreender o seu imaginário da escrita) em *citação*, romper toda a cumplicidade, toda a contaminação entre aquele que estabelece e aquele que inventa, ou melhor ainda, entre aquele que a escreve e aquele que se (re)lê" (SFL, 136). É assim que Sade, indivíduo, toma a sua distância de Sade, o escritor: quando configura para a escrita um plano de trabalho de escrita, o "Divino Marquês" trata-o por você. O autor, não importa sobre que plano do texto; é um dos componentes da obra, e é a este título que tem uma existência em relação ao leitor: "Em *l'écrire*, meio da modernidade, o sujeito constitui-se imediatamente como contemporâneo da escrita, efectuando-se e afectando-se por ela,

é o caso exemplar do narrador de Proust, só existe por escrito, apesar da referência a uma pseudo-memória” (BL, 30). Este é o sujeito – vimo-lo com Lacan - não pré-existe à linguagem: ele faz-se na e pela sua própria palavra. O escritor, sujeito do texto constrói-se dentro do seu tempo de enunciação.

No entanto, significar é também "a acenar alguém": o autor, o que quer que pense, transparecerá, sempre, na expressão da sua mensagem. Também o significado original, aquele que fundou toda a literatura, não é nada mais que o desejo: "Não há outro significado primeiro à obra literária que um certo desejo, escrever é uma forma de Eros" (EC, 14). De facto, qualquer obra se torna desejável, não somente no domínio literário, mas também no campo artístico em geral. Reflectindo sobre Cy Twombly, desenhador contemporâneo, Barthes estende, ao artista, as características já identificadas no escritor: "Na sua obra existem estas questões: *Que são os outros para mim? Como devo desejá-los? Como me devo prestar aos seus desejos? Como se comportar entre eles?*" (00, 159). Se o artista inscreve, assim, o seu corpo na obra, é que a arte, espaço do significante, se dá como campo privilegiado do "sujeito", no sentido lacaniano do termo. De fato, o sujeito está submetido ao significante, só existe por ele, só se constrói por meio dele. É, na operação que transforma a enunciação em enunciado, o geno-texto em feno-texto, que transparece o "eu" do autor como corpo diferenciado, sujeito a desejar. O que faz o prazer do texto é a sua irreduzível particularidade, ou seja, o traço deixado pelo autor: "No texto, de uma certa forma, *o desejo* do autor: preciso da sua figura (que não é nem a sua representação nem a sua projecção), como precisa da minha (excepto para "balbuciar")" (PT 45-46). Não é absurdo, na abordagem crítica do texto, ter em conta as ligações eventuais que tenha, pessoalmente, com o seu autor. É isto que Barthes reivindicou, nos seus ensaios, sobre a obra de Sollers, particularmente na sua análise de H: "Quando é que vamos ter o direito de estabelecer e praticar uma *crítica afectuosa*, sem que passe por parcial? Quando seremos suficientemente livres (libertos de uma falsa ideia de "objectividade") para incluir na leitura de um texto o conhecimento que possamos ter do seu autor? Porquê - em nome do quê, por medo de quê – separaria a leitura do livro de Sollers da amizade que lhe tenho?" (SE, 78).

O que a literatura diz do autor não é a sua alma mas os seus impulsos, seus ritmos, seus desejos, em suma, o que o torna um ser diferenciado. Esta presença do corpo que define a individualidade de uma escrita, Barthes já havia lançado em *Le degré zéro* recorrendo

ao conceito de "estilo": "O estilo nunca é mais que metáfora, ou seja, equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor" (DZE, 13). Em *Sollers écrivain* prefere falar de "mordaz". Assim, em H, "as ideias crepitam sem cessar (chamo "ideia" anti-frase de um achatamento), as palavras, os sons, as letras, tudo o que pode encher a escrita para ter voz não são um logro expressivo mas o seu timbre, o seu grão, o que, na arte vocal, se chama de "mordaz", quer dizer, a marca inevitável, inalienável do corpo" (SE, 59).

A impressão que o autor imprime ao seu texto põe, no entanto, um problema: não haverá contradição em procurar um sujeito no texto negando, de todo, o sujeito? Parece que não, na medida em que o sujeito que transparece na trama textual não se obtém à imagem plena e estruturada de um referente identificável, o corpo que se inscreve no texto é um corpo disperso: "o autor que vem do seu texto e entra na nossa vida não tem unidade, é um simples plural de "encantos", lugar de alguns detalhes ténues, contudo, fonte do resplendor do romance, um canto descontínuo de amabilidades" (SFL, 13). Estes detalhes sem ordem, estas notações despreocupadas, que desenham uma imagem móvel e flutuante do autor, Barthes propõem de lhes nomear "biografemas". Assim, não se reterá do sujeito Loyola que "os seus belos olhos, sempre um pouco imbuídos de lágrimas" e a vida de Sade será concentrada num conjunto descontínuo de vinte e dois fragmentos: "Ao tema da *urna* e da *lápide*, objectos fortes, fechados, professores do destino, se opõem ao *brilho* da memória, erosão que não deixa, da vida passada, que algumas dobras" (SFL, 14).

O Infinito da significação

A obra, já o vimos, é sempre deceptiva: oferece-se como enigma, questão sem resposta. Só pode fazer sentido através da palavra que o leitor profere para colmatar o seu silêncio. Ora, cada leitor sendo produto sempre diferente de uma cultura, de uma língua e de um imaginário, os tipos de respostas possíveis à questão colocada pela obra são, teoricamente, ilimitadas: "A resposta é cada um de nós que a dá trazendo consigo a sua história, linguagem, liberdade mas como a história, linguagem e liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: nunca cessa de responder ao que está escrito fora de toda a resposta" (SR, 7). O texto não existe enquanto sentido,

apresenta-se como uma rede de formas que compete ao mundo preencher. Também, a leitura de uma obra passada exige como requisito prévio uma resposta à dupla questão colocada por Barthes a propósito da representação moderna de *L'Orestie* de Ésquilo: “Representar em 1955 uma tragédia de Ésquilo não tem sentido a não ser que estejamos decididos a responder claramente às suas duas questões: Quem era, exactamente, *Orestie* para os contemporâneos de Ésquilo? Que fizemos nós, homens do século XX, com o antigo sentido da obra?” (EC, 77). A resposta é simples: uma vez livre do antigo sentido falta-nos procurar em que medida nos diz respeito. Não esquecer as palavras de Valéry: “A obra dura enquanto é capaz parecer outra coisa diferente que o seu autor fez”⁴ a significação da obra não conhece limites. Esta afirmação permanecerá constante de uma ponta a outra da escrita de Barthes. A pluralidade do sentido é no início timidamente afirmada sob a égide de Jakobson em “História ou literatura?”, a última parte de “*Sur Racine*”, Barthes fala de “obra de aparência solitária, sempre ambígua, porque sujeita, *ao mesmo tempo*, a variadas significações” (SR, 138). Neste primeiro tempo o plural da obra abrange a simples ambiguidade, se a obra recusa a unicidade do sentido é porque é simbólica. No entanto, a partir da noção de “texto”, e das suas implicações teóricas, Barthes modifica sensivelmente o seu ponto de vista. O código simbólico, como o mostra S/Z, não é mais que numerosos códigos que tecem o texto. O processo de pluralização do sentido no trabalho da obra não se reduz, somente, à ambiguidade: “O Texto é plural. Isto não quer dizer que tem vários sentidos mas que consegue o plural do sentido, um plural *irredutível* (e não somente aceitável)” (BL, 73). Assim, será substituído pelo termo “significação”, o conceito de Kristeva de “significado”. De facto, o texto, recusando a lógica da comunicação, não trabalha para produzir uma significação única mas explora todos os recursos do significante num ponto de vista de infinitização do sentido: “O “texto” (poético, literário ou outro), escreve Julia Kristeva, oca na superfície da palavra um eixo vertical onde se procura os modelos desta *significância* que a linguagem representativa e comunicativa não *recita*, mesmo se as marca. Nesta vertical, o texto alcança à força de trabalhar o *significante*”⁵. O texto oferece, assim, uma multiplicidade de entradas sem que nunca tenha tido a porta principal:

4. P. Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, Coleção “Idées” 1941, Tomo I, pag. 206.

5. J. Kristeva, *Semeiotikè, Op. Cit.*, pag. 10-11

Sarrasine presta-se, ao mesmo tempo, a interpretações poéticas, económicas e psicanalíticas (e poderemos, sem dúvida, encontrar outras). Face ao texto, pode ler-se em S/Z, não há língua crítica “primeira”, “natural”, “materna”: o texto apresenta-se, à nascença, multilíngue; não há, para o dicionário textual, nem língua de entrada nem língua de saída pois o texto tem o dicionário, não o poder definidor (fechado) mas a estrutura infinita” (S/Z, 126-127).

Se o texto pode funcionar, também, fora de todo o fecho semântico é que os significados que arranja nunca são outra coisa senão significantes de novos significados através do jogo de um mecanismo sem fim. A significação não exclui a literatura, ao contrário, ela dá-se como objecto privilegiado da análise textual: “O conteúdo é, *precisamente*, o que interessa ao formalismo, afirma Barthes em 1971, em resposta a um questionário de *Promesses*, pois a sua tarefa incansável é, em cada ocasião, de o regredir (até que a noção de origem deixe de ser pertinente, de o deslocar segundo um jogo de formas sucessivas” (BL, 83). Não há limitação ao mecanismo semântico: todo o sentido produzido é sempre ao mesmo tempo o significante de um nível superior de significação. Assim, E representando o plano da expressão C do conteúdo e R da relação entre os dois, a verdadeira fórmula do processo significante não é:

$$\begin{array}{c} E \quad R \quad C \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ (ERC) \end{array}$$

Mas:

$$\begin{array}{c} E \quad R \quad C_1+C_2+C_3 \dots C_n \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ (ERC) \end{array}$$

De facto, no texto a libertação é infinita, a fuga dos sentidos é ilimitada. A significação satura a obra literária: “ dizer: “tudo significa” reenvia, assim, a esta ideia simples mas essencial que o texto é inteiramente penetrado, envolvido de significância, que se encontra imersa, de parte a parte, numa espécie de inter-sentido infinito que se estende entre a língua e o mundo” (GV, 74).

Definir a significância do trabalho no texto como um recuo perpétuo do sentido só pode resultar num pôr em causa radical da concepção clássica do autor. Se o texto é estruturado por uma pluralidade de vozes diferentes, é impossível atribuir uma origem precisa e determinada à sua enunciação: "lateralmente a cada enunciado, diríamos que a voz *off* se faz entender: são os códigos: que se tecem, cuja origem "se perde" na massa perspectiva do *já escrito*, "desoriginam" a enunciação" (S/Z, 28). O texto não é o produto de um indivíduo único dotado de um misterioso poder criador, não é o ponto de cruzamento de diversas redes significantes construindo-se, também, no volume das linguagens, no intertexto. Ora, "O intertexto *não* é um problema de fontes, pois a fonte é uma origem nomeada, enquanto o intertexto não tem origem identificável" (GV, 131). O intertexto de Fourier, por exemplo, encontra-se, também, junto de Claude de Saint-Martin, Sénancour, Restif de la Bretonne, Diderot e Rousseau do que em Kepler e Newton. A infinidade do texto reside junto da indeterminabilidade do seu autor; a este respeito Flaubert é, sem dúvida, um dos nossos maiores escritores: "*Nunca se sabe se é responsável do que escreveu* (se há um *sujeito* atrás da sua linguagem) pois a essência da escrita (o sentido do trabalho que a constitui) é de impedir que jamais se responda a esta questão: *Quem fala?*" (S/Z, 146).

A noção de "intertextualidade", elaborada por Julia Kristeva a partir dos trabalhos do teórico russo M. Bakhtine⁶, permite, também, substituir a ideia de "autor" pela de "redactor": "Sucedendo ao autor, o redactor não tem mais, em si, paixões, humores, sentimentos, impressões mas este imenso dicionário onde possui uma escrita que não conheça paragens" (BL, 65). O redactor não inventa, combina e articula diversas escritas que lhe legou a sua cultura. É porque o autor, enquanto pessoa, se encontra excluído do texto: não existe a nível escritural senão através do código de que é portador. Atribuir um autor a uma obra, será, de facto, explicar por uma determinação última, um significado último que feche a sua escrita. Encontra-se, aqui, uma ideia cara a Valéry: "Um certo "ponto de vista" – que não raramente o meu – o que chamamos uma bela obra pode parecer um terrível defeito de autor"⁷.

6. Cf M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, trad. Fran. Lausanne, L'Age d'Homme, 1970.

7. P. Valéry, *Tel quel*, Paris. Gallimard, Colecção "Idées", Tomo II, 1943, p. 49.

A obra bem-sucedida é aquela onde é impossível de atribuir um lugar à palavra do autor. Logo que Fourier, por exemplo, promoveu realidades incongruentes no grau de ilustração filosófica (as melancias, as velhas galinhas marinadas) é extremamente difícil de situar com referência ao seu próprio texto: “Onde está Fourier? Na indignação de rir dos outros que lhe provoca? Na nossa leitura que engloba, ao mesmo tempo, o ridículo e a sua defesa? A perda do sujeito na escrita nunca é mais completa (o sujeito torna-se completamente irreparável) que nos seus enunciados onde a libertação da enunciação se produz ao infinito, sem entalhe segundo o modelo do jogo da sardinha ou da pedra, papel, tesoura” (SFL, 99-100). Poder-se-ia definir o texto como o espaço onde o sujeito enunciatador assume a irrepetibilidade do seu discurso, substituindo o “eu falo” pelo “isto fala”. Na escrita, no fim de contas, é a linguagem que fala, não o autor, ideia capital e que dá ao leitor o lugar que lhe é devido

IV

O EFEITO - LITERATURA

A Leitura: Modalidades de uma re-criação

“Sabemos que, para que a escrita tenha futuro, é necessário reverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se pela morte do Autor” (BL, 67) Esta afirmação, extraída de um artigo publicado em 1968 em *Manteia*, mostra o verdadeiro desafio do debate teórico sobre o conceito de “autor”: a recusa em considerar o texto como o produto determinado de uma consciência criadora não terá outro fim senão transformar o estatuto do leitor. De facto, se a obra não é regida por nenhuma instância superior que lhe fornecesse um sentido, é ao leitor que pertence produzir o texto na sua realidade viva. Barthes, como Mallarmé, quer que seja o público a escrever o livro: A leitura não deve ser consumo mas criação. Ler consiste mais num re-escrever uma obra combinando as diversas formas colocadas em jogo pela escrita do que receber, passivamente, um produto já constituído: “Tenho a convicção que uma teoria da leitura (esta leitura que sempre foi parente pobre da criação literária) é absolutamente tributária de uma teoria da escrita: ler é reencontrar – ao nível do corpo e não ao da consciência – *como foi escrito*: colocar-se na produção, não no produto” (GV, 180). Existem duas maneiras de o alcançar: a aproximação clássica e a aproximação moderna. A primeira, apostando no prazer, consiste em reencontrar a poética da obra, a segunda, visando o gozo em receber a multiplicidade simbólica do texto nos seus excessos mais perversos (é aqui que ler, verdadeiramente, aborda uma prática de escrita). O primeiro regime diz respeito aos enunciados, o segundo à enunciação. Dois tipos de abordagens para dois tipos de textos: “Uma vai direita às articulações do episódio de um segundo plano, considera dimensão do texto, ignora os jogos de linguagem”, enquanto “na outra leitura nada se passa, pesa, cola ao texto, ela lê, se se pode dizer, com envolvimento e violência agarrando, em cada parte do texto, o assíndeto que corta as linguagens – e não o episódio” (PT, 22-23). Evidentemente, a preferência de Barthes vai para esta última abordagem.

A leitura, prática criativa, processo activo, está longe de ser um passatempo fútil. Opera sobre o sujeito leitor uma série de efeitos em que a análise é objecto da presente parte. De qualquer modo, antes de abordar o estudo detalhados dos efeitos textuais convém definir com precisão as modalidades do trabalho de produção operadas pelo leitor. Porque, se o sujeito que lê recria o texto, é sempre estando submetido aos mecanismos da escrita.

Certos aspectos da leitura são devidos exclusivamente às características do discurso literário e, em primeiro lugar, ao próprio acto de ler. Na *Introduction à l'analyse structurale*, Barthes evidencia a direcção impropria à leitura pela lógica narrativa que serve de base a toda a narrativa. De facto, é impossível ler uma história sem se submeter a esta racionalidade particular baseada na confusão estrutural da lógica e da cronologia. A máxima da narrativa é a famosa fórmula “*pos hoc, ergo propter hoc*”: De facto, tudo leva a pensar que a mola da actividade narrativa é a confusão, mesmo da associação e da consequência, o que vem *depois* tem lugar na narrativa como *causado por*” (ASR, 22). Do mesmo modo, as rubricas essenciais que compõe a narrativa traçam para o leitor um horizonte de previsibilidade. Por exemplo, se o texto coloca em cena um “reencontro” e uma “solicitação”, poder-se-á, legitimamente, esperar ver aparecer uma terceira função, o “contrato”, que fechará a sequência do “pedido”. Logo que aborda uma narrativa, o leitor deve respeitar as regras específicas da língua narrativa.

No entanto, o interesse da leitura “literária” reside menos na compreensão da intriga do que na percepção das relações implícitas entre os diversos níveis da obra. Barthes entrevê, desde logo, a propósito da narrativa do modo de apreensão, que definirá mais tarde a leitura de tipo “textual”: “compreender uma narrativa não é, somente, seguir devidamente a história é, também, reconhecer-lhe “níveis”, proteger encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa é, não somente, passar de uma palavra à outra, mas passar de um nível a outro” (ASR, 14-15). A sucessão não é só a dimensão da narrativa, é a leitura integrante que permite agarrar a obra em profundidade. Narrativa não é só uma superfície, é também um volume. A leitura, como prática, não pode cumprir-se plenamente acantonando-se ao nível superficial. É uma ideia que se encontra logo em *Michelet*: “Não se pode ler Michelet linearmente é necessário restituir aos textos os seus espaços e rede de temas: o discurso de Michelet é um verdadeiro criptograma, constitui uma

grelha, e esta grelha é a estrutura da obra” (M, 180). No texto, são as relações entre níveis que prevalecem sobre a linearidade das sequências verbais. É um sistema de funcionamento que Julia Kristeva classifica de “modelo tabelar”: “O texto literário apresenta-se como um sistema de *conexões* múltiplas que se poderia descrever como um sistema de redes paragramáticas. Chamamos redes paragramáticas ao *Modelo Tabelar* (não linear) de elaboração da imagem literária”¹. Os diversos componentes do texto só têm sentido no interior de relações dinâmicas em que a tomada de consciência necessita de uma leitura “em profundidade”.

O modo de leitura é determinado pela constituição da obra. Certos textos vão, inclusive, codificar a própria voz do leitor. *Sarrasine*, por exemplo, ao descrever uma cena de orgia, diz-nos que “a Zambinela, como que atingida pelo terror, fica pensativa”. “*Como que atingida pelo terror*: quem fala aqui? Não pode ser, mesmo indirectamente, *Sarrasine*, porque toma o medo de Zambinela como pudor. Não pode ser o narrador, porque sabe que a Zambinela está, efectivamente, aterrorizada. A modalização (*como*) exprime os interesses de uma só personagem que não é nem *Sarrasine* nem o narrador mas o leitor” (S/Z, 157). De facto, o leitor está indirectamente ligado pela incerteza que paira sobre Zambinela: o interesse da história que é contada repousa essencialmente sobre o mistério da personagem. O texto pensa, unicamente, no prazer do leitor: é o único ponto de vista que fundamenta a sua palavra. A voz da escrita confunde-se, perfeitamente, com a voz da leitura.

A obra constrói-se através de um certo número de redes que impedem a leitura de tomar qualquer direcção. No entanto, o código interno da obra não é prescritivo é, simplesmente, limitativo: “Traça os volumes do sentido, não as linhas, funda as ambiguidades, não um sentido” (CV, 55). De facto, a leitura dá-nos a obra fora da situação que a engendrou e é esta distorção colocada pelo tempo entre a escrita e a leitura que dá todo o poder ao leitor. O texto, na própria materialidade da sua inscrição, apela uma leitura que fundamenta como cumprimento de acontecimentos-sentido que definem toda a palavra. A escrita escapa à fugacidade do discurso oral, abre a palavra à universalidade. Referimo-nos, a este propósito às análises de Paul Ricoeur: “De quatro maneiras diferentes, o discurso advém como acontecimento e de quatro maneiras

1. J. Kristeva, *Semeiotikè*, Op. Cit.p. 123..

diferentes o acontecimento se ultrapassa no sentido: pela *fixação*, que o subtrai ao desaparecimento - pela *dissociação*, que o subtrai à intenção mental do autor – pela *abertura* para um mundo, que o arranca às limitações da situação de diálogo – pela *universalidade* de uma audiência ilimitada.

De qualquer forma o sentido é trans-acontecimento”². A obra não é somente a expressão do “para si” do autor: através da leitura que se faz é transformada, inevitavelmente, num “para mim”. *Les Maximes* de La Rochefoucauld, que se lê ao sabor da sua disposição ou seguindo o fio do texto, não dizem a mesma coisa: “A mesma obra, lida de modos diferentes, parece conter dois projectos opostos: aqui um *para mim* (e que direcção! *esta* máxima atravessa três séculos para *me* vir contar), um *para si*, o do autor que se diz, se repete, se impõe como fechado num discurso sem fim, sem ordem, à maneira de um monólogo obcecado” (NEC, 69). As prerrogativas da leitura são fundadas sobre esta característica essencial da obra: ela é sempre anacrónica.

Compreende-se melhor no presente porque a leitura, ao invés da escrita, é ela própria, uma produção, um trabalho: é o leitor que constrói o sentido do texto a partir do jogo das formas que lhe submete a escrita. É por isso que a obra de arte, como foi dito anteriormente, repugna tanto à clareza: a lisibilidade perfeita impede toda a invenção por parte do receptor, anula o seu poder de criação. Barthes o nota logo em *Mythologies* a propósito de uma exposição de “fotografias chocantes”: “Nenhuma destas fotografias demasiado hábeis nos alcança. Em face delas somos, a cada vez, destituídos do nosso julgamento: tremeram por nós, reflectiram por nós, julgaram por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – apenas um simples direito de aquiescência intelectual: (...) não podemos mais *inventar* o nosso próprio acolhimento nesta nutrição sintética, já perfeitamente assimilada pelo seu autor” (My, 106). Ler, não é receber uma linguagem, é construí-la. A *Introduction à l’analyse structurale* mostra como o leitor estrutura a narrativa dando, implicitamente, um nome a cada sequência. De facto, as nomeações não são o feito apenas de um único teórico, “são parte de uma metalíngua interior ao próprio leitor (ao auditor) que, logo, agarra a lógica das acções como um todo

2. P. Ricoeur, “Événement et sens dans le discours”, in M. Philibert, *Ricoeur ou la liberté selon l’espérance*, Paris, Seghers, 1971, p. 183.

nominal: ler é nomear” (ASR, 29). Encontra-se a mesma análise em S/Z: “De facto, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar os sentidos e encontrar os sentidos é nomeá-los” (S/Z, 17). O texto clássico (lisível), regido por um código próarético, presta-se, particularmente, a este tipo de abordagens. Segue o desenvolvimento da história, compreende a sequência lógica dos eventos, nada mais é, no fim de contas, do que passar de um nome a outro. Quando o texto for plenamente desdobrado, quando o último nome, aquele que explica tudo, seja interiormente proferido pelo leitor, é que a narrativa terá alcançado o seu termo. No entanto, o importante é que este mesmo trabalho de nomeação se encontre na maneira de abordar o texto plural: se o entrelaçamento dos códigos não permite atribuir, na sequência verbal, um nome rígido e determinado, a leitura não permanece menos engajada num processo de nomeação. “Ler é lutar para nomear, é fazer submeter as frases do texto a uma transformação semântica. Esta transformação é indecisa, consiste em hesitar entre vários nomes, (...). O conotador envia mais um complexo sinonímico do que um nome, logo adivinha-se o núcleo comum, contudo o discurso traga outras possibilidades, outras afinidades de significação” (S/Z, 98-99). O texto plural, já o vimos, define-se pela diversidade dos seus sentidos.

