

Această carte a fost editată cu sprijinul
MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE
ȘI AL AMBASADEI FRANȚEI ÎN ROMÂNIA

Roland BARTHES

Eseuri critice

Traducere din franceză de Iolanda VASILIU



CARTIER

CARTIER®

Editura Cartier, SRL, str. București, nr. 68, Chișinău, MD2012.

Tel./fax: 24 05 87, tel.: 24 01 95. E-mail: cartier@cartier.md

Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2, București.

Tel./fax: 210 80 51. E-mail: codexcartier@gmail.com

Difuzare:

București: Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2.

Tel./fax: 210 80 51. E-mail: codexcartier@gmail.com

Chișinău: bd. Mircea cel Bătrân, nr. 9, sectorul Ciocana. Tel.: 34 64 61.

Cărțile CARTIER pot fi procurate în toate librăriile bune din România și Republica Moldova.

LIBRĂRIILE CARTIER

Casa Cărții, bd. Mircea cel Bătrân, nr. 9, Chișinău. Tel.: 34 64 61.

Librăria din Hol, str. București, nr. 68, Chișinău. Tel./fax: 24 10 00.

Librăria Vărul Shakespeare, str. Șciusev, nr. 113, Chișinău. Tel.: 23 21 22.



Colecția Biblioteca deschisă este coordonată de Gheorghe Erizanu

Editor: Gheorghe Erizanu

Lector: Inga Druță

Coperta seriei: Vitalie Coroban

Coperta: Vitalie Coroban

Design: Vasile Țugui

Tehnoredactare: Vasile Țugui

Prepress: Editura Cartier

Țipar: Combinatul Poligrafic (nr. 61751)

Roland Barthes

LE PLAISIR DU TEXTE

© Éditions du Seuil, 1973

ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES

© Éditions du Seuil, 1975

LEÇON

© Éditions du Seuil, 1978

Roland Barthes

PLĂCEREA TEXTULUI

ROLAND BARTHES DESPRE ROLAND BARTHES

LECȚIA

Ediția I, septembrie 2006

© Cartier, 2006, pentru prezenta ediție.

Ediția I a cărții "Plăcerea textului" a apărut la Editura Echinox, Cluj, 1994.

Această ediție a apărut în 2006 la Editura Cartier. Toate drepturile rezervate.

Cărțile Cartier sunt disponibile în limita stocului și a bunului de difuzare.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Barthes, Roland

Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția: Eșeu / Roland Barthes;

cop. : Vitalie Coroban. – Ch.: Cartier, 2006 (Combinatul Poligr.).

– 228 p. – (*Biblioteca deschisă* / coord. col.: Gheorghe Erizanu).

ISBN 978-9975-79-400-8

1500 ex.

821.133.1-4

B 35

ISBN 978-9975-79-400-8

Lui François Braunschweig

CUVÂNT ÎNAINTE 1971

Eseurile critice datează din 1964 (și, în orice caz, anumite articole care fac parte din această culegere sunt din 1954). Suntem în 1971. E, prin urmare, inevitabil să-mi pun o întrebare legată de timp („timpul” este forma timidă, ascunsă, a Istoriei, dacă-i înțelegem noi bine sensul).

Se știe că, de câțiva ani, s-a dezvoltat în Franța o direcție de cercetare, dar și de luptă, în jurul noțiunii de semn, a descrierii și a devenirii acestuia. Nu contează dacă numim această mișcare *semiologie*, *structuralism*, *semanaliză* sau *analiză textuală*: oricum, nimeni nu e mulțumit de aceste cuvinte, unii, fiindcă nu văd în ele decât o modă, iar alții, o întrebuintare excesivă și denaturată; în ce mă privește, o să păstrez cuvântul „semiologie”, fără vreun înțeles particular, și pentru a denota cât mai comod un ansamblu de lucrări teoretice variate. Or, dacă ar trebui să trec repede în revistă semiologia franceză, nu m-aș strădui să-i găsesc originea; fidel unei recomandări a lui Lucien Febvre (dintr-un articol despre periodizarea Istoriei), i-aș căuta mai degrabă un reper central, de unde mișcarea respectivă să poată părea că iradiază *înainte și după*. Pentru semiologie, această dată este 1966; se poate spune că, în acel an, cel puțin la nivel parizian, s-au amestecat, probabil decisiv, temele cele mai acute ale cercetării: această mutație este bine reprezentată de apariția (în 1966) a tinerei reviste *Les Cahiers pour l'analyse*, unde găsim tema semiologică, tema lacaniană și tema althusseriană; atunci s-au pus problemele serioase pe

care le dezbaterem și astăzi: joncțiunea marxismului și a psiha-
nalizei, noul raport dintre subiectul care vorbește și istorie,
înlocuirea teoretică și polemică a operei cu textul. Exact atunci
s-a produs o dispersie a proiectului semiologic, s-a făcut un
proces noțiunii de semn, pe care acest proiect îl asuma puțin
cam naiv la începuturile sale: din 1967 deja, cărțile lui Der-
rida, acțiunea grupului *Tel Quel*, lucrările Juliei Kristeva au
influențat acest demers.

