

Roland Barthes

Le Degré zéro de l'écriture (1953)



Roland Barthes (1915-1980), journaliste, sociologue, titulaire de la chaire de sémiologie au Collège de France (1976), fut sûrement la personnalité la plus remarquable de ce qu'on appela en France, dans les années 1960-1970, « la nouvelle critique ». D'abord inspiré par Marx et Sartre, dont l'empreinte se lit dans ses premiers essais de « mythologie sociale » (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953 ; *Mythologies*, 1957), en défricheur de signes et de mythes — « mythologue » et « sémiologue » donc — il élargit vers la décennie suivante ses recherches avec l'apport de la linguistique et de l'analyse structurale (*Éléments de sémiologie*, 1965). S'appuyant principalement sur les œuvres théâtrales (Brecht, Racine), il oriente le champ critique vers celui d'une investigation des figures et des fonctions du texte, dont il importe de décrire le combinatoire.

Dans les années 1970, ses recherches croisent celles du groupe *Tel Quel*, en même temps qu'il multiplie les ouvrages mi-autobiographiques, mi-critiques, où l'interpellation de soi et l'interrogation du texte se rejoignent (*Le Plaisir du texte*, 1973 ; *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975 ; *Fragments d'un discours amoureux*, 1977).

Les textes retenus ci-dessous se veulent emblématiques de quatre questions qui habitent successivement, mais aussi conjointement, l'œuvre de Roland Barthes, dont la démarche suit au plus près les apparentements de la littérature et des sciences humaines dans les années 1955-1975 :

- **Qu'est-ce que l'écriture ?** Quels rapports lient l'écrivain à l'origine, à l'histoire, au pouvoir ?
- **Qu'est-ce que le structuralisme ?** Issu de la méthodologie linguistique, qu'apporte-t-il à l'analyse de l'objet-littérature ?
- **Qu'est-ce que la critique,** dès lors qu'elle renonce à la quête d'une impossible « vérité » pour se tourner vers l'exploration des « possibles » du Sens ?
- **Qu'est-ce enfin que ce sujet lisant-écrivain,** ce moi aimant-souffrant, sans cesse renvoyé à son plaisir et à ses angoisses par les miroirs des textes ?

« Qu'est-ce que l'écriture ? »

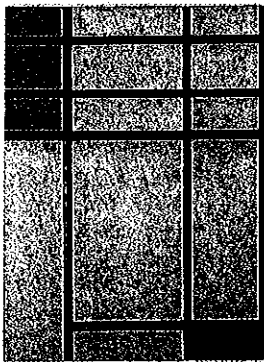
Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du Temps et de la personne biologique ; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui. Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction ; elle est le rapport entre la création et la société, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. Par exemple, Mérimée et Fénelon sont séparés par des phénomènes de langue et par des accidents de style ; et pourtant ils pratiquent un langage chargé d'une même intentionalité, ils se réfèrent à une même idée de la forme et du fond, ils acceptent un même ordre de conventions, ils sont le lieu des mêmes réflexes techniques, ils emploient avec les mêmes gestes, à un siècle et demi de distance, un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage : en bref, ils ont la même écriture. Au contraire, presque contemporains, Mérimée et Lautréamont, Mallarmé et Céline, Gide et Queneau, Claudel et Camus, qui ont parlé ou parlent le même état historique de notre langue, usent d'écritures profondément différentes ; tout les sépare, le ton, le débit, la fin, la morale, le naturel de leur parole, en sorte que la communauté d'époque et de langue est bien peu de chose au prix d'écritures si opposées et si bien définies par leur opposition même. [...]

Ainsi le choix, puis la responsabilité d'une écriture, désignent une liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'Histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la tradition, que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une Histoire de l'écriture ; mais cette Histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose — ou impose — une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à une fraîcheur ou à une tradition ; je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots. Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots. Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense.

Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), © éd. du Seuil

Essais critiques (1964)

« Qu'est-ce que le structuralisme ? »



Piet Mondrian,
Composition, 1941.
Coll. part.