Assim, o trabalho de criação deixado à leitura é proporcional à “textualidade” da obra lida: “Mais o texto é plural e menos é escrito antes que seja lido” (S/Z, 16). É no texto moderno, no texto escritível, que o acto de ler se confundirá plenamente com o acto de escrever. Assim, é em *Drame*: o romance de Sollers não se apresenta como resultado mas como movimento de uma escrita sempre em vias de se construir: “Esta linha fina que separa o produto da sua criação, a narração-objecto da narração-trabalho, é a partilha histórica que opõe a narrativa clássica, saída totalmente armada de uma preparação anterior, o texto moderno, que não quer preexistir à sua enunciação e, dando a ler o seu próprio trabalho pode, finalmente, lido como trabalho” (SE, 24).

Revolução/libertação: O Texto contra a Língua

O efeito primeiro da leitura literária, aquele que Roland Barthes nunca porá em causa é de ordem ético-política. O texto é, antes, uma libertação: permite ao leitor libertar-se da contaminação ideológica da linguagem comunicativa. O inimigo é, pois, a língua, com

tudo o que veicula de coerção e de poder. Desde *le Degré zéro*, Barthes define-a como a necessidade horizontal à qual o escritor, como qualquer outro sujeito falante, se deve submeter: “A língua é como uma Natureza que passa na sua totalidade através da palavra do escritor, sem lhe dar qualquer forma, sem mesmo a alimentar: é como um círculo abstracto de verdades, fora das quais somente começa a colocar-se a densidade de um verbo solitário” (DEZ, 11). Em *Le bruissement de la langue* a acusação é mais precisa: “No seguimento de Boas, Jakobson sublinhou que uma língua se define não pelo que *permite* dizer mas pelo que *obriga* a dizer” (BL, 125). Assim se explica a célebre fórmula de *Leçon*: “A língua, como performance de toda a linguagem, não é nem reaccionária nem progressista mas simplesmente fascista” (L, 14). De facto, qualquer língua só existe como classificação e a classificação, por definição, é uma estrutura opressiva. O poder inscreve-se, inevitavelmente, no sistema de uma ordem restrita e hierárquica. Encontra-se a confirmação nos dois traços característicos da língua: a “autoridade da asserção” e a “gregaridade da repetição”. Não só é mais fácil afirmar que negar (é em relação à asserção que se define a negação), mas ainda é necessário usar os signos reconhecidos e estereotipados para conseguir fazer-se compreender. Finalmente, o que a língua impõe é uma visão do mundo. Em francês, por exemplo, na frase canónica segue a ordem: sujeito/verbo/predicado, que veicula a ideia de um sujeito livre e transparente a si mesmo, dominando perfeitamente cada uma das suas acções. Ora, sabemos da relatividade desta visão cartesiana do “eu” após os inícios do freudismo e da psicanálise. A língua é, portanto, sempre ideológica: não apresenta nenhuma instância de veracidade. Barthes coloca-se aqui na sequência da reflexão de Nietzsche: “É bem depois disso, podemos ler em *Humain trop humain*, que, só agora, os homens começam a dar-se conta do enorme erro que propagaram com a sua crença na linguagem”³.

É, pois, por oposição à finalidade da língua – comunicar – que se vai definir a visão da literatura. Em *le Degré zéro* a escrita é, também, apresentada como “contra-comunicação”, o discurso literário é um discurso imprevisível que destrói a natureza espontaneamente funcional da linguagem. O escritor recusa reduzir a palavra ao seu uso ideológico e social. É precisamente nisto que a obra é revolucionária: “O texto (...)

3. F. Nietzsche, *Humain trop humain*, Trad. Franc., Paris, Gallimard, Coleção “idées”, 1968, Tomo I, p. 35.

toma as palavras habituais, usadas e como que manufacturadas tento em vista a comunicação corrente, para produzir um objecto novo fora de uso e fora de troca” (OO, 202). Assim, afirmando o aspecto subversivo da literatura, Barthes retoma as teorias de “Tel Quel”, movimento literário, político e filosófico, em que a história está ligada à efervescência cultural do fim dos anos 60. Partindo do princípio que o funcionamento do social no homem passa essencialmente pela linguagem, tratar-se-ia de operar uma subversão generalizada da sociedade a partir dos poderes da literatura. Sollers, um dos redactores principais da revista (que contava com nomes igualmente prestigiados como Foucault, Kristeva e Derrida), podia afirmar em 1968: “Colocando em causa a expressividade subjectiva ou o seu pretenso objectivo, tocamos os centros nervosos do inconsciente social no qual vivemos e, em suma, a distribuição da propriedade simbólica. Em relação à “literatura”, o que propomos quer ser tão subversivo como a crítica feita por Marx à economia clássica”⁴.

A arte realista enganou-se, portanto, a literatura não pode ter como fim dar uma visão exacta do real seria, apenas, um instrumento de análise, um simulacro de ciência. Ao contrário, o texto apresenta-se como subversão de toda a epistemologia, no espaço literário e artístico, não é compreensão verdadeira do real: “Não há privilégio concedido à primeira percepção: a percepção é *imediatamente* plural” (OO, 204). É, pois, constitutivamente que o objecto literário é subversivo “pois se as palavras só tivessem um sentido, o do dicionário, se uma segunda língua não viesse problematizar e libertar “as certezas da linguagem”, não haveria literatura” (CV, 52).

Este poder libertador, a literatura obtém-no da sua intransitividade. Estando centrada sobre o significante é, por essência, anti-ideológica porque a ideologia não é somente o que se repete mas, também, o que consiste. É por esse motivo que o texto o “índice do *despoder*”: “O texto contém, nele próprio, a força de fugir infinitamente da palavra gregária (aquela que se agrega) quando, apesar de tudo, procura reconstituir-se nele” (L, 34). A grande força da literatura está no ser indirecta. Recusando a visão ilusória de uma fala “verídica” encarregada de exprimir uma realidade que lhe será exterior,

4. P. Sollers, “Écriture et révolution”, in *Théorie d’ensemble*, Paris, Seuil, Coleção “Points”, 1968, p. 70.

o indirecto implica a nomeação num deslocamento incessante, mantendo sempre um sentido último num outro a descobrir. É ao retrabalhar a língua que o escritor combate a opressão da maneira mais eficaz; esta prática, interior a todo o texto, é, contudo, privilegiada na escrita do texto moderno. Tal é, sem dúvida, a razão principal do interesse de Barthes pela obra de Sollers: “O problema (...) para quem quer que considere a linguagem excessiva (envenenado de socialidade, de sentido fabricado) e que, contudo, queira falar (recusando o inefável), é parar *antes* que forme a linguagem *excessiva*: ganhar velocidade de linguagem adquirida, substituí-la uma linguagem inata, anterior a toda a consciência e, no entanto, dotada de uma *gramaticalidade* irrepreensível, é isto a demanda de *Drame*” (SE, 29). No entanto, pode-se alcançar o mesmo fim, produzir uma linguagem não comprometida na troca económica e social, recorrendo à operação inversa. Em vez de “exceder” a língua, pode-se tomar como limite a sua outra extremidade, a pura denotação tal como a encontramos no dicionário. A palavra directa é tão subversiva como a palavra nova: o excesso, qualquer que seja, choca sempre. A narrativa de Sade, neste sentido, é tão destruidora como o discurso de Sollers: “Para a crueza da linguagem estabelece-se um discurso *fora de sentido*, enganando toda a “interpretação” e mesmo todo o simbolismo, território fora de alfândega, exterior à troca e à penalidade, tipo de linguagem adâmica, obstinada a não significar. É, se o quisermos, *a língua sem suplemento* (utopia maior da poesia)” (SFL, 138). A palavra, na sua pureza linguística, excluí a mitologia.

Esta suspensão do social, devido ao poder do significante, constitui o recurso do prazer textual percebido como *epoché*, “suspensão que paralisa longe de todos os valores admitidos” (PT, 102). Hugo, em *Pierres*, evoca o lisonjeador Darmès, preso por ter atirado sobre o rei; este homem diz-nos, redige as suas ideias políticas, ortografava “aristocracia” como “haristaukracia”. Barthes só poderá apreciar esta escrita extravagante aumentada por Hugo. “Este pequeno orgasmo ortográfico vem das “ideias” de Darmès: as suas ideias, ou seja, os seus valores, a sua fé política, a avaliação que faz de um mesmo movimento: escrever, nomear, desortografar e vomitar. No entanto, como devia ser maçador, o memorial político de Darmès!” (PT, 103). Mas no texto, felizmente, o significante prevalece sobre a ideologia.

Também, o papel de “semioclasta” assumido por Barthes em *Mythologies* é, de facto, o do literário na sua essência: “apenas a escrita tem a hipótese de levantar a má-fé que se

cola a toda a linguagem que se ignora” (BL, 18). Afixando o arbitrário do signo, mostra o direito à relatividade das normas ideológicas e sociais. Não há discurso gratuito, é o que mostra o texto exprimindo a linguagem na sua totalidade: “politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o se poderia chamar de “linguagem integral” que a literatura é revolucionária” (BL, 15). A escrita confunde-se, assim, com um velho sonho de uma contra-divisão das linguagens, que reconciliaria uma sociedade espartilhada entre os seus diferentes sociolectos: “Na nossa sociedade de linguagens divididas, a escrita torna-se um valor digno de instituir um debate e um aprofundamento teórico incessante porque constitui uma *produção da linguagem indivisa*” (BL, 126). Contra todos os tipos de discurso, da mitologia social à escrita, só a escrita se tenta mover fora da particularidade de uma determinação, ao praticar uma linguagem total, por isso sem lugar, escapa ao controlo do social.

No fim de contas, a dimensão subversiva do texto está ligada à própria natureza da literatura. A escrita não tem o poder de destruir a língua, só pode jogar com ela. “A melhor das subversões não consistirá em desfigurar os códigos em vez de os destruir?” (SFL, 127). O que perturba no discurso de Sade é menos o conteúdo referencial que a mistura dos códigos antitéticos: “Os neologismos pomposos e insignificantes são criados; as mensagens pornográficas vêm-se moldar em frases tão puras que as tomaríamos por exemplos de gramática” (PT, 14). A redistribuição da língua é a melhor maneira de evitar o sentido de tomar e incluindo o sentido do não-sentido que nunca é mais que uma nova “doxa”, um novo sistema, tão opressivo como os outros: “ talvez (...) o melhor meio de impedir esta solidificação será fingir ficar no interior de um código aparentemente clássico, manter a aparência de uma escrita submissa a certos imperativos estilísticos, assim como atingir a dissociação do sentido final através de uma forma que não é espectacularmente desordenada, que evita a histeria” (GV, 198). É o erro dos surrealistas não terem compreendido isso; respeitaram a lógica unitária da língua tomando os opostos. Transgredir não é destruir: é reconhecer e inverter.

Denunciar a ficção do real: é assim que podemos formular o poder subversivo do literário. Desde *Le degré zéro*, Barthes vê o poder do estilo posto em causa pela realidade que lhe serve de suporte, poder ainda circunscrito ao domínio da poesia, é verdade: “A linguagem poética coloca, radicalmente, a Natureza em questão, apenas pelo efeito da sua estrutura, sem recorrer ao conteúdo do discurso e sem parar na ligação

entre ideologias” (DEZ, 40). É a mesma ideia que se encontra em *l'Analyse structurale*. O que a narrativa mostra não é o real mas uma escrita em movimento: “ “O que se passa” na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real) literal: *nada*, “ do que chega” é somente a linguagem, a aventura da linguagem, em que a vinda nunca cessa de ser festejada” (ASR, 52). É que, para Barthes, a literatura, enquanto ordem puramente de linguagem, separada do mundo referencial, coloca em evidência uma verdade fundamental: o real nunca é mais que o textual, só existe através de tudo o que se escreve e se escreveu sobre ele para o compreender. Da mesma maneira que a nossa imagem da primavera resulta mais dos ditados escolares que da realidade climática, o universo que nos envolve só nos é acessível pelas palavras. Transformar a linguagem é, por isso, alterar o real: “eticamente, é só pela abalo da linguagem que a literatura persegue o abanar dos conceitos essenciais da nossa cultura, no primeiro grau dos quais o do “real”” (BL, 15).

A importância da literatura é, propriamente falando, “vital”: a arte ainda dispensa um pouco de oxigênio no seio de um mundo onde tudo significa até à asfixia. Trabalhando para decepcionar o sentido, a escrita visa libertar o homem da fatalidade da significação. Colocando uma ideia apenas para a evaporar, recusa o dogma, a razão, a opressão: “O imperialismo é o *cheio*; em face há o *resto*, sem assinatura: um texto sem título” (BL, 92). Esta linguagem sem fecho, sem visão determinada, é a única via de salvação para o sujeito que ainda se quer livre: “ cada vez que se faz *como se o mundo significasse*, sem, contudo, dizer o quê, então a escrita liberta uma questão, agita o que existe sem nunca pré-formar o que ainda não existe, dá um sopro ao mundo: em suma, a literatura não permite andar, mas permite respirar” (EC, 264). De facto, graças à retórica e às suas figuras pode-se entender, na linguagem, outra coisa além voz poderosa e autoritária da sociedade. Se Chateaubriand nomeia a velhice “viajante da noite”, evoca-se a morte de um monge pelo sobrevoar de uma nuvem de pássaros, é para reencontrar, nestes deslocamentos, a frescura do inaudito dentro de uma linguagem para a comunicação corrente. “Este conjunto de operações, esta *técnica*, a incongruência (social) daquela a que é necessário sempre voltar, talvez sirva: *a sofrer menos*” (NEC, 119). É verdade que todo o sentido reconhecido sufoca, substituindo o enigma do signo por uma “plenitude” saturada de valores negativos: “A plenitude é, subjectivamente, a recordação (o passado, o Pai); neuroticamente, a repetição; socialmente, o estereótipo (floresce na cultura dita

de massas, nesta civilização endógena que é a nossa” (BL, 85). Lutar contra a plenitude é lutar contra o poder e as suas hipóstases: a ciência, a razão, a religião.

Também, porque Barthes nutre pelo Japão um prazer tão particular, este país oferece-lhe como que uma miríade de significantes que nunca se articulam a um significado pleno. Enquanto o texto “o Império dos signos” participa da virtude libertadora da escrita: “O Japão, de que já falei, é, para mim, uma contra mitologia, uma espécie de felicidade dos signos, um país que de seguida a uma situação histórica frágil, muito particular, se encontra, por vezes, totalmente comprometido na modernidade e, ao mesmo tempo, muito próximo da fase feudal que pode guardar uma espécie de luxo semântico que não é ainda moldada, naturalizada pela civilização de massas, pela sociedade dita de consumo” (GV, 150). O texto escolhido coloca sempre a linguagem em cena em vez de a utilizar. *Les Fragments d'un discours amoureux* não se apresentam como a enunciação “dramática” das diferentes linguagens que vêm ao sujeito que ama? Mesmo a composição do livro (corte em fragmentos, ordem alfabética) visa representar, não uma história, mas uma linguagem. Trata-se, também aqui, de evitar o fecho de um sentido, o domínio de um poder.

O efeito lúdico: jogo e imaginário

A literatura, acabamos de o ver, é subversão. Ora, se a subversão é uma função crítica (recusar a ideologia à obra na língua) também tem um aspecto lúdico (não se trata de fugir à língua mas de “representar”). O leitor está no direito de viver o texto como jogo. De facto, a literatura não é somente “mathésis” (campo de saberes), nem “mimésis” (técnica de representação do real) mas, também “sémiosis” (espaço verbal aberto ao jogo dos signos): “Pode dizer-se que a terceira força da literatura, a sua força propriamente semiótica, é *representar* os signos em vez de os destruir” (L, 28). O proveito intelectual não é o único interesse da leitura, há uma dimensão do ler relacionada, exclusivamente, o prazer do jogo. Pode-se distinguir dois tipos de jogo: Um fundado sobre o mecanismo do texto (por isso, estrutural), o outro abordando uma prática pessoal do leitor (por isso, extra textual).

O jogo estrutural existe, por exemplo, em *Sarrasine*, a interligação dos códigos, a pluralidade das escutas que o leitor é, finalmente, o único a dominar. Para resolver o enigma da narrativa, de facto, (quem é Zambinela?) muitas vezes se fazem ouvir. Ora, entre as numerosas linhas de destino que vão de uma personagem a outra, há uma que vai do discurso ao leitor. Este último torna-se, assim, participante do jogo a tempo inteiro: “ Como numa rede telefónica avariada, os fios estão, por vezes, distorcidos e convergindo segundo um jogo de novas uniões, onde o leitor é o ultimo beneficiário” (S/Z, 138).

O jogo extra textual não está codificado pela escrita. Aumenta a relação pessoal que o leitor tem com a obra. Ninguém o impede, por exemplo, de não ler certas páginas modulando, assim, segundo o seu desejo, o texto que tem debaixo dos olhos: “Da mesma forma que é possível distinguir num tecido estampado vários motivos, de isolar um e, em seguida, esquecer os outros, ao sabor do humor, de mesma maneira poder ler-se Sade, Proust, “saltando”, segundo o momento, esta ou aquela da sua linguagem (posso, este dia, só ler o código de Charlus e não o código Albertine, a dissertação de Sade e não a cena erótica) ” (SFL, 139). O texto é uma virtualidade que cabe ao leitor cumprir subjectivamente. De facto, se este último pode escolher não ler este ou aquele código, é precisamente porque a escrita se afirma como multiplicidade aberta. Assim, em *H* de Philippe Sollers, no interior do campo de leitura individual (que não é já um campo de leitura entre outros), pode-se experimentar, segundo Barthes, cinco tipos de abordagens diferentes. É possível ler o texto em “mergulho” (retirar da página a notação que nos toca pessoalmente), em “bloco” (agarrar um plano de escrita que se gosta na sua totalidade), em “derrotado” (ler a obra de modo linear, segundo o uso), em “rasante” (pesar cada palavra do texto com o máximo de rigor e de concentração), em “céu-aberto” (apreender o livro como um todo integrado a uma realidade histórica. O leitor é a peça essencial de um jogo textual que não poderia funcionar sem ele: “No texto (na obra) é (...) do actor que é preciso tratar. Ora, aquele que realiza o texto é o leitor” (SE, 75).

Este jogo pessoal do leitor face à escrita encontra a sua plena realização na releitura da obra. De facto, só uma segunda abordagem permite compreender em *Sarrasine* que o beijo do escultor à Zambinela é, de facto, dirigido a um castrado. O prazer propriamente lúdico que retira o sujeito de uma visão retrospectiva sobre o texto, aumenta o

fundamento verdadeiro da actividade de releitura/escrita que Barthes pratica em *S/Z*: “Será, (...) há que dizê-lo que, se aceitamos reler o texto é para um proveito intelectual (melhor compreender, analisar com conhecimento de causa): de facto, e sempre para um proveito lúdico, para multiplicar os significantes, não para alcançar qualquer significado último” (*S/Z*, 171).

O jogo que o leitor joga com a obra está, no entanto, longe de estar vazio. O eu que se implica no texto, no volume dos significantes, sendo já, ele mesmo, uma pluralidade de linguagens (o sujeito é sempre o resultado complexo de influências múltiplas) que se produz no seio do jogo de escrita/leitura uma interacção de códigos: recriando o texto o leitor é, inevitavelmente, constituído, estruturado, “realizado” por ele. Uma vez mais encontramos, aqui, Julia Kristeva. Em *La révolution de la language poétique*, ela afirmava, desde logo, a partir das teorias de Lacan, que a literatura, enquanto violência positiva, teria importantes implicações, não somente na esfera do político, mas também, e sobretudo, no campo psicanalítico. O texto literário é, segundo Kristeva, “uma prática que se poderia comparar à da revolução política: uma opera para o sujeito que a outra introduz na sociedade”⁵. Transgredindo o funcionamento linear da linguagem, o único admitido pela sociedade, o texto obriga o leitor a pôr-se em causa enquanto actor social: a poética opera, assim, uma desconstrução/reconstrução do sujeito. Este jogo entre os códigos do texto e os códigos do “eu” joga-se, bem entendido, a um nível inconsciente: “Ler, nota Barthes num artigo com o título significativo de “escrever a leitura”, é fazer trabalhar o nosso corpo (sabe-se, pela a psicanálise, que o corpo excede muito a nossa memória e a nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como a profundidade brilhante das frases” (*BL*, 35). O leitor é este sujeito fraccionado e disperso que a psicanálise aumentou. Apanhado, através da leitura, nas linguagens diversas das quais aceita a pluralidade não tem mais a ver com o sujeito unitário e transparente, dele próprio, da filosofia cartesiana. Construindo-se sobre uma pluralidade de códigos o leitor fala, ao mesmo tempo, várias linguagens nunca pode reduzir a um discurso único e claro.

A leitura é um jogo de imaginário: toda a leitura tem a ver com um sujeito e, partindo, encontra-se imerso no imaginário e na história deste sujeito. A estrutura do texto não é

5. J. Kristeva, *La révolution de language poétique*, Paris, Seuil, Colecção “Points”, 1974, p. 14

mais que o suporte de um reencontro entre o “eu” e a sua imagem: “Toda a leitura procede de um sujeito, e só separada dele por mediações raras e ténues, a aprendizagem das letras, alguns protocolos retóricos, para além dos quais, rapidamente o sujeito se reencontra na sua própria estrutura, individual: ou desejosa, ou perversa, ou paranoica, ou imaginária, ou neural – e, bem entendido, também, na sua estrutura histórica, alienada pela ideologia, pelas rotinas dos códigos” (BL, 47). Finalmente, o imaginário funciona na leitura, como na experiência fundadora do “estado do espelho” desenvolvida por Lacan⁶. O leitor constrói o seu “eu” da mesma forma que o jovem humano: tem, enquanto sujeito, uma ligação narcisista e ele próprio, apreende-se através da imagem que lhe envia o texto como originalmente outro, e se mostra ligado ao seu ambiente de maneira constitutiva.