Anterioare acestei cotituri, *Eseurile critice* țin, prin urmare,
de perioada de avânt a semiologiei. După mine, asta nu înseam-
nă că această carte trebuie să fie consultată exclusiv diacronic,
adică *judicios* (conferindu-i-se un sens și o inteligibilitate istori-
că). Înainte de toate, la nivelul cărții înseși, pluralitatea e mereu
prezentă: toate aceste texte sunt polisemice (asemeni autorului
ei din vremea aceea – 1954-1964 – când era angajat în același
timp în analiza literară, în schițarea unei științe semiologice și
în apărarea teoriei brechtienne despre artă), iar asamblarea lor
e rapsodică: chiar de la început, nu e în ea nicio dorință de a
da un sens general, niciun chef de a asuma un „destin” intelec-
tual – doar cioburi dintr-o lucrare progresivă, obscură adesea
siesi. Și apoi, dacă e vreun lucru pe care „structuralismul” să
ni-l fi revelat cu precizie, acela e faptul că lectura prezentă (și
viitoare) face parte din cartea trecută: putem spera că aceste
texte vor fi *deformate* de privirea proaspătă cu care alții le-ar
putea considera; că, într-un fel și mai precis, ele se vor preta
la ceea ce-am putea numi o *cârdășie a limbajelor*; că limbajul
ultimei avangarde le va putea da un sens nou, care, *în orice caz*
(prin simpla vocație plurală), era deja al lor; într-un cuvânt, că
vor putea fi prinse într-o mișcare de *traducere* (semnul nu e
decât traductibil). În fine, în ce privește viitorul, trebuie să ne
amintim că mișcarea timpului cultural nu e liniară: desigur,
sunt teme care pot cădea definitiv în desuetudine; însă altele,
amorțite aparent, pot reveni pe scena limbajului. Sunt convins

că Brecht, de exemplu, care e prezent în această culegere, dar care pare să fi dispărut din câmpul avangardei, nu și-a spus ultimul cuvânt: va reveni, cu siguranță nu așa cum l-am descoperit la începutul *Eseurilor critice*, ci, dacă pot spune așa, *în spirală*: aceasta era frumoasa imagine a Istoriei propuse de Vico (a relua Istoria fără a o repeta, fără a o cerceta în amănunt), și aș dori să plasez această nouă ediție a cărții sub semnul protector al acestei imagini.

Septembrie 1971

R. B.

PREFAȚĂ

Adunând aici texte care au apărut ca prefețe sau articole cam de zece ani încoace, cel care le-a scris ar vrea să se explice în privința timpului și existenței care le-au produs, dar nu poate: se teme prea mult că retrospectivul nu este niciodată altceva decât o categorie a relei credințe. Nu se poate să scrii fără a tăcea; a scrie este, într-o anumită măsură, același lucru cu a deveni „tăcut ca un mort”, a deveni omul căruia îi este refuzată ultima replică; a scrie înseamnă a da chiar din prima clipă această ultimă replică celui alt.

Motivul acestui lucru e că sensul unei opere (sau al unui text) nu se poate ivi singur; autorul nu produce niciodată decât ipoteze de sens, de forme, dacă vreți, iar lumea este cea care le dă consistență. Toate textele de aici sunt ca verigile unui lanț de sens, dar e un lanț plutitor. Cine l-ar putea fixa, cine i-ar putea da un semnificat sigur? Poate timpul: să aduni texte vechi într-o carte nouă înseamnă să vrei să întrebi timpul, să-i ceri să dea un răspuns fragmentelor care vin din trecut; dar timpul e dublu, timp al scrierii și timp al memoriei, și această duplicitate cheamă la rândul-i un alt sens: timpul însuși e o formă. Aș putea foarte bine astăzi să dau glas brechtismului sau noului roman (fiindcă aceste mișcări ocupă primul curs din aceste Eseuri) în termeni semantici (din moment ce acesta e limbajul meu actual) și să încerc să justific astfel un anumit itinerar al epocii sau al meu însumi, să-i dau chipul unui destin inteligibil, dar niciodată nu voi putea împiedica acest limbaj panoramic să poată fi înțeles

prin intermediul cuvântului altcuiva – iar acest altcineva voi fi poate chiar eu. Există o circularitate infinită a limbajelor: iată aici doar o mică frântură de cerc.