POUR LE COMMENTAIRE

Comment imaginer de rapprocher un conte de Perrault et une toile de Mondrian ? Faites-en l'essai.

On peut dire que le structuralisme est essentiellement une activité d'imitation, et c'est en cela qu'il n'y a, à proprement parler, aucune différence *technique* entre le structuralisme savant d'une part et la littérature en particulier, l'art en général, d'autre part : tous deux relèvent d'une *mimesis*, fondée non sur l'analogie des substances (comme dans l'art dit réaliste), mais sur celle des fonctions (que Lévi-Strauss appelle *homologie*). Lorsque Troubetskoy reconstruit l'objet phonétique sous forme d'un système de variations, lorsque Georges Dumézil élabore une mythologie fonctionnelle, lorsque Propp construit un conte populaire issu par structuration de tous les contes slaves qu'il a au préalable décomposés, lorsque Claude Lévi-Strauss retrouve le fonctionnement homologique de l'imaginaire totemique, G.-G. Granger les règles formelles de la pensée économique ou J.-C. Gardin les traits pertinents des bronzes préhistoriques, lorsque J.-P. Richard décompose le poème mallarméen en ses vibrations distinctives, ils ne font rien d'autre de ce que font Mondrian, Boulez ou Butor lorsqu'ils agencent un certain objet, qu'on appellera précisément *composition*, à travers la manifestation réglée de certaines unités et de certaines associations de ces unités. Que le premier objet soumis à l'activité de simulacre soit donné par le monde d'une façon déjà rassemblée (dans le cas de l'analyse structurale qui s'exerce sur une langue, une société ou une œuvre constituées) ou encore éparse (dans le cas de la « composition » structurale), que cet objet premier soit prélevé dans le réel social ou le réel imaginaire, cela importe peu : ce n'est pas la nature de l'objet copié qui définit un art (préjugé cependant tenace de tous les réalismes), c'est ce que l'homme y ajoute en le reconstituant : la technique est l'être même de toute création. C'est donc dans la mesure où les fins de l'activité structuraliste sont indissolublement liées à une certaine technique, que le structuralisme existe d'une façon distinctive par rapport à d'autres modes d'analyse ou de création : on recompose l'objet *pour* faire apparaître des fonctions, et c'est, si l'on peut dire, le chemin qui fait l'œuvre ; c'est pour cela qu'il faut parler d'activité, plutôt que d'œuvre structuraliste.

Roland BARTHES, *Essais critiques* (1964), © éd. du Seuil

Roman Jakobson - Claude Lévi-Strauss

« Les Chats » de Charles Baudelaire (1962)

La désaffection, à partir de la fin du XIX^e siècle, pour les études stylistiques et rhétoriques au profit de l'histoire littéraire, le retard de traduction des travaux des formalistes russes (La Morphologie du conte, texte de 1928 de Wladimir Propp, ne sera traduit qu'en 1970 !) ont retardé en France le développement des méthodes d'analyse formelle et structurale. Deux hommes, Roman Jakobson (1896-1982) et Claude Lévi-Strauss (né en 1908), en ont favorisé la percée chez nous entre 1960 et 1970.

Le premier, linguiste américain d'origine russe (Essais de linguistique générale, 1963-1973), considère la langue, dans la tradition de Saussure (Cours de linguistique générale, 1916), comme un système, autonome, dont tous les éléments entretiennent des relations d'ordre. Fait de langue, la littérature sera donc passible des méthodes qui étudient la langue. Claude Lévi-Strauss, anthropologue révélé par ses recherches sur les Structures élémentaires de la parenté (1949) et Tristes tropiques (1955), illustre, lui, le structuralisme anthropologique, qui autorise le passage des faits de langue aux contenus symboliques et implique l'analyse de leurs figurations dans le champ de l'énonciation.