Onde se aloja este imaginário do leitor? Numa relação: não naquela que une o significante ao referente mas naquela que vai do significante ao significado. A experiência do leitor junta-se, assim, à do esquizofrénico: o primeiro recusa o referente como o segundo recusa o real. A dissociação que opera o funcionamento do textual no interior do signo (desagregação das relações usuais entre significante, significado e referente) permite ao leitor destacar-se do plano da realidade para aceder a outra ordem, a das produções imaginárias. E é precisamente na medida em que ela é loucura que a literatura é gozo, prazer de derivar para lá da norma.

Assim, o leitor testemunha um comportamento perverso no sentido em que o entendem os psicanalistas. Pode ver-se uma confirmação na mola que anima todo o desejo de leitura, a dialética do saber e da espera. Para isto é a narrativa em geral (em que a intriga se deixa decifrar progressivamente através de uma série de índices sabiamente destilados) e da tragédia em particular, o leitor pode dizer a si próprio sem cessar: conheço e não conheço o fim desta história que me contam. O espectador de Sófocles sabe, desde logo, antes que a peça comece, que Édipo será o assassino de seu pai mas vive a progressão trágica como se não o soubesse. É esta situação particular do leitor que se encontra no fundamento da estrutura dramática de *Dominique* de Fromentin:

6. Cf. J. Lacan, “*Le stade du miroir* como formador da função do “eu””, in *Revue française de psychanalyse*, 4, 1949, p. 449 sq.

“mesmo se soubessemos, desde as primeiras páginas que “isto acabará mal” (e o masoquismo do narrador anuncia-no-lo continuamente) não nos podemos impedir de viver as incertezas de um enigma” (NEC, 166). Um outro tipo de perversidade em relação à leitura consiste em provar do único prazer do significante num texto com significado repelente: “Em *Fécondité* de Zola a ideologia é flagrante, e particularmente peganhenta: naturismo, familiarismo, colonialismo; *não impede* que continue a ler o livro. Esta distorção é banal? Pode-se achar, antes, espantosa a habilidade doméstica com a qual o sujeito se partilha, dividindo a sua leitura, resistindo ao contágio do julgamento, à metonímia do contentamento” (PT, 52-53).

Assim, chegamos a identificar precisamente a experiência psíquica sobre a qual repousa toda a leitura: trata-se do que Freud chamou “clivagem do eu”. No seu *Vocabulaire de la psychanalyse*, J. Laplanche e J. B. Pontalis definem, como se segue, este fenómeno particular que se encontra principalmente nos casos de fetichismo e psicoses: “A coexistência, no seio do eu, de duas atitudes psíquicas ao invés da realidade exterior, na medida em que esta vem contrariar uma exigência de pulsão: por um lado tem em conta a realidade, por outro, nega a realidade em causa e coloca, no seu lugar, uma produção do desejo. Estas duas atitudes persistem, lado a lado, sem se influenciarem reciprocamente”⁷. De facto, é mesmo uma clivagem que se opera no decurso da leitura: “O leitor pode se dizer sem cessar: *sei bem que não são mais que palavras mas, de qualquer forma...* (comovo-me como se as palavras enunciassem uma realidade)” (PT, 76). Encontra-se um bom exemplo deste comportamento perverso em *Sarrasine*. Perto do fim da história, o cantor Viagliani diz ao escultor possuído pela sua paixão por Zambinela: “Não tendes um único rival a temer”. O sentido desta réplica é, bem entendido, equívoca. Para Sarrasine ela dá a entender está enamorada, para Viagliani e para o leitor que a Zambinela é um castrado. Uma clivagem opera-se: “*O duplo entendimento* (bem nomeado), fundamento do jogo de palavras não se pode analisar em simples termos de significação (dois significados para um significante), falta a distinção de dois destinatários; e se, contrariamente ao que se passa aqui, os dois destinatários não são dados pela história, se o jogo de palavras parece endereçado a uma só pessoa (o leitor, por exemplo), é necessário conceber esta pessoa dividida em dois sujeitos, em duas culturas, em duas linguagens, em dois espaços de escuta” (S/Z, 151).

7 J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, p. 67.

É uma experiência de desgaste que aprova o sujeito através da leitura; o eu que se desfaz na teia da escrita que é o texto. Finalmente, o desgaste nunca é mais que a expressão do gozo.

O aspecto imaginário da leitura é irrecusável mas é no mecanismo de “transferência” que encontra o seu pleno cumprimento. A transferência (actualização de desejos inconscientes sobre certos objectos no quadro de uma relação privilegiada) pode tomar várias formas. Regra geral, o leitor projecta-se sobre uma das personagens da obra; este processo de identificação é, de resto, o recurso da literatura “realista”. Mas o leitor pode, também, projectar-se sobre o autor do texto lido: é o que se produz quando o sujeito que lê é penetrado pelo desejo de escrever. Barthes propôs, também, de intitular “Proust e eu” uma das suas últimas conferências no Colégio de França que retratava sobre as primeiras páginas de *La recherche*: “Dispondo sobre uma mesma linha Proust e eu próprio, não represento nada que me compare a este grande escritor, mas de uma maneira totalmente diferente, que *me identifico com ele*: confusão de prática, não de valor” (BL, 313). A transferência inerente ao acto da leitura pode, enfim, produzir-se de uma terceira maneira. O leitor pode arrancar o texto ao plano da escrita para o transportar dentro da sua própria existência. A projecção consiste, então, em falar, agir e viver a sua própria vida com as palavras do autor admirado: “Por vezes (...) o prazer do Texto cumpre-se de uma forma mais profunda (e é então que se pode, verdadeiramente, dizer que há Texto): quando o texto literário (o livro) transmigra na nossa vida, quando uma outra escrita (a escrita do outro) alcança a escrever nos fragmentos do nosso próprio quotidiano, em suma, quando se produz uma *co-existência*” (SFL, 12). Viver um texto não consiste, evidentemente, em conformar os seus actos ao que se pode ler (viver com Sade não é tornar-se sádico) mas transpor, na nossa vida, fórmulas tomadas de empréstimo da obra lida. A existência quotidiana é, assim, transformada numa cena de teatro onde o nosso imaginário tem, finalmente, o direito de cidadania. O sujeito joga dizendo-se: “ Se Fourier (se Sade, se Loyola) tivesse estado na situação onde me encontro actualmente teria, seguramente, dito...”. Barthes joga este jogo. Em *Sade, Fourier, Loyola* conta como, convidado a comer um couscous com manteiga rançosa, sem suportar o ranço, espontaneamente pensou em Fourier: “Fourier pôs, imediatamente, fim ao meu incómodo (estar dividido entre a minha educação a e minha falta de gosto pelo ranço) abstraindo-me da minha refeição (onde, para mais, fiquei

preso horas, coisa pouco tolerável, contra a qual Fourier protestou) e, revendo-me no grupo dos anti-rancistas onde teria podido, à vontade, comer couscous fresco sem envergonhar ninguém” (SFL, 84).

A leitura pode, perfeitamente, ser percebida como o equivalente lúdico da psicanálise. Prática textual e cura analítica têm efeitos muito comparáveis. A sua finalidade reside menos num qualquer resultado que no movimento do seu processo, em que o sujeito sai sempre transformado: “A obra é interminável como a cura, nos dois casos, trata-se menos de obter um resultado que de modificar um problema, ou seja, um sujeito: o desempoeirar da finalidade naquela que o seu início fecha” (OO, 207).

O efeito erótico: prazeres do sensual

É necessário esperar pelos últimos escritos de Roland Barthes para que seja plenamente assumido o efeito mais intenso da literatura, o efeito erótico. A leitura é uma prática profundamente sensual: é necessário ousar dizê-lo, afirma Barthes, pese embora em detrimento da teoria. Esta ideia só brilha verdadeiramente no *Le plaisir du texte*, mas encontramos-la em filigrana nas obras anteriores. Desde logo, no *le Degré zéro* Barthes percecionava o estilo de Flaubert como “um ritmo escrito, criador de uma espécie de encantamento que, longe das normas da eloquência falada toca um sexto sentido, puramente literário, interior aos produtores e consumidores da Literatura” (DEZ, 48). De seguida, a dimensão especificamente sensual da leitura é, claramente, tema: é na reacção do ler, no movimento dos significantes, que se joga o erótico textual. O leitor dobra as curvas da escrita às apetências do seu desejo. Assim, para o texto de Sade: “No ritual de Sade (estruturado por ele próprio sob o nome de *cena*) deve responder (mas não corresponder) a um outro ritual de prazer que é o trabalho de leitura, a leitura do trabalho: desde logo, existe um trabalho que a relação dos dois textos não é simples prestação de contas, a verdade não guia a mão mas o jogo, a verdade do jogo” (SFL, 169). Se o acto de ler é sensual, é puro movimento de desejo, contacto furtivo de sujeito a sujeito, erótico e sem finalidade. “Pouco importa o sentido transportado, pouco importa os termos do trajecto: só conta – e fundamenta a metáfora – *O próprio transporte*” (RB, 127).

Transporte dos sentidos, transporte sensual: é tudo um. A recusa do sentido abre a via aos prazeres do sentido. Também o conceito de Kristeva de “significância” toma junto de Roland Barthes uma coloração claramente erótica: A significância, trabalho textual de estruturação operante no volume subjacente às práticas do sentido, toca mesmo por ausência de finalidade, uma espécie de erotismo final. Dado que ela própria, ao invés do acto carnal, o seu próprio fim só existe dentro, por e para o prazer que ela procura: “O que é a significância? É o sentido *em que é produzido sensualmente*” (PT, 97) Donde a dificuldade de a nomear sem a dissolver.

Logo que se lê um texto é para o prazer, o prazer de escrever o que se pode viver sob varias formas. Já analisamos algumas, do prazer cultural do texto clássico ao gozo trazido pelo texto escritível. Por outro lado, vimos como o desejo da escrita, através da transferência, dá às alegrias da leitura um relevo particular. Iremos centrar, aqui, a nossa atenção sobre um outro tipo de prazer, mais profundamente sensual que os outros: o prazer fetichista, a voluptuosidade da palavra, do brilho, do detalhe.

O fetichismo Barthesiano liga-se, desde logo, a um gosto propriamente fantasmático pelo objecto. Concreto, referencial, sensual, o objecto colora eroticamente uma escrita de outra forma abstracta e intelectual. Tal como o resultado da pele nua que a vestimenta sensual revelou, o objecto passa sobre o texto com a intensidade de uma consistência: “seria bom que, pensava ele, por respeito ao leitor, no discurso de ensaio passe, ocasionalmente, um objecto sensual (de outra forma, em *Werther*, passa tudo como ervilhas cozinhadas em manteiga, uma laranja que se descasca e se separa em gomos. Duplo benefício: aparecimento sumptuoso de uma materialidade e distorção, brilho brusco imprimido ao murmúrio intelectual” (RB, 138). Encontram-se, aqui, duas ideias essenciais: por um lado, o sensual dota o discurso de uma lisibilidade excepcional (o que fundamenta o contacto, a união, o gozo); por outro lado cumpre perfeitamente o indirecto da literatura, sistema problemático e destacado que só coloca o sentido para o enganar.

Assim, é absurdo pretender a ilisibilidade de uma obra como a de Sollers. *H*, por exemplo. É um texto semeado de objectos físicos, pesados de realidade e de expressividade: “O efeito benéfico destas passagens demonstra que o sensual é sempre lisível: se quiser ser lido, escreva sensual” (SE, 67). Sem dúvida, é porque Barthes tem

sempre escrito tendo em conta a carga sensorial do objecto. Pode-se ter em conta, desde os primeiros textos que publicou em *Existences*, revista trimestral da associação “Os Estudantes no Sanatório”. Em 1944, ao voltar de uma viagem à Grécia, evoca como se segue uma refeição grega tradicional: “No restaurante do Grande Alexandre, parece perpetuar-se uma tradição da Grécia antiga: comer acrocôlia, quer dizer, a tripalhada, tudo o que treme, avermelhada (depois verde), no interior dos animais. Os antigos Gregos gostavam muito destas carnes complicadas e decadentes, não comiam assados com prazer, mas preferiam os cérebros, fígados, fetos, molejas ... e seios, todas estas carnes moles e efémeras que não cessam de os tentar quando começaram a corromper-se”⁸.

Esta intrusão do sensual nas ideias revela-se ser, como o havemos sugerido, a chave do mistério literário. No prefácio de *La Vie de Rancé*, de Chateaubriand, evocando a figura do seu confessor, o abade Séguin, nota que tinha um gato amarelo. É claro, trata-se de um gato perdido que o velho abade, homem iminentemente bom, recolheu. No entanto, a precisão da cor do gato diz talvez mais ou menos isso. O amarelo, fazendo sentido (significa a bondade do abade), permanece desde logo, e apesar de tudo, a expressão simples e insignificante de uma pura mancha de cor: “talvez este gato amarelo seja toda a literatura pois se a notação envia, sem dúvida, para a ideia que um gato amarelo é um gato desengraçado, perdido, encontrado e junta-se, assim, a outros detalhes da vida do abade atestando a todos a sua bondade e a sua pobreza, este amarelo é, também, tão simplesmente amarelo, não conduz somente a um sentido sublime, breve, intelectual e permanece teimoso ao nível das cores” (NEC, 116-117).

O fascínio de Barthes pelo objecto, destacado, sensual e palpável que passa pela linguagem está ligado ao seu gosto obsessivo pelo detalhe. O que é gozo no detalhe é o seu valor qualitativo, feito por vezes de subtilidade (o detalhe é sempre preciso) e de nuances (o detalhe, pela sua justeza, garante a satisfação). O charme do texto de Fourier vem daí. A Harmonia com as suas 1620 paixões, 810 para cada sexo é, desde logo, uma terra de prazer para a precisão da sua combinação: “Talvez *L’imagination du détail* seja o que define especificamente a Utopia (por oposição à ciência política); isto será lógico, pois o detalhe é fantasmático e cumpre, a este título, o prazer do Desejo” (SFL, 110).

8. R. Barthes, “Em Grèce”, in *Textuel*, 15, 1984, p. 109.

Donde a ideia de Barthes de avaliar as obras a partir da precisão descritiva do detalhe, da notação fina, justa e com nuances, fazendo surgir o corpo (o desejo) no momento em que o sentido ameaça de se erguer em detrimento da voluptuosidade. Então, o que faz o valor do texto é a intensidade do prazer sensorial comprovado pelo leitor: “Pode-se classificar o romance segundo a franquia da alusão alimentar: com Proust, Zola, Flaubert, sabe-se sempre o que comem as personagens; com Fromentin, Laclos ou mesmo Stendhal, não. O detalhe alimentar excede a significação, é o suplemento enigmático do sentido (da ideologia)” (SFL, 129).

O objecto material, detalhado, sensual, joga um papel essencial na escrita literária. Pela sua erupção brusca no campo do intelecto tem, por função, quebrar uma lógica, uma língua, uma palavra para a substituir por uma outra maneira de dizer, uma outra maneira de ver: “ A palavra literária (pois que é dela que se trata) aparece, assim, como um imenso e sumptuoso fragmento, o resto fragmentário de uma Atlântida onde as palavras, subnutridas de cor, de sabor, de forma, breves, de *qualidades* e não de ideias, brilham como explosões de um mundo *directo*, impensado, que nenhuma lógica vem apoiar, perturbar: que as palavras pendem como belos frutos na árvore indiferente da narrativa, tal é o fundo do sonho do escritor” (NEC, 113).

Não é uma leitura verdadeira sem uma ligação erótica à obra. É que a leitura é desde logo, já o vimos, essencialmente uma actividade de estruturação. Ora, o fundamento da estruturação é o corpo, quer dizer que define o leitor como sujeito individual, particular, original: “O corpo é a diferença irreductível e, ao mesmo tempo, o princípio de toda a estruturação (porque a estruturação é a Único da estrutura)” (RB, 178). A leitura, relacionando-se de cada vez a um sujeito diferente, é sempre única. Compreende-se, então, porquê o prazer textual, apesar da relação incontestável que tem com a cultura, é, desde logo, procurado no corpo próprio de cada sujeito: passando por uma série de medições individuais e subjectivas que a carga cultural de um texto alcançará o leitor na particularidade do seu desejo. A recepção do processo significante em marcha para a conotação aumenta, ainda mais, os movimentos (atractivos ou repulsivos) do corpo da cultura que nos tem moldado. Na obra, o que se espera, o que se procura, é o detalhe, a palavra, a frase que nos tocará directamente, propriamente e em profundidade. Donde, o erotismo particular da desordem da escrita no texto moderno: “”A desordem” é, também, este espaço de gozo *onde é possível pesquisar*. *H* é, deste ponto de vista, uma

floresta de palavras, no seio das quais, procuro *a que me vai tocar* (crianças, procuramos no campo os ovos de chocolate que escondemos). É um outro suspense, aquele da narração ou do enigma, espero o fim da frase que me diz respeito e fundamentará *o sentido para mim*” (SE, 58).

O efeito erótico da leitura – convém precisá-lo – não se sobrepõe puramente e simplesmente ao seu efeito libertador: está-lhe directamente ligado. De facto, o desejo situa-se, por definição, fora do código, fora da norma: é este gozo do particular que só pode ser construído contra o estereótipo. Assim, também a subversão da língua é sensual. No texto dois lados se desenham: um normativo, codificado, respeitoso da língua e da sua ordem restrita; outro movimentado, desviante, perverso onde a língua admitida é ameaçada de morte. Ora, nenhum destes lados é sensual nele próprio: nem a regra, nem a recusa da regra são eróticos (muito menos libertadores). É no espaço que os separa que reside a sensualidade do texto: “O lugar mais erótico de um corpo não será *aquele que a roupa deixa entrever?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas”, é a intermitência, como bem o disse a psicanálise, que é erótica: aquela da pele que cintila entre duas peças (as calças e a camisola), entre dois lados (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é o cintilar que seduz, ou então: o colocar em cena uma aparição – desaparecimento” (PT, 19). Este gesto sensual, deixar entrever sem nunca desvendar, não é sempre inscrito na estrutura da obra. No entanto, pode-se recriar a partir de um tipo particular de consumação textual. De facto, é suficiente saltar as páginas, de distinguir na obra lida os lugares indispensáveis ao gozo daqueles que não o são: “Então, somos comparados a um espectador de cabaret que subiria em cena e acelerava o strip-tease da dançarina, removendo-lhe, rapidamente, as suas vestimentas, *mas por ordem*, isto é: respeitando, por um lado, e precipitando, por outro os episódios do rito – tal como um padre que *engoliria* a sua missa” (PT, 21). Assim, o espaço erótico é recriada, não procura entre duas práticas de linguagem estruturalmente opostas mas numa linha que se desenha entre um lado de aborrecimento e um lado de prazer. O gozo é, então, resultante da intermitência, rompimento do texto no livro moderno, rompimento do ler no livro clássico.

Todavia, a relação erótica com obra pode fazer-se mais violenta. A expressão imprevista, barroca, excêntrica surge, assim, tão brutalmente no circuito da leitura que podemos quase falar de uma violação do texto sobre a pessoa do leitor. Este último, tal

como Barthes repentinamente deslumbrado pela louca erupção de um “mobiliário nocturno” no texto de Fourier, não mais exclama: “A forma “apanhou-me”” (SFL, 96). Este efeito da leitura, particularmente forte, encontra-se, sobretudo, nos textos modernos. Contudo, não é aqueles que deveriam, em todo o rigor, de se aplicar o termo “gozo” pois gozo, contrariamente ao prazer escapa a todo o controlo: “O gozo do texto não é precário, é pior: *precoce*; não vem no seu tempo, não depende de nenhum amadurecimento. Tudo se implica de uma vez” (PT, 84). Uma tal intensidade é devido a uma ilisibilidade relativa do texto moderno que lhe permite abalar o leitor, não somente no seu registo de ritmos e imagens mas também, e sobretudo ao nível da sua língua, ou seja, da sua cultura. O paragramatismo do texto moderno (modelo tabelar de conexões múltiplas), agitando a lógica do feno-texto estruturado que só interessa a comentadores e gramáticos faz surgir, por trás do corpo anatómico da obra, um outro corpo, um corpo de gozo: “O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas do nosso corpo erótico. O prazer do texto será irredutível ao seu funcionamento gramático (feno-textual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica” (PT, 30).

O trabalho da leitura, assim definida como gesto sensual, vem, naturalmente, juntar-se a uma outra prática de desejo: a sedução. O leitor, como o sedutor, parte na procura do outro, no encontro inédito, intenso e privilegiado com o outro: “A sedução é a viagem do desejo. É o corpo que está em estado de alerta, de procura em relação ao seu próprio desejo” (GV, 218). No campo erótico, como no campo literário, a sedução é o envio de um contacto novo, repentino e sempre diferenciado. Sem este movimento amoroso, o movimento do desejo, não há texto possível, toda a arte é mudada e chamada, logicamente, de jogo sentimental e sensual de um casal, a comunhão subtil de dois sujeitos, um desejando e outro a desejar. O “eu” que fala implica uma voz que lhe responde, é o modelo de toda a troca, tal como se pode agarrar ao nível linguístico: “A linguagem, escreve Benveniste, só é possível porque cada locutor se coloca como *sujeito*, remetendo-se a ele próprio como *eu* no seu discurso. Desta forma, *eu* coloca uma outra pessoa, aquela que está exteriormente a “mim”, torna-se o meu eco ao qual digo *tu*. A polaridade das pessoas, tal é na linguagem a condição fundamental.”⁹. Assim,

9. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique général*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

o texto não faz mais que aprofundar esta troca essencial e interior a toda a palavra, Barthes recordou-o em toda a sua análise da narrativa: “Sabemo-lo, na comunicação linguística, *eu* e *tu* são absolutamente pressupostos pelo outro, não pode haver narrativa sem narrador e sem auditor (ou leitor)” (ASR, 38).

Há sempre na obra – estruturalmente – alguém que me deseja. Logo que o narrador se dá ao trabalho de reportar um certo número de feitos estritamente informativos, mas indispensáveis, à compreensão da história é, evidentemente, por respeito ao leitor. Em *Double bang à Bangkok*, o narrador diz de uma personagem: “Leo era o dono desta boite”, esta notação dirige-se unicamente ao leitor: O narrador não tem qualquer necessidade de informação sobre uma narrativa que ele próprio conta. Assim, “a frase funciona como um piscar de olhos ao leitor, como se o virássemos para ele” (ASR, 56, nota 48). O leitor é significado ao longo de todo o texto, colocado como objecto de desejo, como sujeito a “seduzir”. É por isso que o “suspense” narrativo (quer dizer, o código hermenêutico) é um dos recursos privilegiados da literatura, só existe para o outro do texto, o leitor: “Por um lado, mantendo uma sequência aberta (para os procedimentos enfáticos de atraso e de ressurgimento), reforça o contacto com o leitor (o auditor), detém uma função manifestamente fática e, por outro lado, oferece-lhe a ameaça de uma sequência inacabada, de um paradigma aberto (se, como acreditamos, toda a sequência tem dois polos), quer dizer, um problema lógico, é um problema que é consumado com angústia e prazer (desde que seja sempre reparado)” (ASR, 47-48).