Am vrut să spun cu asta că, deși prin funcția sa vorbește despre limbajul celorlalți în asemenea măsură încât pare să vrea (în mod abuziv uneori) să-i pună capăt, criticul, nu mai mult decât scriitorul, n-are niciodată ultimul cuvânt. Mai mult, această mușenie de pe urmă, care face condiția lor comună, este cea care dezvăluie adevărata identitate a criticului: citicul e un scriitor. E aici o ambiție de a exista, nu de a avea valoare; criticul nu cere să i se recunoască o „viziune” sau un „stil”, ci numai dreptul la un discurs, care e discursul indirect.

Ceea ce se oferă cui se recitește nu e un sens, ci o infidelitate, sau mai degrabă sensul unei infidelități. Acest sens e unul la care trebuie revenit mereu, fiindcă scriitura nu-i niciodată decât un limbaj, un sistem formal (oricare-ar fi adevărul care-l animă); într-un anumit moment (care e poate cel al crizelor noastre profunde, fără altă legătură cu spusele noastre decât faptul de a le schimba ritmul), acest limbaj poate oricând fi rostit de un alt limbaj; a scrie (de-a lungul vremurilor) înseamnă a căuta la lumină cel mai încăpător limbaj, cel care e forma tuturor celorlalte. Scriitorul este un experimentator public: el variază ceea ce reîncepe; îndărătnic și infidel, el nu cunoaște decât o artă: aceea a temei cu variațiuni. Pentru variațiuni, el păstrează luptele, valorile, ideologiile, timpul, pofta de-a trăi, de a cunoaște, de a participa, de a vorbi, pe scurt conținuturile; temelor însă, le rezervă îndărătnicia formelor, marea funcție semnificantă a imaginarului, adică înțelegerea însăși a lumii. Numai că, în opoziție cu ce se întâmplă în muzică, fiecare dintre variațiunile scriitorului este luată drept o temă solidă, al cărei sens ar fi imediat și definitiv. Această confuzie nu e una oarecare, ea constituie literatura însăși, mai precis acest dialog al criticii cu

opera, care face ca timpul literar să fie totodată timpul autorilor care înaintează și timpul criticii care le reia, nu atât pentru a da un sens operei enigmatice, cât pentru a le distruge pe cele care o incomodează de îndată și în mod definitiv.

Mai este poate un motiv al infidelității scriitorului: acela că scrisul este o activitate; din punctul de vedere al celui care scrie, ea se epuizează într-o suită de activități practice; timpul scriitorului este un timp operator și nu un timp istoric, el nu are decât un raport ambiguu cu timpul evolutiv al ideilor, a căror mișcare nu o împărtășește. Timpul scriiturii este într-adevăr un timp defectiv: a scrie înseamnă sau a proiecta sau a termina, dar niciodată „a exprima”; între început și sfârșit, lipsește o verigă, care-ar putea totuși trece drept esențială, aceea a operei înseși; scriem poate mai puțin pentru a materializa o idee decât pentru a epuiza o sarcină care poartă în ea propria fericire. Scrisul are un fel de vocație de a lichida; și deși lumea îi trimite întotdeauna imaginea operei ca pe un obiect imobil, înzestrat o dată pentru totdeauna cu un sens stabil, scriitorul însuși n-o poate trăi ca pe o creație, ci ca pe un abandon necesar: prezentul scriiturii e deja trecut, trecutul unei anteriorități foarte îndepărtate; totuși, chiar în clipa în care el se rupe de ea „în mod dogmatic” (printr-un refuz de a moșteni, de a fi fidel), lumea cere scriitorului să-și afirme responsabilitatea propriei opere; căci morala socială cere de la el fidelitate față de conținuturi, în vreme ce el nu cunoaște decât credința în forme: ceea ce-l menține (în propriii ochi) nu e ceea ce a scris, ci hotărârea, îndărătnică, de a scrie.