Structure d'un sonnet

En 1962 la revue d'anthropologie L'Homme publie un « commentaire à quatre mains », les « Chats » de Baudelaire, signé Jakobson et Lévi-Strauss. Ce texte, qui fera date dans l'histoire du structuralisme littéraire, conduit une analyse descriptive par « niveaux » successifs (syntaxique, rhétorique, phonétique, métrique), pour dégager la corrélation et la convergence des divers systèmes qui organisent l'espace du poème.

1. L'ensemble des deux quatrains s'oppose à l'ensemble des deux tercets, en ce sens que ces derniers éliminent le point de vue de l'observateur (amoureux, savants, puissance de l'Érèbe), et situent l'être des chats en dehors de toutes limites spatiales et temporelles.

2. Le premier quatrain introduisait ces limites spatio-temporelles (maison, saison) ; le premier tercet les abolit (au fond des solitudes, rêve sans fin).

3. Le second quatrain définit les chats en fonction des ténèbres où ils se placent, le second tercet en fonction de la lumière qu'ils irradiant (étincelles, étoiles).

Enfin, une troisième division se surajoute à la précédente, en regroupant, cette fois dans un chiasme, d'une part le quatrain initial et le tercet final, et d'autre part les strophes internes : second quatrain et premier tercet : dans le premier groupe, les propositions indépendantes assignent aux chats la fonction de complément, tandis que les deux autres strophes, dès leur début, assignent aux chats la fonction de sujet.

Or, ces phénomènes de distribution formelle ont un fondement sémantique. Le point de départ du premier quatrain est fourni par le voisinage, dans la même maison, des chats avec les savants ou les amoureux. Une double ressemblance découle de cette contiguïté (comme eux, comme eux). Dans le tercet final aussi, une relation de contiguïté évolue jusqu'à la ressemblance : mais, tandis que dans le premier quatrain, le rapport métonymique des habitants félins et humains de la maison fonde leur rapport métaphorique, dans le dernier tercet, cette

situation se trouve, en quelque sorte, intériorisée : le rapport de contiguïté relève de la synecdoque plutôt que de la métonymie propre. Les parties du corps du chat (reins, prunelles) préparent une évocation métaphorique du chat astral et cosmique, qui s'accompagne du passage de la précision à l'imprécision (également — vaguement).

Roman JAKOBSON et Claude LÉVI-STRAUSS,
« Commentaire à quatre mains », L'Homme (1962)
© éd. Gallimard

LA STYLISTIQUE STRUCTURALE

Les recherches de Michaël Riffaterre (des Essais de stylistique structurale, 1971 à La Production du texte, 1979 et à la Sémiotique de la poésie, 1983) marquent, elles, plus qu'une simple retouche du modèle jakobsonien. S'écartant progressivement d'une théorie normative de la langue, Riffaterre considère, dans son premier ouvrage, le style comme « la mise en relief qu'imposent certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur », et définit en conséquence la stylistique comme « une linguistique des effets du message ». Effets produits, mais également effets reçus par un lecteur (« architecteur », dit Riffaterre), qui décode un texte avec tout l'horizon de sa culture, toute « la somme des lectures » potentielles.

Le grand mérite de Riffaterre est ainsi de réconcilier la poétique du récit ou du poème avec une nécessaire poétique de la lecture, en insistant justement sur l'importance de ce qu'il appelle successivement dans ses grands ouvrages : la contextualité ou l'intertextualité.

Gérard Genette *Figures III* (1972)

Après avoir rassemblé dans *Figures I* et *II* (1966-1969) ses premiers écrits de rhétorique, **Gérard Genette** (né en 1930) — qui adopte volontiers le terme de **narratologie** pour distinguer son analyse du récit en prose — à recours, lui aussi, dans *Figures III* (1972), à des modèles grammaticaux pour élaborer une « grammaire » du texte. Mais c'est au **verbe** précisément que Genette emprunte les catégories (« temps », « modes », et « voix ») ordonnatrices du récit, comme si celui-ci n'était qu'une amplification/dilution des possibilités verbales.

Dans ce même ouvrage, et dans ceux qui suivirent (*Introduction à l'architexte*, 1979 ; *Palimpsestes*, 1982 ; *Seuils*, 1987), Genette devait encore apporter des contributions décisives à l'analyse des instances du récit (focalisation, narrateur/narrataire) et des problèmes d'intertextualité.