A relação erótica de dois sujeitos no interior de um texto: tal parece ser o prazer profundo da literatura. A escrita fragmentada de Barthes encontra, talvez, aqui a sua verdadeira justificação: “Quando tento produzir esta escrita curta, por fragmentos, coloco-me na situação de um autor que o leitor vai seduzir. É a felicidade do acaso, mas de um acaso muito querido, muito pensado: espiado, de qualquer forma” (GV, 218). A captura das frases confunde-se, de facto, com a captura do outro, a captura amorosa do outro num movimento feliz que é recíproco: “Nunca se dirá suficientemente que amor (para o outro, o leitor) existe no trabalho da frase” (BL, 391).

EM JEITO DE CONCLUSÃO:
QUE FAZER DE BARTHES HOJE?

Com o nosso estudo terminado, que se retém de Barthes e do seu pensamento sobre a literatura? Sem nenhuma dúvida, estamos face a uma reflexão sólida e coerente em que o rigor se impõe ao leitor atento. No entanto – e o problema tem sido colocado com frequência – se esclarecemos, das teorias de Barthes, múltiplos empréstimos de Jakobson, Brecht, Hjelmslev, Kristeva e Lacan, que resta do próprio Barthes? Alguns não hesitarão a responder: nada. É uma conclusão um pouco apressada: O génio de Barthes, parece-nos, consistiu, justamente, em articular num sistema dinâmico e sempre susceptível de evolução, os diversos pensamentos críticos ferozmente opostos. Unir o formalismo à distanciação de Brecht, a psicanálise ao estruturalismo, usar do rigor linguístico para defender uma teoria hedonista do texto, tudo isto exige uma finura de análise e um espírito de síntese excepcionais.

O pensamento de Barthes toma toda a sua amplitude numa época onde os estudos literários, perdidos na multiplicidade de linguagens críticas vêm de todos os horizontes, se interrogam, por vezes, sobre o seu objecto e o seu método. Não é a polivalência da obra, diz-nos Barthes, que permite reunir as diferentes linguagens para agarrar o feito literário como ele merece: na riqueza das suas múltiplas facetas?

A visão Barthesiana, da literatura, permanece bem viva. Sem dúvida, a ideia do “texto” centrada sobre a prevalência do significante e da forma está ligado ao contexto cultural do pós-guerra e dos anos 60. Mas, se o relativismo radical não é mais colocado em 1980, se o voltar dos valores nos quais se assiste actualmente só pode reabilitar o sentido, o conteúdo, as ideias, Barthes, no entanto, não terminou de as comunicar. A mensagem – o que o negará hoje? – Vive da forma que o fez nascer. Mas, sobretudo, lembra-nos Barthes, a escrita é, desde logo, uma arte, quer dizer, um trabalho formal. O escritor sabe quem, das palavras da língua, faz um espaço mágico. Deixaremos o leitor esquecer?

BIBLIOGRAFIA

Livros e números de revistas dedicados a Roland Barthes (ordem cronológica)

Livros

Mallac (Guy de) e Ederbach (Margaret), *Barthes*, Paris, Edições Universitárias, Coleção “Psychothèque”, 1971.

Calvet (Luis-Jean), *Roland Barthes: Un regard politique sur le signe*, Paris, Edições Payot, 1973.

Heath (Stephen), *Vertige du déplacement: lecture de Barthes*, Paris, Edições Fayard, Coleção “Digraphe”, 1974.

Prétextes: Roland Barthes, Colóquio de Cerisy, Paris, União Geral das Edições, Coleção “10/18”, 1978.

Fages (Jean-Baptiste), *Comprendre Roland Barthes*, Toulouse, Edições Privat, Coleção “pensée”, 1979.

Nordhal Lund (Steffen), *L'aventure du signifiant: une lecture de Barthes*, Paris, P.U.F., Coleção “Croisées”, 1981.

Delord (Jean), *Roland Barthes et la photographie*, Paris, Edições Créatis, 1981.

Sontag (Susan), *l'Écriture même: a propos de Barthes*, Trad. Fran., Paris, Christian Bourgeois Editor, 1982.

Revistas

Tel Quel, 47, 4^a tr. 1971.

Critique, 302, Julho 1972.

L'Arc, 56, 1974.

Magazine Littéraire, 97, Fevereiro 1975.

Lectures, 6, Delado libri, Bari, Dezembro 1980.

Poétique, 47, 4^a tr. 1981.

Communications, 36, 4^a tr. 1982.

Critique, 4^a tr. 1982.

Textuel, 15, Outubro 1984.

Principais Obras Consultadas

Bakhtine (michail), *Problèmes de la poétique de Dostoievki*, Trad. Fran., Lausanne, Edições l'Age d'homme, 1970.

Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique Générale*, Paris, Edições Gallimard, 1966.

Brecht (Bertold), *Ecrits sur le théâtre*, Trad. Fran., Paris, Edições de l'Arche, Tomo I, 1963 e 1972.

Chomsky (Noam), *Structures syntaxiques*, Trad. Fran., Paris, Edições do Seuil, 1969.

Freud (Sigmund), *L'interprétation des rêves*, Trad. Fran., Paris, P.U.F., 1967.

Hjelmslev(Louis), *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. fran., Paris, Edições de Minuit, 1968

Jakobson (Roman), *Essais de linguistique générale*, Trad. Fran., Paris, Edições de Minuit, 1963.

Kristeva (Julia), *La révolution du langage poétique*, Paris, Edições do Seuil, Coleção "Points", 1974.

Semiótiké, Paris, Edições do Seuil, Coleções "Points", 1969.

Lacan (Jaques), *Ecrits*, Paris, Edições de Seuil, 1966.

Laplanche (Jean) e Pontalis (Jean-Baptiste), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.

Mallarmé (Stéphane), *Oeuvres complètes*, Paris, Edições Gallimard, "Biblioteca das Pleiades" 1945.

Nietzsche (frieddrich), *Le Gai Savoir*, Trad. Fran., Paris, Edições Gallimard, Coleção "Idées", 1950.

Humain, trop humain, , Trad. Fran., Paris, Edições Gallimard, Coleção "Idées", 1968.

Philibert (Michel), *Ricoeur ou la liberté selon l'espérance*, Paris, Edições Seghers, 1971.

Propp (Vladimir), *Morphologie du conte*, Trad. Fran., Paris, Edições do Seuil, Coleção "points", 1970.

Sartre (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Edições Gallimard, Coleção "Idées", 1948.

Saussure (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Edições Payot, 1972.

Tel Quel, *Théorie d'ensemble* (obra coletiva), Paris, Edições do Seuil, Coleção "Points", 1968.

Todorov (Tzvetan), *Critique de la critique*, Paris, Edições do SEUIL, Coleção "Poétique", 1984.

Valéry (Paul), *Tel quel*, Paris, Edições Gallimard, Coleção "Idées", Tomos I e II, 1941 e 1943.

INDICE

Prefácio.....	3
Advertência.....	6
Lista de Abreviaturas.....	7
I - A Formulação do Problema: sociologia ou Antropologia?.....	10
Os termos do debate.....	10
Para uma ontologia literária.....	15
A dimensão histórica.....	19
A essência da literatura.....	21
II - Existe um significante literário?.....	25
A colocação do problema.....	25
Da obra ao texto: metamorfose do conceito de “escrita”.....	27
O trabalho do significante.....	34
A avaliação literária.....	40
III – A questão do sentido	49
A natureza do sentido literário.....	49
O mecanismo semântico.....	52
O que diz a literatura.....	55
O infinito da significação.....	63
IV – O efeito-literatura.....	68
A leitura: modalidades de uma re-criação.....	68
Revolução/libertação: O Texto contra a Língua.....	72
O efeito lúdico: jogo e imaginário.....	78
O efeito erótico: prazeres do sensual.....	84
Em jeito de conclusão: que fazer de Barthes hoje?	91
Bibliografia	92

Apêndice II – Original da obra (capítulos I e IV): La littérature selon Roland Barthes

AVANT-PROPOS

Le 25 février 1980, Roland Barthes, sortant du Collège de France, est renversé par une camionnette; il meurt un mois plus tard, le 26 mars. Avec cet homme aux visages multiples qui fut à la fois critique, sémiologue, théoricien, essayiste, c'est l'une des figures les plus contestées du débat littéraire de ces deux dernières décennies qui s'éteint. Ses écrits, presque toujours à la une de l'actualité littéraire, ont donc suffisamment été passés au crible de son vivant pour qu'il soit légitime de s'interroger sur l'opportunité de leur consacrer une nouvelle étude. Pourquoi, cinq ans après la mort de Barthes, réfléchir sur l'image de la littérature que nous transmet son œuvre? Que peut-on bien en dire qui n'ait déjà été dit? La réponse à ces questions se trouve dans la démarche qui a présidé à la présente étude. Nous avons voulu réagir contre deux types d'attitudes couramment répandus vis-à-vis de la personne ou de l'œuvre de Barthes : parler de Roland Barthes en « faisant » du Roland Barthes, et ne voir en ce dernier que la figure légère d'un dandy raffiné passant allègrement d'une mode à l'autre.

Le premier type d'attitude se retrouve dans la plupart des numéros spéciaux que diverses revues ont consacrés à Barthes à la suite de sa mort. Ainsi, dans le numéro 36 de *Communications*, Eliséo Véron reprend à son compte le thème barthésien du texte désoriginé dans lequel se défait toute voix énonciatrice pour dire que sur Barthes, en fin de compte, on ne peut jamais rien dire : « Aucun sujet énonciateur ne maîtrise la reprise, même pas celle qu'il peut tenter, de temps, de ses propres textes. Que quelque savoir ait été produit entre ce texte

et ceux de Roland Barthes est donc improbable, mais... qui sait ? »¹. Même type de démarche dans une autre publication, plus récente, le numéro 15 de *Textuel*, paru en 1984. Retenons simplement l'article de M. Laugaa, au titre évocateur de « Le Barthème », et celui de J.-J. Roubine, significativement intitulé « La Glu, le corps et le Bumraku ». Ces deux textes, écrits dans le plus pur style barthésien, se présentent curieusement sous la forme d'une suite discontinue de fragments, comme si le mimétisme était l'attitude la plus propice à la distance critique. On peut se demander si l'œuvre de Barthes ne mérite pas mieux que cette circularité réductrice dans laquelle on veut l'enfermer.

Le second type d'attitude, plus nocif sans doute que le premier, est aujourd'hui triomphant ; et c'est lui probablement qui dressera l'image de Barthes pour la postérité. Nous nous référerons ici à deux ouvrages dont le mérite est d'être récents et donc révélateurs du jugement actuel que l'on porte sur Barthes : *L'écriture même : à propos de Barthes* de Susan Sontag et *Critique de la critique* de Tzvetan Todorov. Le premier texte, traduit en français en 1982, ne veut retinir de l'œuvre barthésienne que son côté plaisant, léger, voire futile, la remplaçant ainsi dans ce courant marginal de la culture occidentale qu'est le dandyisme. Élégance, gratuité, superficialité deviennent, dès lors, les traits principaux du discours barthésien : « La plupart des jugements et des centres d'intérêt de Barthes reviennent à affirmer des critères esthétiques », peut-on lire, ou encore : « Barthes ne cesse d'argumenter contre la profondeur », « la liberté de l'écrivain, telle qu'il la décrit, est en partie une fuite »⁴. Avec l'ouvrage de Tzvetan Todorov, de novembre 1984, Barthes ne nous apparaît guère sous un jour différent. Ici encore, même si elle n'est plus tenue pour frivole, c'est l'inconsistance du critique qui retient avant tout l'attention : « Si à l'intérieur de chaque texte on pouvait prendre ses phrases pour l'expression de sa pensée, l'ensemble des textes révèle qu'il n'en est rien, puisqu'on s'aperçoit que Barthes change constamment

1. E. Véron, *Communications*, 36, 1982, p. 73.

2. S. Sontag, *L'Écriture même : à propos de Barthes*, trad. franç., Paris, Christian Bourgeois, 1982, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 48.

4. *Ibid.*, p. 55.

de position, qu'il lui suffit de formuler une idée pour s'en désintéresser »⁵.

Pourquoi donc cette impuissance ou ce refus de traiter l'œuvre de Barthes comme un objet complet appelant une analyse de fond ? Deux raisons essentielles, à notre avis, expliquent ce phénomène. Tout d'abord, Barthes n'est pas un critique comme les autres : son écriture, on l'a souvent dit, est plus d'un écrivain que d'un théoricien. Il n'est donc pas aisé d'interpeller sur ses idées un homme dont l'œuvre se veut d'abord charmelle et sensuelle. Ensuite, Barthes n'est mort que depuis peu, et l'essentiel des écrits qui lui sont consacrés sont parus de son vivant. Ainsi le rapport affectif présent dans les divers commentaires de ses textes rend illusoire toute distance critique, et l'analyse de son œuvre — inévitablement diachronique — reste surtout sensible à l'évolution de sa pensée.

Aujourd'hui cependant, les conditions nous semblent réunies pour une vue plus rigoureuse des choses. Barthes disparu, son œuvre est devenue, qu'il l'ait ou non voulu, un tout achevé et structuré. Nous choisissons donc d'étudier les textes barthésiens d'un point de vue synthétique pour essayer de montrer comment la conception de la littérature qu'ils défendent, relève, à travers la permanence de points essentiels, d'une pensée théorique riche et cohérente. Les textes de Barthes sont en effet, comme on le verra, porteurs d'une véritable théorie de la littérature qui mérite d'être considérée en elle-même, pour ce qu'elle vaut, indépendamment de la personnalité et de la biographie de son auteur.

5. T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1984, p. 76.

AVERTISSEMENT

1. Au cours de notre étude, nous analyserons la littérature comme une notion générale sans distinction des différents genres qui composent le champ littéraire. Nous fondant sur le postulat théorique moderne d'une unité du discours esthétique, nous tiendrons pour synonymes les mots « littéraire » et « poétique », (*Le degré zéro de l'écriture* est de fait le seul ouvrage de Barthes où soit reconnue la spécificité de la poésie).

2. Sera exclue de cette étude l'analyse du théâtre en tant que tel. Le théâtre, en effet, s'il participe du champ littéraire par sa dimension verbale, le déborde dans ses manifestations scéniques. La réflexion barthesienne sur le théâtre est donc en marge de ses idées générales sur la littérature et mériterait une étude autonome. Ainsi, nous n'évoquerons l'art dramatique que marginalement, uniquement dans la mesure où il participe du sort commun de la littérature.

3. Pour ce qui est de la terminologie, nous parlerons d'« œuvre littéraire » tant que la notion de « texte » ne sera pas explicitée. Ensuite, nous emploierons indistinctement les différents termes en nous autorisant de cette affirmation de *Leçon* : « Je puis dire indifféremment : littérature, écriture ou texte ».

LISTE DES ABBREVIATIONS

Nous ajoutons aux œuvres de Barthes proprement dites un article essentiel paru originellement dans le numéro 8 de *Communications* et repris ensuite dans l'ouvrage collectif *Poétique du récit : Introduction à l'analyse structurale des récits*.

ASR : *Introduction à l'analyse structurale des récits, in Poétique du récit*, éditions du Seuil, collection « Points », 1977. (Première édition dans *Communications*, 8, 1966.)

BL : *Le bruissement de la langue*, éditions du Seuil, 1984.

CV : *Critique et vérité*, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1966.

DZE : *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, collection « Points », 1972. (Première édition : collection « Pierres vives », 1953.)

EC : *Essais critiques*, éditions du Seuil, collection « Points », 1981. (Première édition : collection « Tel Quel », 1964.)

ES : *L'empire des signes*, éditions Skira, collection « Sentiers de la création », 1970.

FDA : *Fragments d'un discours amoureux*, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1977.

GV : *Le grain de la voix (Entretiens 1962-1980)*, éditions du Seuil, 1981.

L : *Leçon*, éditions du Seuil, 1978.

M : *Micélot par lui-même*, éditions du Seuil, collection « Ecrivains de toujours », 1954.

My : *Mythologies*, éditions du Seuil, collection « Points », 1970. (Première édition : collection « Pierres vives », 1957.)

NEC : *Nouveaux essais critiques, in Le degré zéro de l'écriture*.

OO : *L'obvie et l'obtus*, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1982.

PT : *Le plaisir du texte*, éditions du Seuil, collection « Points », 1973. (Première édition : collection « Tel Quel », 1973.)

RB : *Roland Barthes par Roland Barthes*, éditions du Seuil, collection « Ecrivains de toujours », 1975.

SE : *Sollers écrivain*, éditions du Seuil, 1979.
 SFL : *Sade, Fourier, Loyola*, éditions du Seuil, collection « Points », 1980. (Première édition : collection « Tel Quel », 1971.)
 SR : *Sur Racine*, éditions du Seuil, collection « Points », 1979. (Première édition : collection « Pierres vives », 1963.)
 S/Z : *S/Z*, éditions du Seuil, collection « Points », 1976. (Première édition : collection « Tel Quel », 1970.)
 Le chiffre entre parenthèses qui suivra l'abréviation désignera la page.

N.B. : Ne figurent ici que les abréviations des œuvres de Barthes citées. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que *Système de la mode*, *Éléments de sémiologie* et *La chambre claire*, dont aucun passage n'est reproduit dans la présente étude, soient absents de la liste établie ci-dessus.

Quand on écrit, on dispense des germes, on peut estimer qu'on dispense une sorte de semence et que, par conséquent, on est remis dans la circulation générale des semences.

ROLAND BARTHES.

LA FORMULATION DU PROBLÈME :
SOCIOLOGIE OU ANTHROPOLOGIE ?*Les termes du débat.*

La question qui se pose comme préalable à tout regard critique, toute analyse de fond, sur la littérature, porte sur sa définition : pas de réflexion théorique, en effet, qui ne pré-suppose la connaissance de son objet. Or il est deux façons de saisir le littéraire : en tant qu'essence, en tant que valeur. Le problème se formule comme suit : existe-t-il un être transhistorique, voire intemporel, de la littérature, ou faut-il admettre, au contraire, que la spécificité littéraire varie avec les époques ? En d'autres termes, de quel type de discours relève la pratique poétique : de l'anthropologie ou de la sociologie ? Il s'agit de savoir si la littérature est une pratique humaine définie dont les caractéristiques transcendent l'Histoire, ou si, pure donnée sociologique, elle est toujours liée à un contexte culturel. Le choix est entre la postulation autonomique et la postulation hétéronomique.

Définir le littéraire est, on le voit, une démarche lourde de conséquences. Barthes ne s'y est pas trompé : il a davantage essayé, tout au long de son œuvre, de formuler le problème en ses termes exacts plutôt que de le trancher de façon décisive : « La question qui se pose, dit-il en 1964, à l'occasion d'un entretien sur les rapports de la sémiologie et du cinéma, est de savoir si une anthropologie de l'imaginaire est possible. Si l'on arrivait à retrouver les mêmes structures dans un film et dans des contes archaïques, on aboutirait à une grande probabilité du plan anthropologique, sinon on renvoie tout à la sociologie » (GV, 40). Cette question, Barthes ne l'a pas résolue : il a hésité jusqu'au bout devant l'attitude à adopter face au fait littéraire.

Mais cette hésitation n'est pas gratuite : en elle gît précisément la richesse théorique de la pensée barthésienne.

Dans les premiers écrits, Barthes opte résolument pour un être historique de la littérature ; il dénonce dans *Mythologies* le « mythe de l'intemporalité, qui gît dans tout recours à une "culture" éternelle ("un art de tous les temps") » (M, 145). La sphère du littéraire, comme le montre brillamment *Le degré zéro de l'écriture*, relève d'un strict déterminisme culturel : les signes de la littérature d'une part, les modalités de la réception de l'œuvre d'autre part, sont en liaison directe avec l'Histoire. L'écrivain n'a guère le choix : il est tenu de signifier l'art dans sa façon d'écrire. La forme littéraire, obligée de se soumettre au goût d'un public, est toujours marquée socialement. La littérature, en ce sens, n'existe pas hors du rapport qui lie l'écrivain à la société. Et c'est parce que ce rapport évolue que le langage littéraire évolue. Barthes est ainsi fondé à construire le concept d'« écriture » : « Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage » (DZE, 15).

Mais l'historicité de l'objet-littérature, c'est également celle du lecteur. Ce n'est pas seulement par sa forme que l'œuvre est culturelle, mais aussi à travers l'affect qu'elle produit sur le récepteur. Cette constatation vaut, bien sûr, pour tout objet artistique. Ainsi Barthes écrit-il, à propos des « têtes composées » du peintre Arcimboldo, que « c'est à l'intérieur de notre propre culture qu'elles suscitent le sens affectif, que l'on devrait appeler, en bonne étymologie, le sens pathétique ; car on ne peut trouver certaines de ces têtes "méchantes et bêtes", sans se référer, par un dressage du corps — du langage —, à toute une socialité » (OO, 136). Le malaise, l'effroi, ou le rire, seraient donc fondamentalement culturels, le sentiment de l'identité artistique pouvant, dès lors, évoluer avec l'Histoire.

La logique de cette réflexion — de type sociologique — conduit tout droit à la conclusion de *Sur Racine* : « L'être de la littérature replacé dans l'histoire n'est plus un être » (SR, 145-146). Cette affirmation, que Barthes défend jusqu'au début des années 60, est issue de l'influence conjuguée de Sartre et de Brecht. Ce que Barthes retient de ces deux auteurs, c'est non

seulement l'idée d'une réalité idéologique de l'œuvre, mais aussi et surtout la revendication de cette immersion du littéraire dans l'Histoire : l'œuvre, fait social, ne pourrait-elle pas, en effet, agir sur les fondements de la société ?

Barthes a lu Sartre : l'écrivain est toujours, qu'il le veuille ou non, « dans le coup » ; il ne peut écrire sans prendre parti sur le monde où il vit. Cependant, alors que Sartre invoquait la moralité du message¹, c'est celle de la forme qui retient l'attention de Barthes. Pour ce dernier, en effet, la littérature n'est pas communication, mais langage. C'est moins dans le fait qu'il utilise la langue que dans la façon dont il le fait que l'écrivain se trouve impliqué comme tel. La littérature est d'abord une activité formelle : c'est l'idée-phare de la réflexion barthésienne ; on la trouve déjà dans *Le degré zéro de l'écriture*, et elle restera présente jusque dans les derniers écrits du critique-essayiste.