Textul material (Cartea) poate deci să aibă, din punctul de vedere al celui care l-a scris, un caracter neesențial și chiar, într-o anumită măsură, inautentic. De aceea, vedem adesea cum operele nu sunt, printr-o viclenie fundamentală, decât propriilor lor proiect: opera se scrie căutând opera și, în momentul în care începe fictiv, ea e practic terminată. A prezenta imaginea unei cărți care se scrie singură în căutarea Cărții nu e oare chiar

sensul Timpului pierdut? Printr-o răsucire illogică a timpului, opera materială scrisă de Proust ocupă astfel în activitatea Naratorului un loc în mod bizar intermediar, situat între o veleitate (vreau să scriu) și o decizie (voi scrie). Asta fiindcă timpul scriitorului nu e un timp diacronic, ci un timp epic; fără prezent sau trecut, acest timp se abandonează cu totul unui elan, al cărui scop, dac-ar putea fi cunoscut, ar părea la fel de ireal în ochii lumii precum romanele cavalierești în ochii contemporanilor lui Don Quijote. Iată de ce acest timp activ al scriiturii se dezvoltă dincoace de ce numim în mod comun un itinerar (Don Quijote nu avea unul, el care, totuși, urmărea mereu același lucru). Într-adevăr, numai omul epic, omul casei sale și-al călătoriilor, al dragostei și-al iubirilor, ne poate pune în fața unei infidelități atât de credincioase.

Un prieten tocmai a pierdut pe cineva drag și vreau să-i transmit compasiunea mea. Mă apuc de îndată să-i scriu o scrisoare fără să mă gândesc prea mult. Totuși, nu sunt mulțumit de cuvintele care-mi vin: sunt doar „frazе”: fac „frazе” cu toată puterea de convingere de care sunt în stare; îmi spun atunci că mesajul pe care vreau să-l transmit acestui prieten, și care e însăși compasiunea mea, s-ar putea reduce la un singur cuvânt: Condoleanțe. Totuși scopul însuși al comunicării se opune, fiindcă ar fi doar un mesaj rece, și în consecință inversat, din moment ce lucrul pe care vreau să-l comunic este însăși căldura compasiunii mele. Conchid că pentru a-mi corecta mesajul (adică pentru a-l face exact), nu e de ajuns să-l schimb, mai trebuie ca această modificare să fie originală și să pară inventată.

Vom recunoaște în această suită fatală de constrângeri literatura însăși (faptul că mesajul meu final încearcă să scape „literaturii” nu e decât o ultimă variație, o viclenie a literaturii). Asemenea scrisorii mele de condoleanțe, orice scriere devine

operă numai atunci când poate modifica, în anumite condiții, un mesaj primar (care poate fi: iubesc, sufăr, compătinesc). Aceste condiții de modificare sunt ființa însăși a literaturii (ceea ce formalistii ruși numeau literaturnost, „literaturitatea”), și asemeni scrisorii mele, ele nu pot până la urmă să aibă legătură decât cu originalitatea celui de-al doilea mesaj. Astfel, departe de a fi o noțiune critică vulgară (de nemărturisit astăzi), și cu condiția de a o gândi în termeni informaționali (lucru permis de limbajul de astăzi), această originalitate este, dimpotrivă, fundamentul însuși al literaturii; căci numai supunându-mă legii sale, am șansa de a comunica cu exactitate ceea ce vreau să spun; în literatură ca și în comunicarea privată, dacă vreau să fiu cât mai puțin „fals”, trebuie să fiu cât mai „original”, sau dacă preferați, cât mai „indirect”.

Motivul nu e deloc faptul că fiind original aș fi foarte aproape de un fel de creație inspirată, dată mie ca o stare de grație, pentru a garanta adevărul spuselor mele: ceea ce e spontan nu e neapărat autentic. Și asta pentru că acest mesaj primar care ar trebui să mă ajute să-mi exprim imediat suferința, acest mesaj pur, care ar vrea doar să denote ce e în mine, este utopic; limbajul celorlalți (și ce alt limbaj ar putea exista?) mi-l întoarce tot la fel de repede împodobit, greu de o infinitate de mesaje care nu-mi fac trebuință. Vorbele mele nu pot ieși decât dintr-o limbă: acest adevăr saussurian are aici răsunset dincolo de domeniul lingvisticii; scriind pur și simplu condoleanțe, compasiunea mea devine indiferență, și cuvântul mă etichetează ca fiind respectuos, dar cu răceală, față de un anumit obicei; scriind într-un roman: mult timp m-am culcat devreme seara, oricât de simplu ar fi enunțul, autorul nu se poate opune ca locul adverbului, folosirea pronumelui Eu, inaugurarea însăși a unui discurs care va povesti, sau, mai mult, va recita o anume explorare a timpului și a spațiului nocturne, să dezvolte deja un mesaj secund, care e o anumită literatură.