Distances temporelles



Gérard Genette.

Le présent de la narration proustienne correspond — de 1909 à 1922 — à bien des « présents » d'écriture, et nous savons que près d'un tiers, dont justement les dernières pages, était écrit dès 1913. Le moment fictif de la narration s'est donc déplacé *en fait* au cours de la rédaction réelle, il n'est plus aujourd'hui ce qu'il était en 1913, au moment où Proust croyait son œuvre terminée pour l'édition Grasset. Ainsi, les distances temporelles qu'il avait à l'esprit — et voulait signifier — lorsqu'il écrivait par exemple, à propos de la scène du coucher, « il y a bien des années de cela », ou à propos de la résurrection de Combray par la madeleine, « j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées » —, ces distances ont augmenté de plus de dix ans du seul fait de l'allongement du temps d'histoire : le signifié de ces phrases n'est plus le même. D'où certaines contradictions irréductibles comme celle-ci : l'*aujourd'hui* du narrateur est évidemment, pour nous, postérieur à la guerre, mais le « Paris aujourd'hui » des dernières pages de *Swann* reste dans ses déterminations historiques (son contenu référentiel) un Paris d'avant-guerre, tel qu'il avait été vu et décrit en son temps. Le signifié romanesque (moment de la narration) est devenu quelque chose comme 1925, mais le référent historique, qui correspond au moment de l'écriture, n'a pas suivi et continue de dire : 1913. L'analyse narrative doit enregistrer ces déplacements — et les discordances qui peuvent en résulter — comme effets de la genèse réelle de l'œuvre ; mais elle ne peut finalement considérer l'instance narrative que telle qu'elle se donne dans le dernier état du texte, comme un moment unique et sans durée, nécessairement situé plusieurs années après la dernière « scène », donc après la guerre, et même, nous l'avons vu, après la mort de Marcel Proust. Ce paradoxe, rappelons-le, n'en est pas un : Marcel n'est pas Proust, et rien ne l'oblige à mourir avec lui. Ce qui oblige en revanche, c'est que Marcel passe « beaucoup d'années » après 1916 en maison de santé, ce qui place nécessairement son retour à Paris et la matinée *Guermantes* au plus tôt en 1921, et la rencontre avec Odette « ramollie » en 1923. La conséquence s'impose.

Entre cet instant narratif unique et les divers moments de l'histoire, la distance est nécessairement variable. S'il s'est écoulé « bien des années » depuis la scène du coucher à Combray, il y a « peu de temps » que le narrateur recommence à percevoir ses sanglots d'enfant, et la distance qui le sépare de la matinée *Guermantes* est évidemment moindre que celle qui le sépare de sa première arrivée à Balbec. Le système de la langue, l'emploi uniforme du passé, ne permettent pas de marquer ce raccourcissement progressif dans le tissu même du discours narratif, mais nous avons vu que Proust avait réussi dans une certaine mesure à le faire sentir par des modifications dans le régime temporel du récit : disparition progressive de l'itératif, allongement des scènes singulatives, discontinuité croissante, accentuation du rythme — comme si le temps de l'histoire tendait à se dilater et à se singulariser de plus en plus en se rapprochant de sa fin, qui est aussi sa source.

Gérard Genette

Figures II (1969)