Barthes est donc loin de se rallier sans réserves à Sartre ; il ne le cite d'ailleurs jamais. Il en va tout autrement s'agissant de Brecht. C'est précisément à l'époque où il compose *Le degré zéro* que Barthes lit les *Essais sur le théâtre*. Ce qui le séduit dans l'apogée brechtienne du « théâtre épique », c'est la corrélation établie entre la transformation de la société et l'évolution de l'art. Au XX^e siècle, dit Brecht, le théâtre de type « aristotélien » est devenu impossible : le spectateur ne doit plus s'identifier au personnage mais, au contraire, se démarquer de l'automate scénique ; ce n'est plus l'illusion qui importe, mais le regard critique. A monde aliéné, théâtre désaliénant. L'art ne prend sens qu'à l'intérieur de son époque : c'est l'idée principale que Barthes retient de l'œuvre de Brecht : « Il n'y a pas une "essence" de l'art éternel, mais (...) chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance » (FEC, 52).

L'affirmation est donc claire : la littérature ne se conçoit pas en dehors de l'Histoire. Cependant, au cours des années 60, Barthes est peu à peu conduit à moduler ce point de vue. Il en vient, en effet, progressivement à l'idée qu'il est possible de déceler certaines caractéristiques ontologiques de la littérature indépendamment de sa réalité historique. Il nous faut ici encore

1. Cf. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Collection « Idées », 1948.

distinguer deux niveaux : le schéma formel de l'œuvre d'une part, le double mécanisme de production/réception de la littérature d'autre part.

Sur le plan strictement formel, il y aurait selon Barthes un certain nombre de structures inhérentes à l'œuvre littéraire. Cette idée qu'il emprunte aux formalistes russes, et plus précisément à Vladimir Propp², concerne d'abord uniquement le récit. Dès les premières pages de *l'Introduction à l'analyse structurale des récits*, qui paraît en 1966, on peut lire : « International, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie » (ASR, 8). Cinq ans plus tard, dans *Sade, Fournier, Loyola*, c'est la même conception d'une réalité atemporelle du récit que l'on retrouve : « Nous pensons bien que le Récit (comme pratique anthropologique) est fondé sur quelque échange » (SFL, 165). Au-delà de la grande variété des œuvres, il existe ainsi un certain nombre de constantes formelles qui définissent le récit comme tel. Le pur historicisme ne suffit donc pas à expliquer l'être littéraire; il ne permet pas de résoudre la question essentielle, celle-là même posée par Propp au sujet des contes merveilleux : « Tous les problèmes de l'étude des contes doivent finalement aboutir à la solution de ce problème essentiel qui reste toujours posé, celui de la similitude des contes du monde entier »³.

L'originalité de Barthes va consister à élargir à tous les systèmes de signes ce type d'analyse particulier qu'il a lui-même pratiqué sur le récit : « Une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques, quelles qu'en soient les substances et les dimensions » (ASR, 11).

Il s'agit pour nous de déterminer quel peut être, dans ce contexte, le statut de la littérature. Ce que postule Barthes, c'est l'unité du champ symbolique humain. Or c'est là un domaine qui englobe bien plus que la seule pratique littéraire : « En analysant des films, des feuillets radiodiffusés, des romans populaires, des bandes dessinées, et même des faits divers ou des gestes de rois ou de princesses, etc., on trouvera peut-être des structures communes. On déboucherait ainsi sur une caté-

2. Cf. V. Propp, *Morphologie du conte*, trad. franç., Paris, Seuil, Collection « Points », 1970.

3. V. Propp, *op. cit.*, p. 27.

gorie anthropologique de l'imaginaire humain » (GV, 39). Inscrite dans le champ complexe de l'anthropologie, la pratique littéraire relèvera donc nécessairement des structures symboliques du psychisme humain. La spécificité du poétique, toutefois, restera encore à définir.

L'appartenance de la littérature au champ symbolique est cependant essentielle dans la mesure où elle permet de supposer que les mécanismes de production et de réception de l'œuvre se définissent eux aussi par des caractéristiques anthropologiques. Barthes propose ainsi de transposer dans le domaine du littéraire les hypothèses que la grammaire générative a élaborées au niveau de la langue : « Répondant à la *faculté de langage* postulée par Humboldt et Chomsky, il y a peut-être en l'homme une *faculté de littérature*, une énergie de parole, qui n'a rien à voir avec le « génie », car elle est faite, non d'inspirations ou de volontés personnelles, mais de règles amassées bien au-delà de l'auteur. Ce ne sont pas des images, des idées ou des vers que la voix mythique de la Muse souffle à l'écrivain, c'est la grande logique des symboles, ce sont les grandes formes vides qui permettent de parler et d'opérer » (CV, 58-59). Barthes prend ici pour point de départ la distinction établie par Chomsky entre « compétence » et « performance ». Pour le linguiste américain, la « compétence » désigne l'aptitude du sujet parlant à construire et à comprendre des phrases grammaticales dans l'infinité des constructions permises par une langue, et la « performance » la réalisation effective de cette aptitude. Or il n'est pas impossible que la littérature, en tant que pratique symbolique, exige de la même façon une « acceptabilité » pré-existante à la production de toute œuvre particulière. De même qu'au niveau de la langue l'acceptabilité des phrases dépend du sentiment des sujets parlants, de même il est fort possible qu'en littérature l'acceptabilité d'une œuvre dépende de la logique symbolique des hommes. C'est en ce sens que Barthes peut faire référence à une « langue de récit ». Tout lecteur a, en effet, intériorisé de façon plus ou moins consciente un certain nombre de rubriques fondamentales auxquelles chaque récit doit se conformer pour être perçu comme tel. La lecture de la « séquence » narrative répond ainsi à une logique

4. Cf. N. Chomsky, *Structures syntaxiques*, trad. franç., Paris, Seuil, 1969.

très précise. Prenons, par exemple, la séquence de « la séduction » : « Toute fonction qui inaugure une séduction impose dès son apparition, dans le nom qu'elle fait surgir, le procès entier de la séduction, tel que nous l'avons appris de tous les récits qui ont formé en nous la langue du récit » (ASR, 30).

La littérature présente donc un certain nombre de caractéristiques ontologiques du seul fait qu'elle appartient au vaste champ des activités anthropologiques. Les structures symboliques qui la constituent ne suffisent pas, on l'a vu, à la définir spécifiquement, mais lui sont indispensables. L'homme, de fait, pourrait se définir comme le seul être vivant apte à manipuler le symbole : « Mutilé de toute activité symbolique, l'homme mourrait bientôt ; et si l'asymboliste survit, c'est que la dénégation dont il se fait le prêtre est elle aussi une activité symbolique que qui n'ose pas dire son nom » (00, 109). C'est pour cette raison que, ce qui intéresse le structuralisme, ce qui est l'objet véritable de sa recherche, c'est l'homme fabricant de sens : « *Homo significans* : tel serait le nouvel homme de la recherche structurale » (EC, 218).

Les termes du débat ainsi posés, il semble impossible d'abandonner catégoriquement l'idée d'une réalité ontologique de la littérature : par-delà l'Histoire, il y a quelque chose dans l'œuvre dite « littéraire » qui touche à un certain fond constitutif de l'humain. C'est ce « quelque chose » — avec toutes les réserves que Barthes lui-même a formulées (la référence au plan ontologique est toujours modalisée) — qu'il s'agit à présent de définir.

Pour une ontologie littéraire.

Dès *Le degré zéro*, ouvrage pourtant centré sur l'analyse historique de la littérature, apparaît la tentation de dégager une forme atemporelle du littéraire, ne serait-ce que sous la forme d'un idéal à atteindre : celui de l'« écriture blanche ». Ce n'est en effet qu'en élaborant une parole neutre, dégagée de toute détermination idéologique, que l'écrivain pourra réaliser l'être plein de la littérature. L'écriture blanche se définira ainsi comme un langage transparent qui « perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, car ces deux dimen-

sions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire » (DZE, 57). Le fait est que l'idéologie, non seulement sur le plan des contenus, mais davantage encore sur le plan strictement formel, est la marque spécifique de l'ancrage historique de l'œuvre. L'écriture qui parviendrait à s'en abstraire, se situant du même coup hors de l'Histoire, réaliserait donc une définition pleinement ontologique de la littérature. C'est en ce sens que l'idéal littéraire ne peut résider que dans un degré zéro de l'écriture, l'expression « degré zéro » (que Barthes emprunte au linguiste Brøndal) qualifiant ce qui, dans la langue, n'est pas marqué spécifiquement. Ainsi, de même que l'indicatif des verbes est une forme neutre par rapport à l'impératif ou au subjonctif, de même l'écriture blanche est un langage du « degré zéro » comparé aux techniques littéraires traditionnelles, toutes marquées par leur destination sociale. C'est donc parce que l'ordre zérologique du langage est le seul qui puisse soustraire l'œuvre au poids de l'Histoire que l'écriture blanche, de caractéristique historique de la littérature moderne qu'elle était, va s'ériger en définition universelle du littéraire. Or, en refusant ainsi les signes trop longtemps compromis de son identité, la littérature devient inévitablement une problématique du langage : se construisant dans la recherche d'un signifiant désaliéné, elle va se constituer avant tout comme interrogation formelle. C'est dans cette optique que la « littérature littéraire » de Robbe-Grillet — et notamment *Le voyageur*, analysé dans les

Essais critiques — acquiert toute sa valeur aux yeux de Barthes : « Elle ne peut exister que sous la figure de son propre problème, châtieuse et pourchassée d'elle-même. Sinon, quelle que soit la générosité ou l'exactitude de son contenu, elle finit toujours par succomber sous le poids d'une forme traditionnelle qui la compromet dans la mesure où elle sert d'alibi à la société aliénée qui la produit, la consomme et la justifie » (EC, 70).

La réflexion du *Degré zéro* a donc laissé entrevoir la possibilité d'une forme canonique de la littérature. Cet ouvrage, cependant, est encore trop marqué par l'analyse sartrienne, voire marxiste, du fait littéraire, pour que Barthes y assume pleinement sa recherche d'un modèle atemporel. Ce n'est qu'à la fin des années 60 qu'il s'engage résolument dans cette voie. A partir de cette période, il va chercher à définir le lien

spécifique du littéraire à travers deux outils conceptuels dont il usera successivement : la « structure » qui renvoie à la notion d'« œuvre », et la « structuration » dont le corrélat théorique est le « texte ».

C'est en 1966, avec *l'Introduction à l'analyse structurale des récits*, publiée dans *Communications*, que se trouve théorisée l'idée selon laquelle l'œuvre (et plus particulièrement le récit) se conforme nécessairement à un modèle intemporel par rapport auquel elle se définit. Tout récit n'est ainsi lisible qu'à travers trois catégories structurelles fondamentales : les « fonctions » (unités dont l'organisation en séquences permet à l'histoire de progresser), les « actions » (personnages définis par leur sphère d'activité), la « narration » (niveau supérieur où s'opère le double codage du narrateur et du lecteur).

Barthes, du moins en ce qui concerne la littérature, abandonnera cependant assez vite l'analyse structurale : elle offre un modèle trop étroit qui ne permet pas de rendre compte de toutes les potentialités de l'œuvre. L'idée d'une forme universelle pré-existant à tous les récits relève d'une conception trop fixiste et par là même réductrice. Il faudra donc dépasser le structuralisme et diriger la réflexion vers une idée plus dynamique du littéraire. Ce changement de perspective est déjà en germe dans *l'Analyse structurale*. En recourant à la notion de « jeu », empruntée au modèle actantiel de Greimas, Barthes insiste en effet sur le caractère flexible de la structure. Examinant la constante du récit qui consiste à mettre aux prises deux personnages, il écrit : « Ce duel est d'autant plus intéressant qu'il apparente le récit à la structure de certains jeux (fort modernes), dans lesquels deux adversaires égaux désirent conquérir un objet mis en circulation par un arbitre » (ASR, 37).

Barthes en arrive ainsi à remplacer le concept de « structure » par celui de « structuration ». L'idée d'une essence de la littérature est toujours présente, mais elle change de lieu. Le littéraire ne réside plus dans la conformité à un modèle, mais dans le dynamisme textuel de production qui génère toute œuvre. Nous analyserons ultérieurement ce processus de manière détaillée ; il nous suffit ici de noter que l'être de la littérature tel qu'il est défini dans *S/Z* n'est plus à chercher dans le produit, mais dans le travail de production : « Le texte unique n'est pas un accès

(inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écart, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert » (*S/Z*, 19). Ce qu'il faut noter ici, c'est la volonté persistante chez Barthes, au-delà des illusions de la période structuraliste, d'élaborer un principe définitoire du littéraire.

Modèle unique ou pluriel de codes, la littérature est de toute façon plus qu'une simple donnée historique. Il est d'ailleurs remarquable que, tout au long de sa réflexion, Barthes ait défendu l'idée que le symbole l'emportait sur l'Histoire. Même lorsqu'il reprend à son compte la théorie du texte, c'est toujours à l'intérieur de l'ordre symbolique que se trouve décrite la réception de l'œuvre. Les règles de la lecture ne sont en aucune manière le fait de l'auteur : « Visibles bien en deçà de lui, ces règles viennent d'une logique millénaire du récit, d'une forme symbolique qui nous constitue avant même notre naissance, en un mot de cet immense espace culturel dont notre personne (d'auteur, de lecteur) n'est qu'un passage » (*BL*, 35). C'est en raison de cette appartenance à l'ordre des symboles, que l'œuvre se définit d'abord comme fait anthropologique. Se donnant comme pluriel de sens, aucune histoire ne l'épuise : « 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, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose » (*CV*, 51-52). En fin de compte, l'homme n'existe pas en dehors du champ des symboles. On reconnaît ici l'une des thèses fondamentales de la réflexion lacanienne. Barthes y puise son argumentation, tout en reconnaissant ses dettes envers la pensée du psychanalyste : « Je ne peux que faire mienne la pensée de Lacan : ce n'est pas l'homme qui constitue le symbolique, mais c'est le symbolique qui constitue l'homme » (*CV*, 91). Il s'agit, en fait, de comprendre que, lorsque l'individu naît à l'existence, il entre du même coup dans une structure significative déjà constituée, qui lui pré-existe et qu'il doit assimiler pour entrer comme « sujet » dans le monde du langage, de la civilisation et de la culture : à

travers les lois, les valeurs, les jugements, l'homme reste enfermé dans le champ du symbole jusqu'à sa mort. Lacan ne veut pas dire autre chose lorsqu'il affirme que « les symboles enveloppent la vie de l'homme »⁵.

La littérature relevant d'une logique symbolique constitutive de l'humain, il devient possible d'établir des équivalences entre le fonctionnement inconscient du psychisme et la structure narrative. C'est ainsi que Barthes considère le récit comme le produit de l'« œdipe » : « Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? » (PT, 75-76). Et, de fait, avec le complexe d'Œdipe et l'activité littéraire, nous sommes en présence de deux composantes anthropologiques dont le parallélisme invite à postuler l'unité du champ symbolique humain.

La littérature présente ainsi, à l'évidence, un certain nombre de traits transculturels. Il n'en résulte pas pour autant une évacuation de l'Histoire. Il nous faut, ici encore, nous référer à la distinction chomskienne entre « compétence » et « performance ». Dans la sphère du littéraire, la « performance », c'est la capacité individuelle d'engendrer des œuvres à partir du vaste réseau des modèles, « patterns » syntagmatiques et protocoles syntaxiques qui constituent la « compétence » de l'écrivain. Or, si cette dernière notion permet de rendre compte des traits systématiques de la littérature, il est difficile d'analyser la « performance » sans recourir à l'Histoire.

La dimension historique.

L'œuvre littéraire, qu'elle soit conçue comme structure ou structuration, est faite de langage ; elle hérite donc de la double fonction du signe linguistique, à savoir : signifier et signaler. L'être verbal de l'œuvre, en effet, renvoie d'une part au travail sur le signifiant qui constitue la littérature dans sa spécificité, et d'autre part à l'idéologie dont chaque œuvre porte la marque : le mot n'est jamais innocent. Barthes se réfère ici à la thèse saussurienne de l'arbitraire du signe. Comme l'affirme le

5. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 279.

linguiste suisse en tête du *Cours de linguistique générale*⁶, les dénominations linguistiques ne sont pas analogiques de la réalité : le signe n'est pas une nature ; il y a discontinuité entre le langage et le réel. Pour adapter le verbal au monde, il faut donc faire des choix ; et quelle option, à l'origine, n'est pas idéologique ? L'ancrage de l'œuvre dans l'Histoire se révèle inévitable. Cependant — et c'est là l'apport essentiel de la réflexion barthésienne —, l'évidence de la dimension historique, loin de rendre caduque toute vision ontologique de la littérature, se présente au contraire comme l'épiphénomène inévitable d'un mécanisme formel transculturel. C'est en raison de sa structure même que le langage littéraire ne peut échapper à l'Histoire : comme le suggère le concept d'« écriture » du *Degré zéro*, l'œuvre ne peut signifier sans, du même coup, signaler. L'écrivain, on l'a vu, intègre dans son œuvre les impératifs requis par son destin social. Qu'est-ce que l'écriture, dès lors, sinon l'être historique de l'œuvre ? Barthes ne dira pas autre chose, quinze ans après la publication du *Degré zéro*, à l'époque du structuralisme triomphant : « La forme même du message littéraire est dans un certain rapport avec l'Histoire et avec la société, mais ce rapport est particulier et ne recouvre pas nécessairement l'histoire et la sociologie des contenus » (BL, 137).

Cette dimension historique de la forme littéraire, on peut l'analyser, comme le fait Barthes, à travers les deux grands caractéristiques de la littérature française du XIX^e siècle : le recours systématique au passé simple comme temps de la narration et l'emploi généralisé de la troisième personne dans le roman. Ce n'est en effet pas un hasard si l'explosion du genre romanesque s'affirme dans le siècle de la bourgeoisie triomphante. Vouloir présenter ses propres valeurs comme absolues, la société bourgeoise trouve dans le roman le matériau formel dont elle a besoin pour élaborer une mythologie de l'universel. Le passé simple, instrument d'une liaison purement logique entre les procès de l'histoire, suppose, de fait, un monde achevé, stable, cohérent, débarrassé de l'épaisseur complexe du réel. L'emploi de la troisième personne a une valeur à peu près

6. Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1906, 1911), Paris, Payot, 1972, première partie, chapitre I.

identique. Le « il » romanesque a pour charge de signifier un état algébrique de la personne où le réel de l'existence est réduit au minimum. Il s'agit, en fait, de communiquer des valeurs dont on assume l'artificiel; c'est le meilleur moyen d'imposer un pouvoir tout en restant crédible. Barthes résume admirablement cette double fonction de l'écriture romanesque : « Elle a pour charge de placer le masque et en même temps de le désigner » (DZE, 28).

Un exemple plus précis des rapports étroits qu'entretient l'œuvre avec l'Histoire nous est donné dans les *Essais critiques* à travers une étude sur Voltaire, « le dernier des écrivains heureux ». Le style pamphlétaire qui caractérise l'ensemble des écrits voltairiens est, aux yeux de Barthes, directement lié à la situation de l'écrivain au XVIII^e siècle. C'est une époque où l'ascension de la bourgeoisie coïncide avec le recul de l'obscurantisme et le progrès de la nation dans son ensemble : l'écrivain a ainsi le bonheur d'agir dans le même sens que l'Histoire. C'est ce qui explique la légèreté de l'ironie voltairienne, devenue impossible au XX^e siècle : « l'énormité même des crimes racistes, leur organisation par l'Etat, les justifications idéologiques dont on les couvre, tout cela entraîne l'écrivain d'aujourd'hui bien au-delà du pamphlet, exige de lui plus une philosophie qu'une ironie, plus une explication qu'un étonnement » (EC, 95).

Cette affirmation radicale de l'immersion de l'œuvre dans l'Histoire est susceptible de dérouter le lecteur de *Sur Racine* et des autres écrits structuralistes de Barthes : n'y a-t-il pas contradiction entre la perspective essentialiste et la perspective historiciste ? Peut-on soutenir la double validité des analyses formaliste et sociologique ? Il est impossible d'élaborer une théorie littéraire sans répondre d'abord à ces questions. C'est donc pour résoudre l'antinomie de l'essence et de l'Histoire que Barthes va, de nouveau, se référer à Saussure. Il s'agit ici de la distinction établie entre « langue » et « parole ». La « langue », c'est le code, l'ensemble des règles mises à la disposition des locuteurs, tandis que la « parole », c'est la mise en œuvre, l'utilisation effective de ce code par les sujets parlants. Appliquée au champ de la littérature, cette distinction se révèle profondément libératrice dans la mesure où elle permet de distinguer deux niveaux très différents : l'ensemble des règles du langage littéraire d'une part, celui des réalisations particu-

res, « idiolectales », de ces règles d'autre part. Or, si le premier domaine est l'objet privilégié de la sémiologie, c'est de l'analyse sociologique que dépend le second : « L'entreprise sémiologique ou l'entreprise structuraliste ne nient pas du tout la nécessité de l'analyse sociologique. Elles ne font que préciser sa place dans l'ensemble de l'analyse : la sociologie devient alors la science qui approche les "paroles", les "messages" avec leur situation, leur contexte social, les éléments individuels, culturels, etc. » (GV, 40). Il n'y a donc pas contradiction entre la démarche sociologique et la démarche anthropologique, mais bien au contraire complémentarité.

Concrètement, l'action de l'Histoire sur le langage littéraire s'effectue de la manière suivante : il existe bien un rythme historique des mutations de l'écriture; mais celui-ci ne peut se réaliser qu'à l'intérieur d'un ensemble de possibles : il se doit de respecter le principe du littéraire : « Les processus de changement sont plus de l'ordre de la translation que de l'évolution : il y a en quelque sorte épuisement successif des mutations possibles, et l'Histoire est appelée à modifier le rythme de ces mutations, non ces formes elles-mêmes; il y a peut-être un certain devenir endogène de la structure du message littéraire, analogue à celui qui règle les changements de mode » (BL, 138).

Barthes semble donc avoir trouvé une sorte de compromis entre l'essence et l'Histoire qui résulte de la nature même du signe, à la fois instrument ludique et signal idéologique. Qu'en résulte-t-il pour l'être effectif de la littérature ?

L'être de la littérature.

L'être de la littérature, à supposer qu'il existe, ne peut résider que dans un mécanisme formel très général. La configuration de l'œuvre, le message dont elle est porteuse sont en effet, comme on vient de le voir, inéluctablement déterminés par l'Histoire et le contexte socio-culturel : « Il y a donc sans doute une grande forme littéraire, qui couvre tout ce que nous connaissons de l'homme. Cette forme (anthropologique) a reçu, bien entendu, des contenus, des usages et des formes subsidiaires ("genres") très différents selon les histoires et les sociétés » (EC, 266).

Ainsi, l'intemporalité de l'œuvre ne peut se situer qu'au niveau du signifiant. Le sens, trop marqué par le contexte particulier qui l'a produit, se délite inévitablement sous le temps. Nous n'aimons pas un texte pour ce qu'il dit, mais pour la manière dont il le dit. « J'écoute l'emportement du message, non le message » (SFL, 16), écrit Barthes pour définir son approche des œuvres de Sade, Fourier et Loyola. C'est ici que prend place l'image fameuse de la littérature-vaissseau Argo. Comme le navire antique dont toutes les pièces furent changées, une à une, sans qu'il perdît jamais son identité, l'être littéraire demeure, transcendant victorieusement les empreintes de l'Histoire : « Les pièces, les substances, les matières de l'objet changent au point que l'objet est périodiquement neuf, et cependant le nom, c'est-à-dire l'être de cet objet reste toujours le même » (EC, 156).

Pour cerner l'être littéraire, c'est donc la forme qu'il faut étudier. Elle seule explique que l'on puisse, au-delà de l'Histoire, éprouver du plaisir à la lecture de textes imprégnés de l'idéologie la plus morte et la plus rébarbative. Barthes se place ici dans la mouvance de Valéry, et plus généralement de toute la tradition romantique⁷ : la littérature, activité intransitive, n'est pas faite d'idées, mais de langage. Le sens n'est pas pour autant absent de l'œuvre littéraire, bien entendu ; mais il ne revient que de façon détournée, pris en écharpe, comme pur produit du signifiant. Dans cette optique, « est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais celui qui pense des phrases : un Pense-Phrase (c'est-à-dire : pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur) » (PT, 81).

On pourrait aller jusqu'à dire que c'est de sa dépendance même vis-à-vis du signifiant que le contenu tire sa valeur dans le domaine littéraire. L'efficacité d'un message dépend en effet de l'impression produite sur le destinataire, exigeant ainsi que l'on varie, voire que l'on transforme, le langage courant par définition trop neutre. C'est précisément le jeu auquel se livre l'écrivain. Ainsi, c'est parce qu'il est dévié, soumis à la logique de la forme, que le contenu de l'œuvre est exact. C'est parce qu'il est issu d'un langage original, qu'il est « vrai » : « L'origi-

7. Cf. T. Todorov, *Critique de la critique*, op. cit., p. 11-15.

nalité est (...) le fondement même de la littérature ; car c'est seulement en me soumettant à sa loi que j'ai chance de communiquer avec exactitude ce que je veux dire » (EC, 12).

Il nous reste maintenant à examiner la nature de ce principe général qui définit le littéraire. Il s'agit, en fait, d'un principe allusif qui permet de considérer la littérature comme système de position/déception du sens. La pratique littéraire, ne l'oublions pas, a un fondement « formel » : obligée de passer par le relais d'un certain nombre de techniques, elle relève nécessairement de l'indirect. Le sens proposé est donc toujours ambigu : ne se donnant qu'à l'intérieur d'un jeu de langage, il se colore d'opacité ; sitôt posé, il est déçu. Ordre formel complexe, incertain quant au sens, telle est bien la définition barthesienne de la littérature : « Depuis Homère et jusqu'aux récits polynésiens, personne n'a jamais transgressé la nature à la fois signifiante et déceptive de ce langage intransitif, qui "double" le réel (sans le rejoindre) et qu'on appelle "littérature" » (EC, 266).

Cette conception du littéraire doit, à l'évidence, beaucoup à Roman Jakobson : c'est au fondateur, du *Cercle linguistique de Prague* que Barthes emprunte cette idée de la littérature comme pratique réflexive, centrée sur la combinaison des signifiants. La définition de la fonction poétique du langage comme « visée du message en tant que tel, accent mis sur le message pour son propre compte » permet, en effet, d'appréhender la littérature comme parole de l'intransitif inévitablement vouée à l'ambiguïté des contenus. Barthes a d'ailleurs toujours reconnu l'importance fondamentale de Jakobson, non seulement pour sa propre réflexion théorique, mais d'une manière plus générale pour l'ensemble des analyses modernes de la littérature. Dans un article qu'il lui consacre, Barthes rend d'abord hommage au créateur de la poétique : « Toute énonciation qui met l'accent sur la forme du message est poétique ; Jakobson a pu de la sorte, à partir d'une position linguistique, rejoindre les formes vitales (et souvent les plus émancipées) de la littérature : le droit à l'ambiguïté des sens, le système des substitutions, le code des figures (métaphore et métonymie) » (BL, 187-188). On remarquera l'accent mis sur la genèse linguistique des théories ja-

8. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. franç., Paris, Minuit, 1963, p. 218.

l'auteur, en tant que personne, se trouve exclu du texte : il n'existe au niveau scriptural qu'à travers le code dont il est porteur. Attribuer un auteur à une œuvre, ce serait en effet l'expliquer par une détermination dernière, un signifié ultime qui fermerait son écriture. On retrouve ici une idée chère à Valéry : « D'un certain "point de vue" — qui n'est pas rarement le mien —, ce que l'on appelle une belle œuvre peut paraître une terrible défaite de l'auteur »⁷.

L'œuvre réussie est donc celle où il est impossible d'assigner un lieu à la parole de l'auteur. Lorsque Fourier, par exemple, promeut des réalités incongrues au rang d'illustrations philosophiques (les pastèques, les vieilles poules marinées), il est extrêmement difficile de le situer par rapport à son propre texte : « Où est Fourier ? dans l'indignation que le rire des autres provoque en lui ? Dans notre lecture, qui englobe à la fois le ridicule et sa défense ? La perte du sujet dans l'écriture n'est jamais plus complète (le sujet devenant complètement irréparable) que dans ces énoncés dont le décrochage d'énonciation se produit à l'infirmité, sans cran d'arrêt, selon le modèle du jeu de la main chaude ou de la pierre, des ciseaux et de la feuille de papier » (SFL, 99-100). On pourrait donc définir le texte comme l'espace où un sujet énonciateur assume l'irréparabilité de son discours en substituant le « ça parle » au « je parle ». Dans l'écriture, en fin de compte, c'est le langage qui parle, non l'auteur, idée capitale et qui rend au lecteur la place qui lui revient.

7. P. Valéry, *Tel quel*, Paris, Gallimard, collection « Idées », tome II, 1943, p. 49.

IV

L'EFFET - LITTÉRATURE

La lecture : modalités d'une re-création.

« Nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (BL, 67). Cette affirmation, extraite d'un article paru en 1968 dans *Manteia*, montre le véritable enjeu du débat théorique sur la notion d'« auteur » : le refus de considérer le texte comme le produit déterminé d'une conscience créatrice n'a pas d'autre but que de transformer le statut du lecteur. Et, de fait, si l'œuvre n'est régie par aucune instance supérieure qui la pourvoierait d'un sens, c'est au lecteur qu'il appartient de produire le texte dans sa réalité vivante. Barthes, comme Mallarmé, veut que ce soit l'auditoire qui écrive le livre : la lecture ne doit pas être consommation, mais création. Lire consiste donc davantage à ré-écrire une œuvre en combinant les diverses formes mises en jeu par l'écriture qu'à recevoir passivement un produit déjà constitué : « J'ai la conviction qu'une théorie de la lecture (cette lecture qui a toujours été la parente pauvre de la création littéraire) est absolument tributaire d'une théorie de l'écriture : lire, c'est retrouver — au niveau du corps, et non à celui de la conscience — *comment ça a été écrit* : c'est se mettre dans la production, non dans le produit » (GV, 180). Il existe deux façons d'y parvenir : l'approche classique et l'approche moderne. La première, jouant sur le plaisir, consiste à retrouver la poétique de l'œuvre ; la seconde, visant à la jouissance, à recevoir la multiplicité symbolique du texte dans ses débordements les plus pervers (c'est ici que lire, véritablement, relève d'une pratique d'écriture). Le premier régime concerne donc la suite des énoncés, le second l'énonciation :

deux types d'approches pour deux types de textes : « L'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage », tandis que « l'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asynclète qui coupe les langages — et non l'anecdote » (PT, 22-23). La préférence de Barthes va, bien sûr, à cette dernière approche.

La lecture, pratique créative, processus actif, est donc loin d'être un passe-temps futile. Elle opère sur le sujet lisant un certain nombre d'effets dont l'analyse est l'objet de la présente partie. Toutefois, avant d'aborder l'étude détaillée des effets textuels, il convient de définir avec précision les modalités du travail de production opéré par le lecteur. Car, si le sujet qui lit recrée le texte, c'est toujours en étant soumis aux mécanismes de l'écriture.

Certains aspects de la lecture sont dus exclusivement aux caractéristiques du discours littéraire, et, en premier lieu, l'acte de lire lui-même. Dans *L'Introduction à l'analyse structurale*, Barthes met en évidence la direction imprimée à la lecture par la logique narrative qui sous-tend tout récit : il est en effet impossible de lire une histoire sans se soumettre à cette rationalité particulière fondée sur la confusion structurelle du logique et du chronologique. La devise du récit, c'est la formule fameuse *post hoc, ergo propter hoc* : « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme *causé par* » (ASR, 22). De même, les rubriques essentielles dont est composé le récit tracent pour le lecteur un horizon de prévisibilité. Si le texte, par exemple, met en scène une « rencontre » et une « sollicitation », on pourra légitimement s'attendre à voir apparaître une troisième fonction, le « contrat », qui clôturera la séquence de la « requête ». Sitôt qu'il aborde un récit, le lecteur doit respecter les règles spécifiques de la langue narrative.

L'intérêt de la lecture « littéraire », cependant, réside moins dans la compréhension de l'intrigue que dans la perception des rapports implicites entre les différents niveaux de l'œuvre. Barthes entrevoit déjà à propos du récit le mode d'appréhension qui définira plus tard le lecture de type « textuel » : « Com-

prendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des "étages", projeter les enchaînements horizontaux du "fil" narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre » (ASR, 14-15). La succession n'est pas la seule dimension du récit ; c'est la lecture intégrative qui permet de saisir l'œuvre en profondeur. Le récit n'est pas seulement une surface, c'est aussi un volume. La lecture, en tant que pratique, ne peut s'accomplir pleinement en se cantonnant au niveau superficiel. C'est une idée que l'on trouvait déjà dans le *Michelet* : « On ne peut lire Michelet linéairement, il faut resituer au texte ses assises et son réseau de thèmes : le discours de Michelet est un véritable cryptogramme, il y faut une grille, et cette grille, c'est la structure même de l'œuvre » (M, 180). Dans le texte, ce sont les relations entre niveaux qui priment sur la linéarité des suites verbales. C'est ce système de fonctionnement que Julia Kristeva qualifie de « modèle tabulaire » : « Le texte littéraire se présente comme un système de *connexions* multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseau paragrammatique le *modèle tabulaire* (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire »¹. Les divers composants du texte ne prennent sens qu'à l'intérieur de rapports dynamiques dont la prise en compte nécessite une lecture « en profondeur ».

Le mode de lecture est ainsi déterminé par la constitution même de l'œuvre. Certains textes vont d'ailleurs jusqu'à coder la propre voix du lecteur. *Sarrasine*, par exemple, décrivant une scène d'orgie, nous dit que « la Zambinella, comme frappée de terreur, resta pensive » : « *Comme frappée de terreur* : qui parle ici ? Ce ne peut être, même indirectement, Sarrasine, puisqu'il prend la crainte de la Zambinella pour de la pudeur. Ce ne peut être nommément le narrateur, puisqu'il sait, lui, que la Zambinella est effectivement terrifiée. La modalisation (*comme*) exprime les intérêts d'un seul personnage, qui n'est ni Sarrasine ni le narrateur et qui est le lecteur » (SZ, 157). Le lecteur, en effet, est directement concerné par l'incertitude qui plane sur la Zambinella : l'intérêt de l'histoire qui lui est racontée repose

1. J. Kristeva, *Semiotiké*, op. cit., p. 123.

essentiellement sur le mystère du personnage. Le texte pense uniquement au plaisir du lecteur : c'est la seule visée qui fonde sa parole. La voix de l'écriture se confond parfaitement avec la voix de la lecture.

L'œuvre se construit donc à travers un certain nombre de réseaux qui empêchent la lecture de prendre n'importe quelle direction. Le code interne de l'œuvre n'est cependant pas prescriptif ; il est simplement limitatif : « Il trace des volumes de sens, non des lignes ; il fonde des ambiguïtés, non un sens » (CV, 55). La lecture, en effet, nous donne l'œuvre hors de la situation qui l'a engendrée ; et c'est cette distorsion posée par le temps entre l'écriture et la lecture qui donne tout pouvoir au lecteur. Le texte, dans la matérialité même de son inscription, appelle une lecture qui le fonde comme accomplissement de l'événement-sens qui définit toute parole. L'écriture, en effet, échappant à la fugacité du discours oral, ouvre la parole à l'universalité. Nous nous référerons à ce propos aux analyses de Paul Ricoeur : « De quatre manières différentes, le discours advient comme événement, et de quatre manières différentes l'événement se dépasse dans le sens : par la *fixation*, qui le soustrait à la disparition, — par la *dissociation*, qui le soustrait à l'intention mentale de l'auteur, — par l'*ouverture* sur un monde, qui l'arrache aux bornes de la situation de dialogue, par l'*universalité* d'une audience illimitée. De toutes ces façons, le sens est transévènementiel »². L'œuvre n'est donc pas seulement l'expression du « pour soi » de l'auteur ; à travers la lecture que j'en fait, elle se transforme inévitablement en un « pour moi ». Les *Maximes* de La Rochefoucauld, selon qu'on les lit au gré de son humeur ou en suivant le fil du texte, ne disent pas la même chose : « Le même ouvrage, lu de façons différentes, semble contenir deux projets opposés : ici un *pour-moi* (et quelle adresse ! cette maxime traverse trois siècles pour venir me raconter), là, un *pour-soi*, celui de l'auteur, qui se dit, se répète, s'impose, comme enfermé dans un discours sans fin, sans ordre, à la façon d'un monologue obsédé » (NEC, 69). Les prérogatives de la lecture sont donc fondées sur cette

2. P. Ricoeur, « Événement et sens dans le discours », in M. Philibert, *Réciter ou la liberté selon l'espérance*, Paris, Sepehris, 1971, p. 183.

caractéristique essentielle de l'œuvre : elle est toujours anachronique.

On comprend mieux à présent pourquoi la lecture, à l'instar de l'écriture, est elle-même une production, un travail : c'est au lecteur de construire le sens du texte à partir du jeu des formes que lui soumet l'écriture. C'est pourquoi l'œuvre d'art, comme il a été dit précédemment, répugne tant à la clarté : la lisibilité parfaite empêche toute invention de la part du récepteur, annule son pouvoir de création. Barthes le notait déjà dans *Mythologies* à propos d'une exposition de « photos-chocs » : « Aucune de ces photographies trop habiles ne nous atteint. C'est qu'en face d'elles nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frêmi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé — qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel : (...) nous ne pouvons plus *inventer* notre propre accueil à cette nourriture synthétique, déjà parfaitement assimilée par son auteur » (My, 106). Lire, ce n'est pas recevoir un langage, c'est le construire. L'*Introduction à l'analyse structurale* montre comment le lecteur structure le récit en donnant implicitement un nom à chaque séquence. Les nominations, en effet, ne sont pas le fait du seul théoricien, « elles font partie d'un métalangage intérieur au lecteur (à l'auditeur) lui-même, qui saisit toute suite logique d'actions comme un tout nominal : lire, c'est nommer » (ASR, 29). On retrouve la même analyse dans *S/Z* : « Lire, en effet, est un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer » (S/Z, 17). Le texte classique (lisible), régi par le code proxémique, se prête tout particulièrement à ce type d'approche. Suivre le déroulement de l'histoire, comprendre la suite logique des événements, ce n'est rien d'autre en fin de compte que de passer d'un nom à l'autre. Quand le texte sera pleinement déplié, quand le nom dernier, celui qui explique tout, sera intérieurement proféré par le lecteur, c'est que le récit sera parvenu à son terme. L'important, cependant, est que ce même travail de nomination se retrouve dans la façon d'aborder le texte pluriel : si l'entrelacement des codes ne permet pas d'attribuer à la suite verbale un nom rigide et déterminé, la lecture n'en reste pas moins engagée dans un procès de nomination : « Lire, c'est lutter pour nommer, c'est faire subir aux phrases du texte une transformation sémantique.

Cette transformation est velléitaire ; elle consiste à hésiter entre plusieurs noms. (...) Le connotateur renvoie moins à un nom qu'à un complexe synonymique, dont on devine le noyau commun, cependant que le discours vous emporte vers d'autres possibles, vers d'autres significés affinitaires » (SZ, 98-99). Le texte pluriel, on l'a vu, se définit par la diversité de ses sens.

Ainsi, le travail de création laissé à la lecture est proportionnel à la « textualité » de l'œuvre lue : « Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise » (SZ, 16). C'est donc dans le texte moderne, le texte scriptible, que l'acte de lire se confondra pleinement avec l'acte d'écrire. Il en est ainsi de *Drame* : le roman de Sollers ne se présente pas comme résultat, mais comme mouvement d'une écriture toujours en train de se construire : « Cette ligne mince qui sépare le produit de sa création, la narration-objet de la narration-travail, c'est le partage historique qui oppose le récit classique, sorti tout armé d'une préparation antérieure, au texte moderne qui, lui, ne veut pas préexister à son énonciation et, donnant à lire son propre travail, ne peut finalement se lire que comme travail » (SE, 24).

Révolution/libération : le Texte contre la Langue.

L'effet premier de la lecture littéraire, celui que Roland Barthes ne remettra jamais en cause, est d'ordre éthico-politique. Le texte, c'est d'abord une libération : il permet au lecteur de se dégager de l'empoisonnement idéologique du langage communicatif. L'ennemi, c'est donc la langue, avec tout ce qu'elle véhicule de contrainte et de pouvoir. Dès *Le degré zéro*, Barthes la définit comme la nécessité horizontale à laquelle l'écrivain, comme d'ailleurs tout sujet parlant, doit se soumettre : « La langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir : elle est comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire » (DZE, 11). Dans *Le bruissement de la langue*, l'accusation est encore plus précise : « A la suite de Boas, Jakobson a bien marqué qu'une langue se définit non par ce qu'elle permet de dire, mais par ce qu'elle oblige à dire » (BL, 125). Ainsi s'explique la célèbre formule de Leçon : « La langue,

comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste » (L, 14). Toute langue, en effet, n'existe que comme classement ; et le classement, par définition, est une structure oppressive. Le pouvoir s'inscrit inévitablement dans le système d'un ordre strict et hiérarchique. On en trouve la confirmation dans les deux traits caractéristiques de la langue : « l'autorité de l'assertion » et « la grégarité de la répétition ». Non seulement il est plus facile d'affirmer que de nier (c'est par rapport à l'assertion que se définit la négation), mais encore il est nécessaire d'user de signes reconnus et stéréotypés pour parvenir à se faire comprendre. Ce que la langue impose, finalement, c'est une vision du monde. Le français, par exemple, dont la phrase canonique suit l'ordre : sujet/verbe/prédicat, véhicule l'idée d'un sujet libre et transparent à lui-même, maîtrisant parfaitement chacune de ses actions. Or on sait la relativité de cette vision cartésienne du « moi » depuis les débuts du freudisme et la psychanalyse. La langue est donc toujours idéologique : elle ne présente aucune instance de vérité. Barthes se place ici dans le droit-fil de la réflexion nietzschéenne : « C'est bien après coup, peut-on lire dans *Humain trop humain*, c'est tout juste maintenant, que les hommes commencent à se rendre compte de l'énorme erreur qu'ils ont propagée avec leur croyance au langage ».

C'est donc par opposition à la finalité de la langue — communiquer — que va se définir la visée de la littérature. Dans *Le degré zéro*, l'écriture est ainsi présentée comme « contre-communication » ; le discours littéraire est un discours imprévisible qui détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage. L'écrivain refuse de réduire la parole à son usage idéologique et social. C'est précisément en cela que l'œuvre est révolutionnaire : « Le Texte (...) prend des mots usuels, usés et comme manufacturés en vue de la communication courante, pour produire un objet nouveau, hors de l'usage et donc hors de l'échange » (OC, 202). En affirmant ainsi l'aspect subversif de la littérature, Barthes reprend à son compte les théories de « Tel Quel », mouvement littéraire, politique et philosophique, dont

3. F. Nietzsche, *Humain trop humain*, trad. franç., Paris, Gallimard, collection « Idées », 1968, tome I, p. 35.

l'histoire est liée à l'effervescence culturelle de la fin des années 60. Partant du principe que le fonctionnement du social en l'homme passe essentiellement par le langage, il s'agissait d'opérer une subversion généralisée de la société à partir des pouvoirs de la littérature. Sollers, l'un des rédacteurs principaux de la revue (qui comptait des noms aussi prestigieux que ceux de Foucault, Kristeva et Derrida), pouvait ainsi affirmer en 1968 : « En mettant en cause l'expressivité subjective ou soi-disant objective, nous avons touché les centres nerveux de l'inconscient social dans lequel nous vivons et, en somme, la distribution de la propriété symbolique. Par rapport à la "littérature", ce que nous proposons veut être aussi subversif que la critique faite par Marx de l'économie classique »⁴.

L'art réaliste s'est donc trompé : la littérature ne peut avoir pour but de donner une vue exacte du réel ; elle ne serait alors qu'un instrument d'analyse, un simulacre de science. Le texte, au contraire, se présente comme subversion de toute épistémologie ; dans l'espace littéraire et artistique, il n'est pas de compréhension vraie du réel : « Il n'y a pas de privilège accordé à la première perception : la perception est *immédiatement* plurielle » (OO, 204). C'est donc constitutivement que l'objet littéraire est subversif, « car si les mots n'avaient qu'un sens, celui du dictionnaire, si une seconde langue ne venait troubler et libérer "les certitudes du langage", il n'y aurait pas de littérature » (CV, 52).

Cette puissance libératrice, la littérature la tient de son intransitivité. Étant centré sur le signifiant, elle est par essence anti-idéologique, puisque l'idéologie, c'est non seulement ce qui se répète, mais aussi ce qui consiste. C'est pourquoi le texte est « l'index même du *dépourvoir* » : « Le Texte contient en lui la force de fuir infiniment la parole grégaire (celle qui s'agresse), quand bien même elle cherche à se reconstituer en lui » (L, 34). La grande force de la littérature, c'est d'être indirecte. Refusant la vision illusoire d'une parole « véridique » chargée d'exprimer une réalité qui lui serait extérieure, l'indirect entraîne le nommé dans un déplacement incessant, en maintenant toujours le sens dernier dans un ailleurs à découvrir. C'est en retravaillant la

⁴ P. Sollers, « Écriture et révolution », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, collection « Points », 1968, p. 70.

langue que l'écrivain combat l'oppression de la façon la plus efficace ; cette pratique, intérieure à tout texte, est cependant privilégiée dans l'écriture du texte moderne. Telle est sans doute la raison principale de l'intérêt de Barthes pour l'œuvre de Sollers : « Le problème (...) pour quelqu'un qui croit le langage excessif (empoisonné de socialité, de sens fabriqués) et qui veut cependant parler (refusant l'ineffable), c'est de s'arrêter *avant* que ce *trop* de langage ne se forme : prendre de vitesse le langage acquis, lui substituer un langage inné, antérieur à toute conscience et doué cependant d'une *grammaticalité* irrécusable : c'est là l'entreprise de *Drame* » (SE, 29). On peut cependant parvenir au même but, produire un langage non compromis dans l'échange économique et social, en recourant à l'opération inverse. Au lieu de « dépasser » la langue, on peut se porter à la limite de son autre extrémité, la pure dénotation telle qu'on la trouve dans le dictionnaire. Le mot direct est aussi subversif que le mot neuf : l'excès, quel qu'il soit, choque toujours. Le récit sadien, en ce sens, est aussi destructeur que le discours de Sollers : « Par la crudité du langage s'établit un discours *bors sens*, déjouant toute "interprétation" et même tout symbolisme, un territoire hors douane, extérieur à l'échange et à la pénalité, sorte de langue adamique, entérée à ne pas signifier : c'est, si l'on veut, *la langue sans supplément* (utopie majeure de la poésie) » (SFL, 138). Le mot, dans sa pureté linguistique, exclut la mythologie.