Proust et le langage

Le langage est, dans le monde de la *Recherche*, l'un des grands révélateurs du snobisme, c'est-à-dire à la fois de la hiérarchisation de la société en castes sociales et intellectuelles et du mouvement incessant d'emprunts et d'échanges qui ne cesse d'altérer et de modifier la structure de cette hiérarchie. La circulation des modes d'expression, des traits et des tics de langage, caractérise cette vie sociale au moins autant que celle des noms et des titres nobiliaires, et à coup sûr bien davantage que celle des biens et des fortunes. La stabilité stylistique y est aussi exceptionnelle que la stabilité sociale ou psychologique, et, de la même manière, elle semble être le privilège un peu miraculeux de la famille du Narrateur, et particulièrement de la mère et de la grand-mère, enfermées dans le refuge inviolable du bon goût classique et du parler Sévigné. (Un autre miracle, mais celui-là plutôt d'équilibre que de pureté, protège le style d'Oriane, synthèse subtile d'un héritage provincial, presque paysan, et d'un dandysme ultra-parisien qu'elle partage avec son ami Swann (et qu'imité avec maladresse l'ensemble de la coterie Guermantes), fait de litotes, d'une affectation de légèreté et de dédain pour les sujets « sérieux », d'une manière détachée de prononcer toujours comme en italiques ou entre guillemets les locutions jugées prétentieuses ou prudhommesques. Norpois et Brichot resteront jusqu'au bout fidèles à leurs styles, enfilade solennelle de clichés pour le diplomate, mélange de cuistrerie et de familiarité démagogique pour le sorbonnard (« plaisanteries de professeur de seconde qui fraye avec les premiers de sa classe pour la Saint-Charlemagne »), mais ces deux langages finiront par se rejoindre, dans leurs articles de guerre, en un même paroxysme de rhétorique officieuse, au point que les éditeurs en viennent à soupçonner une confusion de personnes. Le vieillissement de Charlus est noté, au début de *la Prisonnière*, par une brusque féminisation du ton et des tournures, jusque-là corsetés dans une rhétorique puissante, et par « l'extension extraordinaire qu'avaient prise dans sa conversation certaines expressions qui avaient proliféré et revenaient maintenant à tout moment, par exemple : « l'enchaînement des circonstances », et auxquelles la parole du baron s'appuyait de phrase en phrase comme à un tuteur nécessaire » : invasion du style par le stéréotype qui entraîne Charlus du côté de Norpois (rappelons qu'à l'époque de *Contre Saint-Beuve* les deux personnages étaient encore confondus), ou de son propre frère Basin, dont la maladresse verbale se conforte à intervalles réguliers de locutions explétives comme : « Que voulez-vous que je vous dise ? ». Même l'élégance de Swann ne résiste pas à la fréquentation de petits-bourgeois prétentieux que lui impose son mariage avec Odette. Il lui arrivera de dire d'un directeur de cabinet ministériel : « Il paraît que c'est une capacité, un homme de premier ordre, un individu tout à fait distingué. Il est officier de la Légion d'honneur », phrases bouffonnes dans la bouche d'un familier des Guermantes, pilier du Jockey Club, mais devenues inévitables dans celle du mari d'Odette.

Nul donc, ou presque, n'est à l'écart de ce mouvement du langage social, et l'adoption d'un tour peut être le signe infaillible d'une dégradation, ou d'une promotion, ou encore d'une prétention qui le plus souvent ne fait qu'anticiper sur la prochaine étape d'une carrière mondaine.

Gérard GENETTE, « Proust et le langage indirect »
Figures II, © éd. du Seuil, 1969

Pour vos essais et vos exposés

A la recherche du temps perdu
Éditions de Jean-Yves Tadié (et collab.) dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1988, et dans la collection Folio (Gallimard). — Édition de Jean Milly, coll. Garnier-Flammarion, 10 vol., 1984-1987.

Georges POULET : *L'Espace proustien*, éd. Gallimard, 1963.

Gérard GENETTE : *Figures II et III*, éd. du Seuil, 1969, 1972.

Jean MILLY : *Proust et le style*, éd. Minard, 1970.

Jean-Yves TADIÉ : *Proust et le roman*, éd. Gallimard, 1971.

Jean-Pierre RICHARD : *Proust et le monde sensible*, éd. du Seuil, 1974.

Michel RAIMOND : *Proust romancier*, C.D.U./S.E.D.E.S., 1984.

Antoine COMPAGNON : *Proust entre deux siècles*, éd. du Seuil, 1989.

Dominique JULLIEN : *Marcel Proust et les livres modèles*, éd. J. Corti, 1989.