Cette suspension du social, due au pouvoir du signifiant, constitue le ressort même du plaisir textuel perçu comme *époché*, « arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises » (PT, 102). Hugo, dans *Pièces*, évoque le frotteur Darmès, arrêté pour avoir tiré sur le roi ; cet homme, nous dit-il, rédigeant ses idées politiques, orthographiait « aristocratie » : « haristaukrasie ». Barthes ne pouvait qu'apprécier cette extravagance de l'écriture relevée par Hugo : « Ce petit orgasme orthographique vient des "idées" de Darmès : ses idées, c'est-à-dire ses valeurs, sa foi politique, l'évaluation qui le fait d'un même mouvement : écrire, nommer, désorthographier et vomir. Pourtant, comme il devait être ennuyeux, le factum politique de Darmès ! » (PT, 103). Mais dans le texte, heureusement, le signifiant l'emporte sur l'idéologie.

Ainsi le rôle de « sémioclaste » assumé par Barthes dans

Mythologies est, en fait, celui du littéraire dans son essence : « seule l'écriture a chance de lever la mauvaise foi qui s'attache à tout langage qui s'ignore » (BL, 18). En affichant l'arbitraire du signe, elle montre du doigt la relativité des normes idéologiques et sociales. Il n'y a pas de discours gratuit ; c'est ce que montre le texte en exprimant le langage dans sa totalité : « Politiquement, c'est en professant et illustrant qu'aucun langage n'est innocent, c'est en pratiquant ce que l'on pourrait appeler le "langage intégral", que la littérature est révolutionnaire » (BL, 15). L'écriture se confond ainsi avec le vieux rêve d'une contre-division des langages qui réconcilierait une société tiraillée entre ses différents sociolectes : « Dans notre société aux langages divisés, l'écriture devient une valeur digne d'instituer un débat et un approfondissement théorique incessants, parce qu'elle constitue une *production du langage indûment* » (BL, 126). Contre tous les types de discours, de la mythologie sociale à l'écriture, seule l'écriture tente de se mouvoir hors de la particularité d'une détermination ; en pratiquant un langage total, donc sans lieu, elle échappe à l'emprise du social.

En fin de compte, la dimension subversive du texte est liée à la nature même de la littérature. L'écriture, en effet, n'a pas le pouvoir de détruire la langue ; elle ne peut que la jouer. Or, « la meilleure des subversions ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes plutôt qu'à les détruire ? » (SFL, 127). Ce qui dérange dans le discours sadien, c'est moins le contenu référentiel que le mélange de codes antithétiques : « Des néologismes pompeux et dérisoires sont créés ; des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire » (PT, 14). La redistribution de la langue est la meilleure façon d'éviter le sens de prendre, y compris le sens du non-sens qui n'est jamais qu'une nouvelle « doxa », un nouveau système, tout aussi oppressif que les autres : « Peut-être (...) le meilleur moyen d'empêcher cette solidification est-il de feindre de rester à l'intérieur d'un code apparemment classique, de garder les apparences d'une écriture soumise à certains impératifs stylistiques, et d'atteindre ainsi la dissociation du sens final à travers une forme qui n'est pas spectralement désordonnée, qui évite l'hystérie » (GV, 198). C'est l'erreur des surréalistes de ne pas l'avoir compris ; ils ont respecté la logique unitaire de la langue en en prenant

le contre-pied. Transgresser, ce n'est pas détruire : c'est reconnaître et inverser.

Dénoncer la fiction du réel : c'est ainsi que l'on pourrait formuler la puissance subversive du littéraire. Dès *Le degré zéro*, Barthes voit le pouvoir du style dans une remise en cause de la réalité qui lui sert de support, pouvoir encore circonscrit au domaine de la poésie, il est vrai : « Le langage poétique met radicalement la Nature en question, par le seul effet de sa structure, sans recourir au contenu du discours et sans s'arrêter au relâs d'une idéologie » (DZE, 40). C'est la même idée que l'on retrouve dans *l'Analyse structurale* : ce que le récit montre, ce n'est pas le réel, mais une écriture en mouvement : « "ce qui se passe" dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel) à la lettre : rien, "ce qui arrive", c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêlée » (ASR, 52). C'est que, pour Barthes, la littérature, en tant qu'ordre purement langagier, coupé du monde référentiel, met en évidence une vérité fondamentale : le réel n'est jamais que du textual ; il n'existe qu'à travers tout ce qu'on écrit et a écrit sur lui pour le comprendre. De la même façon que notre image du printemps est davantage issue des dictées scolaires que de la réalité climatique, l'univers qui nous entoure ne nous est accessible que par les mots. Transformer le langage, c'est donc bouleverser le réel : « Ethiquement, c'est par la seule traversée du langage que la littérature poursuit l'ébranlement des concepts essentiels de notre culture, au premier rang desquels celui de "réel" » (BL, 15).

L'importance de la littérature est donc, à proprement parler, « vitale » : l'art dispense encore un peu d'oxygène au sein d'un monde où tout signifie jusqu'à l'asphyxie. En travaillant à décevoir le sens, l'écriture vise à libérer l'homme de la fatalité de la signification. Ne posant une idée que pour l'évaporer, elle refuse le dogme, la raison, l'oppression : « L'impérialisme, c'est le *pléni* ; en face, il y a le *reste*, non signé : un texte sans titre » (BL, 92). Ce langage sans clôture, sans visée déterminée, est la seule voie de salut pour le sujet qui se veut encore libre : « Chaque fois que l'on fait *comme si le monde signifiait*, sans cependant dire quoi, alors l'écriture libère une question, elle secoue ce qui existe, sans pourtant jamais préformer ce qui n'existe pas encore, elle donne du souffle au monde : en somme,

la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer » (EC, 264). Et, de fait, grâce à la rhétorique et à ses figures, on peut entendre dans le langage autre chose que la voix poisseuse et autoritaire de la société. Si Chateaubriand nomme la vieillesse « voyageuse de nuit », s'il évoque la mort d'un moine par l'envol d'une nuée d'oiseaux, c'est pour retrouver, par ces déplacements, la fraîcheur de l'inouï dans un langage usé par la communication courante : « Cet ensemble d'opérations, cette *technique*, à l'incongruité (sociale) de laquelle il faut toujours revenir, sert peut-être à ceci : à moins souffrir » (NEC, 119). Et il est vrai que tout sens reconnu étouffe, remplaçant l'énigme du signe par un « plein » saturé de valeurs négatives : « Le plein, c'est subjectivement le souvenir (le passé, le Père), névrotiquement la répétition, socialement le stéréotype (il fleurit dans la culture dite de masse, dans cette civilisation endoxale qui est la nôtre) » (BL, 85). Lutter contre le plein, c'est donc lutter contre le pouvoir et ses hypostases : la science, la raison, la religion.

C'est aussi pourquoi Barthes goûte au Japon un plaisir si particulier ; ce pays s'offre à lui comme une myriade de signifiants qui ne s'articulent jamais à un signifié plein. En tant que texte, l'« empire des signes » participe de la vertu libératrice de l'écriture : « Le Japon dont j'ai parlé est pour moi une contre-mythologie, une sorte de bonheur des signes, un pays qui par suite d'une situation historique fragile, très particulière, se trouve à la fois totalement engagé dans la modernité et en même temps tellement proche de la phase féodale qu'il peut garder une sorte de luxe sémantique qui n'est pas encore aplati, naturalisé par la civilisation de masse, par la société dite de consommation » (GV, 150). Le texte, en effet, choisit toujours de mettre le langage en scène au lieu de l'utiliser. Les *Fragmens d'un discours amoureux* ne se présentent-ils pas comme l'énocation « dramatique » des différents langages qui viennent au sujet aimant ? La composition même du livre (découpage en fragments, ordre alphabétique) vise à représenter, non une histoire, mais un langage. Il s'agit, ici aussi, d'éviter la clôture d'un sens, la mainmise d'un pouvoir.

L'effet ludique : jeu et fantasmé

La littérature, on vient de le voir, est subversion. Or, si la subversion a une fonction critique (refuser l'idéologie à l'œuvre dans la langue), elle a aussi un aspect ludique (il ne s'agit pas de fuir la langue, mais de la « jouer »). Le lecteur est ainsi en droit de vivre le texte comme jeu. La littérature, de fait, n'est pas seulement « mathésis » (champ de savoirs), ni « mimésis » (technique de représentation du réel) ; elle est aussi « sémiotis » (espace verbal ouvert au jeu des signes) : « On peut dire que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est de *jouer* les signes plutôt que de les détruire » (L, 28). Le profit intellectuel n'est donc pas le seul intérêt de la lecture ; il est une dimension du lire qui tient exclusivement au plaisir du jeu. On peut distinguer deux types de jeux : l'un fondé sur le mécanisme du texte (donc structural), l'autre relevant d'une pratique personnelle du lecteur (donc extra-textuel).

Le jeu structural, c'est, par exemple, dans *Sarrasine*, l'imbrication des codes, la pluralité des écoutes, que le lecteur est finalement le seul à maîtriser. Pour résoudre l'énigme du récit, en effet (qui est la Zambinella ?), beaucoup de voix se font entendre. Or, parmi les nombreuses lignes de destination qui vont d'un personnage à l'autre, il y en a une qui va du discours au lecteur. Ce dernier devient ainsi participant du jeu à part entière : « Comme dans un réseau téléphonique dérangé, les fils sont à la fois distordus et aboutés selon tout un jeu d'épissures nouvelles, dont le lecteur est le dernier bénéficiaire » (SZ, 138).

Le jeu extra-textuel, lui n'est pas codé par l'écriture. Il relève du rapport personnel que le lecteur entretient avec l'œuvre. Rien n'empêche celui-ci, par exemple, de ne lire que certaines pages, modulant ainsi selon son désir le texte qu'il a sous les yeux : « De même qu'il est possible de distinguer dans une étoffe calandrée plusieurs motifs, d'en isoler et d'en suivre un en oubliant les autres, au gré de l'humeur, de même on peut lire Sade, Proust, en « sautant », selon le moment, tel ou tel de leur langage (je puis, ce jour-ci, ne lire que le code Charlus et non le code Albertine, la dissertation sadienne et non la scène érotique) » (SFL, 139). Le texte est un virtuel qu'il revient au lecteur d'accomplir subjectivement. Si ce dernier peut en effet choisir de ne lire que tel ou tel code, c'est précisément parce que

l'écriture s'affirme comme multiplicité ouverte. Ainsi, sur *Hi* de Philippe Sollers, à l'intérieur du champ de lecture individuel (qui n'est déjà qu'un champ de lecture parmi d'autres), on peut expérimenter, selon Barthes, cinq types d'approches différents. Il est possible de lire le texte « en piqué » (relever dans la page la notation qui nous touche personnellement) ; « en prisé » (saisir un pan d'écriture que l'on goûte dans sa totalité) ; « en détourné » (lire l'œuvre de façon linéaire, selon l'usage) ; « en rase-mottes » (pesser chaque mot du texte avec le maximum de rigueur et de concentration) ; « en plein-ciel » (appréhender le livre comme un tout intégré à une réalité historique). Le lecteur est donc bien la pièce essentielle d'un jeu textuel qui ne pourrait fonctionner sans lui : « Dans le texte (dans l'œuvre), c'est (...) de l'acteur qu'il faut s'occuper. Or, celui qui agit le texte, c'est le lecteur » (SE, 75).

Ce jeu personnel du lecteur vis-à-vis de l'écriture trouve son plein accomplissement dans une relecture de l'œuvre. Seule seconde approche, en effet, permet de comprendre dans *Sarrasine* que le baiser du sculpteur à la Zambinella est, en fait, adressé à un castrat. Le plaisir proprement ludique que retire le sujet d'un regard rétrospectif sur le texte se révèle être le fondement véritable de l'activité de relecture/écriture que Barthes pratique dans *S/Z* : « Il serait (...) faux de dire que, si nous acceptons de relire le texte, c'est pour un profit intellectuel (mieux comprendre, analyser en connaissance de cause) : c'est en fait et toujours pour un profit ludique : c'est pour multiplier les signifiants, non pour atteindre quelque dernier signifié » (*S/Z*, 171).

Le jeu que le lecteur joue avec l'œuvre est cependant loin d'être vide. Le « mot » qui s'implique dans le texte, dans le volume des signifiants, étant déjà lui-même une pluralité de langages (le sujet n'est jamais que la résultante complexe d'influences multiples), il se produit au sein du jeu d'écriture/lecture une interaction de codes : en recrant le texte, le lecteur est inévitablement constitué, structuré, « agi » par lui. Ici encore nous retrouvons Julia Kristeva. Dans *La révolution du langage poétique*, elle affirmait déjà, à partir des théories lacaniennes, que la littérature, en tant que violence positive, avait d'importantes implications, non seulement dans la sphère du politique, mais encore et surtout dans le champ psychanalyti-

que. Le texte littéraire est, selon Kristeva, « une pratique que l'on pourrait comparer à celle de la révolution politique : l'une opère pour le sujet ce que l'autre introduit dans la société ». En transgressant le fonctionnement linéaire du langage, le seul admis par la société, le texte oblige le lecteur à se remettre en cause en tant qu'acteur social : le poétique opère ainsi une déconstruction/reconstruction du sujet. Ce jeu entre les codes du texte et les codes du « moi » se joue, bien entendu, à un niveau inconscient : « Lire, note Barthes dans un article au titre significatif d'« Ecrire la lecture », c'est faire travailler notre corps (on sait depuis la psychanalyse que le corps excède de beaucoup notre mémoire et notre conscience) à l'appel des signes du texte, de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases » (*BL*, 35). Le lecteur est donc bien ce sujet fractionné et dispersé que la psychanalyse a révélé. Pris, à travers la lecture, dans des langages divers dont il accepte la pluralité, il n'a plus guère de rapport avec le sujet unitaire et transparent à lui-même de la philosophie cartésienne. Se construisant sur un pluriel de codes, le lecteur parle à la fois plusieurs langages qu'il ne peut jamais réduire à un discours unique et clair.

La lecture, c'est le jeu de l'imaginaire : toute lecture, en effet, relève d'un sujet et, partant, se trouve immergée dans l'imaginaire et l'histoire de ce sujet. La structure du texte n'est que le support d'une rencontre entre le « moi » et son image : « Toute lecture procède d'un sujet, et elle n'est séparée de ce sujet que par des médiations rares et ténues, l'apprentissage des lettres, quelques protocoles rhétoriques, au-delà desquels très vite c'est le sujet qui se retrouve dans sa structure propre, individuelle : ou désirante, ou perverse, ou paranoïaque, ou imaginaire, ou névrotique — et bien entendu aussi dans sa structure historique : aliéné par l'idéologie, par des tourmens de codes » (*BL*, 47). L'imaginaire, finalement, fonctionne dans la lecture comme dans l'expérience fondatrice du « stade du miroir » dégagée par Lacan⁶. Le lecteur construit son « moi » de la même façon que le petit humain : il a, en tant que sujet, un rapport narcissique

5. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, collection « Points », 1974, p. 14.

6. Cf. J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du "je" », in *Revue française de psychanalyse*, 4, 1949, p. 449 sq.

à lui-même, s'appréhende à travers l'image que lui renvoie le texte comme originellement autre, et se révèle lié à son environnement de manière constitutive.

Où se loge cet imaginaire du lecteur ? Dans un rapport : non pas celui qui unit le signifiant au référent, mais celui qui va du signifiant au signifié. L'expérience du lecteur rejoint ainsi celle du schizophrène : le premier refuse le référent comme le second refuse le réel. La dissociation qu'opère le fonctionnement textuel à l'intérieur du signe (désagrégation des rapports usuels entre signifiant, signifié et référent) permet au lecteur de se détacher du plan de la réalité pour accéder à un ordre autre, celui des productions fantasmatiques. Et c'est précisément dans la mesure où elle est folle que la littérature est jouissance, plaisir de dériver au-delà de la norme.

Le lecteur témoigne ainsi d'un comportement pervers, au sens où l'entendent les psychanalystes. On peut en voir une confirmation dans le ressort qui anime tout désir de lecture, la dialectique du savoir et de l'attente. Pour ce qui est du récit en général (dont l'intrigue se laisse déchiffrer progressivement à travers une série d'indices savamment distillés) et de la tragédie en particulier, le lecteur peut se dire sans cesse : je connais et je ne connais pas la fin de cette histoire que l'on me raconte. Le spectateur de Sophocle sait déjà, avant que la pièce ne commence, qu'Édipe sera le meurtrier de son père ; mais il vit la progression tragique comme s'il ne le savait pas. C'est cette situation particulière du lecteur que l'on retrouve au fondement de la structure dramatique de *Dominique* de Fromentin : « Même si nous savons dès les premières pages que "cela finira mal" (et le masochisme du narrateur nous l'annonce ensuite continûment), nous ne pouvons nous empêcher de vivre les incertitudes d'une énigme » (NEC, 166). Un autre type de perversité relatif à la lecture consiste à goûter le seul plaisir du signifiant dans un texte au signifié rébarbatif : « Dans *Fécondité* de Zola, l'idéologie est flagrante, particulièrement poisseuse : naturisme, familiarisme, colonialisme ; il n'empêche que je continue à lire le livre. Cette distorsion est banale ? On peut trouver plutôt stupéfiante l'habileté ménagère avec laquelle le sujet se partage, divisant sa lecture, résistant à la contagion du jugement, à la métonymie du contentement » (PT, 52-53).

On en arrive ainsi à cerner assez précisément l'expérience

psychique sur laquelle repose toute lecture : il s'agit de ce que Freud a appelé le « clivage du moi ». Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, J. Laplanche et J.-B. Pontalis définissent comme suit ce phénomène particulier que l'on rencontre principalement dans les cas de fétichisme et les psychoses : « la coexistence, au sein du moi, de deux attitudes psychiques à l'endroit de la réalité extérieure en tant que celle-ci vient contrarier une exigence pulsionnelle : l'une tient compte de la réalité, l'autre dénie la réalité en cause et met à sa place une production du désir. Ces deux attitudes persistent côte à côte sans s'influencer réciproquement »⁷. C'est bien un tel clivage, en effet, qui s'opère au cours de la lecture : « Le lecteur peut se dire sans cesse : *je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même...* (je m'émeus comme si ces mots énonçaient une réalité) » (PT, 76). On trouve un bon exemple de ce comportement pervers dans *Sarrasine*. Vers la fin de la nouvelle, le chanteur Vitagliani dit au sculpteur possédé par sa passion pour la Zambinella : « Vous n'avez pas un seul rival à craindre ». Le sens de cette réplique est bien entendu équivoque : pour Sarrasine, elle signifie qu'il est aimé ; pour Vitagliani et le lecteur, que la Zambinella est un castrat. Un clivage s'opère : « *La double entente* (bien nommée), fondement du jeu de mots, ne peut s'analyser en simples termes de signification (deux signifiés pour un signifiant) ; il y a la distinction de deux destinataires ; et si, contrairement à ce qui se passe ici, les deux destinataires ne sont pas donnés par l'histoire, si le jeu de mots semble adressé à une seule personne (le lecteur, par exemple), il faut concevoir cette personne divisée en deux sujets, en deux cultures, en deux langages, en deux espaces d'écoute » (S/Z, 151).

C'est donc une expérience de dépense qu'éprouve le sujet à travers la lecture ; le moi se défait dans la toile d'écriture qui tisse le texte. Et la dépense n'est finalement jamais que l'expression de la jouissance.

L'aspect fantasmatique de la lecture est donc irrécusable ; mais c'est dans le mécanisme de « transfert » qu'il trouve son

7. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, p. 67.

plein accomplissement. Le transfert (actualisation de désirs inconscients sur certains objets dans le cadre d'une relation privilégiée) peut prendre plusieurs formes. En règle générale, le lecteur se projette sur l'un des personnages de l'œuvre ; ce processus d'identification est d'ailleurs le ressort même de la littérature « réaliste ». Mais le lecteur peut aussi se projeter sur l'auteur même du texte lu : c'est ce qui se produit quand le sujet qui lit est pénétré par le désir d'écrire. Barthes proposait ainsi d'intituler « Proust et moi » l'une de ses dernières conférences au Collège de France qui portait sur les premières pages de *La recherche* : « En disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais d'une manière tout à fait différente, que *je m'identifie à lui* : confusion de pratique, non de valeur » (*BL*, 313). Le transfert inhérent à l'acte de lecture peut, enfin, se produire d'une troisième façon. Le lecteur peut arracher le texte au plan de l'écriture pour le transporter dans celui de sa propre existence. La projection consiste alors à parler, agir, et vivre sa propre vie avec les mots de l'auteur admiré : « Parfois (...) le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte) : lorsque le texte "littéraire" (le livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidieneté, bref, quand il se produit une *co-existence* » (*SFL*, 12). Vivre un texte ne consiste évidemment pas à conformer ses actes à ce qu'on a pu y lire (vivre avec Sade, ce n'est pas devenir sadique), mais à transposer dans notre vie des formules empruntées à l'œuvre lue. L'existence quotidienne est ainsi transformée en une scène de théâtre où notre imaginaire a enfin droit de cité. Le sujet joue à se dire : « Si Fourier (si Sade, si Loyola) avait été dans la situation où je me trouve actuellement, il aurait sûrement dit... ». Ce jeu, Barthes y joue lui-même. Dans *Sade, Fourier, Loyola*, il raconte comment, invité à manger un couscous au beurre rance alors qu'il ne supporte pas le ranci, il a spontanément pensé à Fourier : « Fourier eût immédiatement mis fin à ma gêne (être partagé entre ma politesse et mon peu de goût pour le ranci) en me tirant de mon repas (où, de plus, je restai coincé) des heures, chose peu tolérable, contre quoi Fourier a protesté) et en me renvoyant dans le groupe des Anti-rancistes, où j'aurais

pu tout à loisir manger du couscous frais sans vexer personne » (*SFL*, 84).

La lecture peut donc parfaitement être perçue comme l'équivalent ludique de la psychanalyse. Pratique textuelle et cure analytique ont des effets très comparables ; leur finalité réside moins dans un quelconque résultat que dans le mouvement même de leur processus dont le sujet ressort toujours transformé : « L'œuvre est interminable comme la cure : dans les deux cas, il s'agit moins d'obtenir un résultat que de modifier un problème, c'est-à-dire un sujet : le désenpoisser de la finalité dans laquelle il enferme son départ » (*OO*, 207).

L'effet érotique : plaisirs du sensuel.

Il faut attendre les derniers écrits de Roland Barthes pour que soit assumé pleinement l'effet le plus intense de la littérature, son effet érotique. La lecture est une pratique profondément sensuelle : il faut oser le dire, affirme Barthes, fût-ce au détriment de la théorie. Cette idée n'éclate vraiment que dans *Le plaisir du texte*, mais on la trouve en filigrane dans les œuvres antérieures. Déjà, dans *Le degré zéro*, Barthes percevait le style flaubertien comme « un rythme écrit, créateur d'une sorte d'incantation, qui loin des normes de l'éloquence parlée, touche un sixième sens, purement littéraire, intérieur aux producteurs et aux consommateurs de la Littérature » (*DZE*, 48). Par la suite, la dimension spécifiquement sensuelle de la lecture est clairement thématisée : c'est dans l'emportement du lire, dans le mouvement des signifiants, que se joue l'érotique textuelle. Le lecteur plie les courbes de l'écriture aux appétences de son désir. Ainsi pour le texte sadien : « Au rituel de Sade (structuré par Sade lui-même sous le nom de *scène*) doit répondre (mais non correspondre) un autre rituel de plaisir qui est le travail de lecture, la lecture au travail : il y a travail dès lors que le rapport des deux textes n'est pas de simple compte rendu ; la vérité ne guide pas ma main, mais le jeu, la vérité du jeu » (*SFL*, 169). Si l'acte de lire est sensuel, c'est qu'il est pur mouvement de désir, contact furtif de sujet à sujet, érotique et sans finalité : « Peu importe le sens transporté, peu importent les termes du

trajet : seule compte — et fonde la métaphore — *le transport lui-même* » (RB, 127).

Transport des sens, transport sensuel : c'est tout un. Le refus du sens ouvre la voie aux plaisirs des sens. Aussi le concept kristévien de « signifiante » prend-t-il chez Roland Barthes une coloration nettement érotique : la signifiante, travail textuel de structuration opérant dans le volume sous-jacent des pratiques de sens touche, par l'absence même de finalité, à une sorte d'érotisme final. Étant elle-même, à l'instar de l'acte charnel, sa propre fin, elle n'existe que dans, par et pour le plaisir qu'elle procure : « Qu'est-ce que la signifiante ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* » (PT, 97). D'où la difficulté de la nommer sans la dissoudre.

Lorsqu'on lit un texte, c'est donc pour le plaisir, plaisir de l'écriture qui peut se vivre sous plusieurs formes. Nous en avons déjà analysé certaines, du plaisir culturel du texte classique à la jouissance emportée du texte scriptible. En outre, nous avons vu comment le désir d'écriture, à travers le transfert, donnait aux joies de la lecture un relief tout particulier. Nous nous attarderons donc ici sur un autre type de plaisir, plus profondément sensuel que les autres : le plaisir fétichiste, la volupté du mot, du brillant, du détail.

Le fétichisme barthésien se rattache d'abord à un goût proprement fantasmatique pour l'objet. Concret, référentiel, sensuel, l'objet colore étroitement une écriture par ailleurs abstraite et intellectuelle. Tel un bout de chair nue que le vêtement sensuellement a dévoilé, l'objet passe sur le texte avec l'intensité d'une consistance : « Il est bon, pensait-il, que, par égard pour le lecteur, dans le discours de l'essai passe de temps à autre un objet sensuel (ailleurs, dans *Werther*, passent tout à coup des petits pois cuits au beurre, une orange qu'on pèle et dont on sépare les quartiers). Double bénéfice : apparition somptueuse d'une matérialité et distorsion, écart brusque imprimé au murmure intellectuel » (RB, 138). On trouve ici deux idées essentielles : d'une part le sensuel dote le discours d'une lisibilité exceptionnelle (ce qui fonde le contact, l'union, la jouissance) ; d'autre part il accomplit parfaitement l'indirect de la littérature, système problématique et décroché qui ne pose un sens que pour le décevoir.

Il est ainsi absurde de prétendre illisible une œuvre comme

celle de Sollers. *H*, par exemple, est un texte parsemé d'objets physiques, lourds de réalité et d'expressivité : « L'effet bienfaisant de ces passages tient à ceci, que le sensuel est toujours lisible : si vous voulez être lu, écrivez sensuel » (SE, 67). C'est pourquoi sans doute Barthes lui-même a toujours écrit en portant la plus grande attention à la charge sensorielle de l'objet. On peut s'en rendre compte dès les premiers textes qu'il a publiés dans *Existences*, revue trimestrielle de l'Association « Les étudiants au sanatorium ». En 1944, au retour d'un voyage en Grèce, il évoque comme suit un repas grec traditionnel : « Au restaurant du Grand Alexandre, il semble se perpétuer une tradition de la Grèce antique : manger des acrocôlia, c'est-à-dire de la tripaille, tout ce qui tremble, rougeote (puis vertit), à l'intérieur des bêtes. Les anciens Grecs aimaient beaucoup ces viandes compliquées et décadentes ; ils ne mangeaient pas de rôtis avec plaisir, mais leur préféraient des cervelles, des foies, des fœtus, des ris et des mamelles, toutes ces viandes molles et éphémères, qui ne cessaient peut-être pas de les allécher quand elles commençaient à se corrompre. »⁸

Cette intrusion du sensuel dans l'idéal se révèle être, comme on l'a suggéré, la clé du mystère littéraire. Dans la préface de *La vie de Rancé*, Chateaubriand, évoquant la figure de son confesseur, l'abbé Séguin, note qu'il avait un chat jaune. Il s'agit, bien sûr, d'un chat perdu que le vieil abbé, homme éminemment bon, a recueilli. La précision de la couleur du chat, cependant, dit à la fois plus et moins que cela. Le jaune, tout en faisant sens (il signifie la bonté de l'abbé), reste d'abord et malgré tout l'expression simple et anodine d'une pure tache de couleur : « Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature ; car si la notation renvoie sans doute à l'idée qu'un chat jaune est un chat disgracié, perdu, donc trouvé et rejoint ainsi d'autres détails de la vie de l'abbé, attestant tous sa bonté et sa pauvreté, ce jaune est aussi tout simplement jaune, il ne conduit pas seulement un sens sublime, bref, intellectuel, il reste, enté au niveau des couleurs » (NEC, 116-117).

La fascination de Barthes pour l'objet détaché, sensuel et palpable qui passe par le langage est à rattacher à son goût obsessionnel pour le détail. Ce qui est jouissif dans le détaillé,

8. R. Barthes, « En Grèce », in *Textuel*, 15, 1984, p. 109.

c'est sa valeur qualitative, faite à la fois de finesse (le détail est toujours précis) et de nuances (le détail, par sa justesse, garantit le comblement). Le charme du texte de Fourier vient de là. L'Harmonie avec ses 1 620 passions, 810 pour chaque sexe, est déjà une terre de plaisir par la précision même de sa combinaison : « Peut-être l'*imagination du détail* est-elle ce qui définit spécifiquement l'Utopie (par opposition à la science politique) ; ce serait logique, puisque le détail est fantasmatique et accompli à ce titre le plaisir même du Désir » (SFL, 110). D'où l'idée de Barthes d'évaluer les œuvres à partir de la précision descriptive du détail, la notation fine, juste et nuancée faisant surgir le corps (le désir) au moment où le sens menace de s'ériger au détriment de la volupté. Ce qui fait la valeur du texte alors, c'est l'intensité du plaisir sensoriel éprouvé par le lecteur : « On pourrait classer les romans selon la franchise de l'allusion alimentaire : avec Proust, Zola, Flaubert, on sait toujours ce que mangent les personnages ; avec Fromentin, Laclou ou même Stendhal, non. Le détail alimentaire excède la signification, il est le supplément énigmatique du sens (de l'idéologie) » (SFL, 129).

L'objet matériel, détaillé, sensuel, joue donc un rôle essentiel dans l'écriture littéraire. Par son irruption brusque dans le champ de l'intellect, il a pour fonction de briser une logique, une langue, une parole, pour leur substituer une autre façon de dire, une autre façon de voir : « La parole littéraire (puisque c'est d'elle qu'il s'agit) apparaît ainsi comme un immense et somptueux débris, le reste fragmentaire d'une Atlantide où les mots, surmouïs de couleur, de saveur, de forme, bref, de *qualités* et non d'idées, brilleraient comme les éclats d'un monde *direct*, impensé, que ne viendrait ternir, ennuyer aucune logique : que les mots pendent comme de beaux fruits à l'arbre indifférent du récit, tel est au fond le rêve de l'écrivain » (NEC, 113).

Il n'est donc pas de lecture véritable sans un rapport érotique à l'œuvre. C'est que la lecture, nous l'avons vu, est d'abord et essentiellement une activité de structuration. Or le fondement de la structuration, c'est le corps, c'est-à-dire ce qui définit le lecteur comme sujet individuel, particulier, original : « Le corps, c'est la différence irréductible, et c'est en même temps le principe de toute structuration (puisque la structuration, c'est

l'Unique de la structure ») (RB, 178). La lecture, relevant chaque fois d'un sujet différent, est toujours unique. On comprend alors pourquoi le plaisir textuel, en dépit du rapport incontestable qu'il entretient avec la culture, est d'abord à chercher dans le corps propre de chaque sujet : ce n'est qu'en passant par une série de médiations individuelles et subjectives que la charge culturelle d'un texte atteindra le lecteur dans la particularité de son désir. La réception du procès signifiant enclenché par la connotation relève ainsi davantage des mouvements attractifs ou répulsifs du corps que de la culture qui nous a façonnés. Dans l'œuvre, ce qu'on attend, ce qu'on recherche, c'est le détail, le mot, la phrase, qui nous touchera directement, en propre et en profondeur. D'où l'érotisme particulier du fouillis de l'écriture dans le texte moderne : « "le fouillis", c'est aussi cet espace de jouissance où il est possible de fouiller. H est, de ce point de vue, une forêt de mots, au sein de laquelle je cherche ce qui va me toucher (enfants, nous cherchions dans la campagne des œufs de chocolat qu'on y avait cachés). C'est un autre suspense que celui de la narration ou du rébus ; j'attends le bout de phrase qui me concernera et fondera le sens pour moi » (SE, 58).

L'effet érotique de la lecture — il convient de le préciser — ne se superpose pas purement et simplement à son effet libérateur : il lui est directement lié. Le désir, en effet, se situe par définition hors du code, hors de la norme : il est cette jouissance du particulier qui ne peut se construire que contre le stéréotype. C'est ainsi la subversion même de la langue qui est sensuelle. Dans le texte, deux bords se dessinent : un bord normé, codé, respectueux de la langue et de son ordre strict ; un autre bord mouvant, déviant, pervers, où le langage admis est menacé de mort. Or aucun de ces deux bords n'est sensuel en lui-même ; ni la règle, ni le refus de la règle ne sont érotiques (pas plus qu'ils n'étaient libérateurs). C'est dans la faille qui les sépare que gît la sensualité du texte : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de "zones érogènes" (...) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui

séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition — « disparition » (PT, 19). Ce geste sensuel, laisser entrevoir sans jamais dévoiler, n'est pas toujours inscrit dans la structure de l'œuvre. On peut cependant le recréer à travers un type particulier de consommation textuelle; il suffit, en effet, de sauter des pages, de distinguer dans l'œuvre lue les lieux indispensables à la jouissance de ceux qui ne le sont pas : « Nous sommes alors semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, *mais dans l'ordre*, c'est-à-dire : en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite — tel un prêtre qui *avalerait* sa messe » (PT, 21). La faille érotique est ainsi recrée; elle n'est plus à chercher entre deux pratiques de langage structurellement antipathiques, mais dans la ligne qui se dessine entre un bord de l'ennui et un bord du plaisir. La jouissance est donc issue de l'intermittence, déchirure du texte dans le livre moderne, déchirure du lire dans le livre classique.

Le rapport érotique à l'œuvre peut toutefois se faire plus violent. L'expression imprévue, baroque, excentrique, surgit parfois si brutalement dans le circuit de la lecture que l'on pourrait presque parler d'un viol du texte sur la personne du lecteur. Ce dernier, tel Barthes soudainement ébloui par la folle irruption d'un « mobilier nocturne » dans le texte de Fourier, n'a plus qu'à s'écrier : « La forme "m'a eu" » (SFL, 96). Cet effet de lecture, particulièrement fort, se rencontre surtout dans les textes modernes. Ce n'est d'ailleurs qu'à eux que devrait, en toute rigueur, s'appliquer le terme de « jouissance »; car la jouissance, contrairement au plaisir, échappe à tout contrôle : « La jouissance du texte n'est pas précaire, elle est pire : *précocé*; elle ne vient pas en son temps, elle ne dépend d'aucun mûrissement. Tout s'emporte en une fois » (PT, 84). Une telle intensité est due à l'illisibilité relative du texte moderne qui lui permet d'ébranler le lecteur, non seulement dans son registre de rythmes et d'images, mais aussi et surtout au niveau de sa langue même, c'est-à-dire de sa culture. Le paragrammatisme du texte moderne (modèle tabulaire de connexions multiples), en affolant la logique du phéno-texte structuré qui seul intéresse commentateurs et grammairiens, fait surgir, derrière le corps anatomique de l'œuvre, un autre corps, un corps de jouissance : « Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un ana-

gramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique » (PT, 30).

Le travail de la lecture, ainsi défini comme geste sensuel, en vient tout naturellement à rejoindre une autre pratique de désir : la drague. Le lecteur, comme le dragueur, part en quête de l'autre, d'une rencontre inouïe, intense et privilégiée avec l'autre : « La drague, c'est le voyage du désir. C'est le corps qui est en état d'alerte, de recherche par rapport à son propre désir » (GV, 218). Dans le champ érotique comme dans le champ littéraire, la drague, c'est l'envie d'un contact neuf, soudain, et toujours différencié. Sans ce mouvement amoureux, ce mouvement du désir, il n'y a pas de texte possible; tout art est un échange et appelle logiquement le jeu sentimental et sensuel d'un couple, la communion subtile de deux sujets, l'un désirant et l'autre à désirer. Le « je » qui parle implique une voix qui lui répond; c'est le modèle de tout échange, tel qu'on peut le saisir au niveau linguistique : « Le langage, écrit Benveniste, n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu*. La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale »⁹. Le texte ne fait ainsi qu'approfondir cet échange essentiel et intérieur à toute parole; Barthes s'en est souvent dans son analyse du récit : « On le sait, dans la communication linguistique, *je* et *tu* sont absolument présupposés l'un par l'autre, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur) » (ASR, 38).

Il y a donc toujours dans l'œuvre — structurellement — quelqu'un qui me désire. Lorsque le narrateur prend la peine de rapporter un certain nombre de faits strictement informatifs mais indispensables à la compréhension de l'histoire, c'est évidemment par pur égard pour le lecteur. Dans *Double bang à Bangkok*, le narrateur dit d'un personnage : « Léo était le patron de cette boîte »; cette notation, bien sûr, s'adresse uniquement au lecteur. Le récit n'a guère besoin d'informations sur un

⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

récit que lui-même raconte. Ainsi, « la phrase fonctionne comme un clin d'œil au lecteur, comme si l'on se tournait vers lui » (*ASR*, 56, note 48). Le lecteur est donc signifié tout au long du texte, posé en objet de désir, en sujet à « draguer ». C'est pourquoi le « suspens » narratif (c'est-à-dire le code hermétique) est l'un des ressorts privilégiés de la littérature ; il n'existe en effet que pour l'autre du texte, à savoir le lecteur : « D'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance), il renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique ; et, d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (si, comme nous le croyons, toute séquence a deux pôles), c'est-à-dire d'un trouble logique, et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir (d'autant qu'il est toujours finalement réparé) » (*ASR*, 47-48).

Le rapport érotique de deux sujets à l'intérieur d'un texte tel semble être le plaisir profond de la littérature. L'écriture fragmentaire de Barthes trouve peut-être là sa justification véritable : « Quand j'essaie de produire cette écriture courte, par fragments, je me mets dans la situation d'un auteur que le lecteur va draguer. C'est le bonheur du hasard, mais d'un hasard très voulu, très pensé : épié, en quelque sorte » (*GV*, 218). La capture des phrases se confond, en effet, avec la capture de l'autre, la capture amoureuse de l'autre, dans un mouvement heureux qui, bien sûr, est réciproque : « On ne dira jamais assez quel amour (pour l'autre, le lecteur) il y a dans le travail de la phrase » (*BL*, 391).

EN GUISE DE CONCLUSION : QUE FAIRE DE BARTHES AUJOURD'HUI ?

Notre étude terminée, que retient-on de Barthes et de sa pensée sur la littérature ? Nous sommes, sans nul doute, en face d'une réflexion solide et cohérente dont la rigueur s'impose au lecteur attentif. Cependant — et le problème a souvent été posé — si l'on retranche des théories barthesiennes les multiples emprunts à Jakobson, Brecht, Hjelmslev, Kristeva et Lacan, que reste-t-il de Barthes lui-même ? Certains n'ont pas hésité à répondre : rien. C'est, bien entendu, une conclusion un peu hâtive : le génie de Barthes, nous semble-t-il, a justement consisté à articuler en un système dynamique et toujours susceptible d'évolution les diverses pensées critiques jusque-là farouchement opposées. Allier le formalisme à la distanciation brechtienne, la psychanalyse au structuralisme, user de la rigueur linguistique pour défendre une théorie hédoniste du texte, tout cela exigeait une finesse d'analyse et un esprit de synthèse proprement exceptionnels.

La pensée de Barthes prend toute son ampleur à une époque où les études littéraires, perdues dans la pléthore de langages critiques venant de tous les horizons, s'interrogent à la fois sur leur objet et leur méthode. N'est-ce pas la polyvalence de l'œuvre, nous dit Barthes, qui permet de réunir ces différents langages pour saisir enfin le fait littéraire comme il le mérite : dans la richesse de ses multiples facettes ?

La vision barthesienne de la littérature reste donc bien vivante. Certes, l'idée de « texte », centrée sur la prévalence du signifiant et de la forme, est liée au contexte culturel de l'après-guerre et des années 60. Mais, si le relativisme radical n'est plus

de mise en 1980, si le retour des valeurs auquel on assiste actuellement ne peut que réhabiliter le sens, le contenu, les idées, Barthes cependant n'a pas fini de nous parler. Le message — qui le nierait aujourd'hui ? — vit de la forme qui le fait naître. Mais surtout, nous rappelle Barthes, l'écriture est d'abord un art, c'est-à-dire un travail formel. L'écrivain le sait qui, des mots de la langue, fait un espace magique. Laissera-t-on le lecteur l'oublier ?

BIBLIOGRAPHIE

Livres et numéros de revues consacrés à Roland Barthes (ordre chronologique)

Livres

- Mallac (Guy de) et Eberbach (Margaret), *Barthes*, Paris, Editions Universitaires, Collection « Psychothèque », 1971.
 Calvet (Louis-Jean), *Roland Barthes : un regard politique sur le sigte*, Paris, Editions Payot, 1973.
 Heath (Stephen), *Vérité du déplacement : lecture de Barthes*, Paris, Editions Fayard, Collection « Digraphe », 1974.
Prétextes : Roland Barthes, Colloque de Cerisy, Paris, Union générale d'éditions, Collection « 10/18 », 1978.
 Fages (Jean-Baptiste), *Comprendre Roland Barthes*, Toulouse, Editions Privat, Collection « Pensée », 1979.
 Nordhal Lund (Steffen), *L'aventure du signifiant : une lecture de Barthes*, Paris, P.U.F., Collection « Croisées », 1981.
 Delord (Jean), *Roland Barthes et la photographie*, Paris, Editions Créatis, 1981.
 Sontag (Susan), *L'Écriture même : à propos de Barthes*, trad. franç., Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1982.

Revue

- Tel Quel*, 47, 4^e tr. 1971.
Critique, 302, juillet 1972.
L'Arc, 56, 1974.
Magazine littéraire, 97, février 1975.
Lectures, 6, Delado libri, Bari, décembre 1980.
Poétique, 47, 4^e tr. 1981.
Communications, 36, 4^e tr. 1982.
Critique, 4^e tr. 1982.
Textuel, 15, octobre 1984.

Principaux ouvrages consultés

- Bakhtine (Mikhaïl), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. franç., Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1970.
- Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Editions Gallimard, 1966.
- Brecht (Bertholt), *Écrits sur le théâtre*, trad. franç., Paris, Editions de l'Arche, tome I, 1963 et 1972.
- Chomsky (Noam), *Structures syntaxiques*, trad. franç., Paris, Editions du Seuil, 1969.
- Freud (Sigmund), *L'interprétation des rêves*, trad. franç., Paris, P.U.F., 1967.
- Hjelmslev (Louis), *Prolegomènes à une théorie du langage*, trad. franç., Paris, Editions de Minuit, 1968.
- Jakobson (Roman), *Essais de linguistique générale*, trad. franç., Paris, Editions de Minuit, 1963.
- Kristeva (Julia), *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Points », 1974.
- Semiotiké*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Points », 1969.
- Lacan (Jacques), *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- Laplanche (Jean) et Pontalis (Jean-Baptiste), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.
- Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, Paris, Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- Nietzsche (Friedrich), *Le Gai Savoir*, trad. franç., Paris, Editions Gallimard, Collection « Idées », 1950.
- Humain, trop humain*, trad. franç., Paris, Editions Gallimard, Collection « Idées », 1968.
- Philibert (Michel), *Ricœur ou la liberté selon l'espérance*, Paris, Editions Seghers, 1971.
- Propp (Vladimir), *Morphologie du conte*, trad. franç., Paris, Editions du Seuil, Collection « Points », 1970.
- Sarrre (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Idées », 1948.
- Saussure (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Editions Payot, 1972.
- Tel Quel, *Théorie d'ensemble* (ouvrage collectif), Paris, Editions du Seuil, Collection « Points », 1968.
- Todorov (Tzvetan), *Critique de la critique*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Poétique », 1984.
- Valéry (Paul), *Tel Quel*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Idées », tomes I et II, 1941 et 1943.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	5
Avertissement	9
Liste des abréviations	11
I. — La formulation du problème : sociologie ou anthropologie ?	15
Les termes du débat	15
Pour une ontologie littéraire	20
La dimension historique	24
L'être de la littérature	27
II. — Y a-t-il un signifiant littéraire ?	31
La position du problème	31
De l'œuvre au texte : métamorphose du concept d'« écriture »	34
Le travail du signifiant	42
L'évaluation littéraire	48
III. — La question du sens	58
La nature du sens littéraire	58
Le mécanisme sémantique	62
Ce que dit la littérature	65
L'infini de la signification	74
IV. — L'effet-Littérature	79
La lecture : modalités d'une re-création	79
Révolution/libération : le Texte contre la Langue ..	84
L'effet ludique : jeu et fantasme	91
L'effet érotique : plaisirs du sensuel	97
En guise de conclusion : que faire de Barthes aujourd'hui ?	105
Bibliographie	107