Cine vrea să scrie cu exactitate trebuie deci să meargă la hotarele limbajului și abia astfel scrie cu adevărat pentru ceilalți (fiindcă dacă nu s-ar adresa decât sieși, i-ar fi de-ajuns un fel de nomenclator spontan al sentimentelor sale, din moment ce sentimentul este de îndată propriul său nume). Proprietatea asupra limbajului fiind imposibilă, scriitorul și persoana privată (atunci când scrie) sunt condamnați să-și varieze de la-nceput mesajele inițiale, și din moment ce nu pot s-o evite, să aleagă cea mai bună conotație, cea a cărei sens indirect, deturnat grav uneori, răstălmăcește cel mai puțin posibil, nu ceea ce vor să spună, ci ceea ce vor să se audă; scriitorul (prietenul) este deci un om pentru care a vorbi înseamnă a-ți asculta imediat propriile cuvinte; astfel ia naștere o vorbire primită (deși e o vorbire creată), care e chiar vorbirea literaturii. Scriitura este într-adevăr, la toate nivelele, rostirea celuilalt, și putem vedea în această răsturnare paradoxală adevărată „înzestrare” a scriitorului; și chiar trebuie s-o vedem, această anticipare a vorbirii fiind singurul moment (foarte fragil) în care scriitorul (ca și prietenul compătimitor) poate să explice că privește spre ceilalți; căci nici un mesaj direct nu poate comunica apoi compasiunea, în afară de cazul în care s-ar cădea iar în semnele compasiunii: numai forma îți dă voie să scapi de deriziunea sentimentelor, fiindcă ea e tehnica însăși care are drept scop înțelegerea și dominarea teatrului limbajului.

Originalitatea este deci prețul cu care trebuie plătită speranța de a fi primit (și nu numai înțeles) de cel care ne citește. Aceasta este o comunicare de lux, fiind necesare multe detalii pentru a spune puține lucruri cu exactitate, dar acest lux este vital, căci de îndată ce comunicarea este afectivă (acesta este dispoziția profundă a literaturii), banalitatea devine cea mai mare amenințare. Tocmai fiindcă există o angoasă a banalității (trezită în literatură de spaima de moarte) literatura nu încetează să codifice, după bunul plac al poveștii sale, informațiile sale secunde (conotația sa) și să le înscrie înăuntrul unor limite de

siguranță. De aceea vedem cum școlile și epocile fixează o zonă supravegheată a comunicării literare, limitată pe de o parte de obligația de a folosi un limbaj „variat” și de cealaltă parte de îngrădirea acestei variații, printr-un corp recunoscut de figuri; această zonă – vitală – se numește retorica, a cărei dublă funcție este de a evita ca literatura să se transforme în semn de banalitate (dacă ar fi prea directă) și în semn de originalitate (dacă ar fi prea indirectă). Frontierele retoricii se pot lărgi sau strâmta, de la gongorism la scrisul „alb”, dar în mod sigur retorica, ce nu este nimic altceva decât tehnica informației exacte, este legată nu numai de orice literatură, dar și de orice comunicare, de îndată ce vrea să transmită celuiilalt că o recunoaștem: retorica este dimensiunea amoroasă a scriiturii.

Acest mesaj original, care trebuie variat pentru a deveni exact, nu e decât ceea ce arde în noi; nu există alt semnificat primar al operei literare decât o anumită dorință: a scrie este un mod al Erosului. Dar această dorință n-are la-nceput la dispoziție decât un limbaj sărac și plat; afectivitatea care se află la baza oricărei literaturi nu comportă decât un număr derizoriu de funcții: doresc, sufăr, mă revolt, contest, iubesc, vreau să fiu iubit, mi-e frică de moarte, din asta se face o literatură infinită. Afectivitatea este banală sau, dacă vreți, tipică, iar asta comandă întreaga ființă a literaturii; căci, dacă dorința de scrie nu e decât o constelație de figuri obstinate, scriitorului nu-i rămâne decât o activitate de variație și de combinație: nu există creatori, numai combinatori, iar literatura seamănă cu vasul Argos: vasul Argos nu presupunea – de-a lungul istoriei sale – nicio creație, ci numai combinații; alăturată unei funcții imobile, fiecare piesă era totuși reinnoită la infinit, fără ca ansamblul să înceteze vreodată să fie vasul Argos.

În concluzie, nimeni nu poate scrie fără a reacționa cu pasiune (oricât de detașat ar fi aparent mesajul său) referitor

la ceea ce merge sau nu merge în lume; nenorocirea și fericirea oamenilor, stările pe care ni le provoacă acestea, indignări, judecăți, acceptări, vise, dorințe, spaime, toate acestea sunt materia unică a semnelor, dar această putere, care ni se pare la-nceput inexprimabilă, atât e de primară, această forță este numaidecât doar numitul. Ajungem încă o dată la legea dură a comunicării umane: originarul nu este el însuși decât cea mai plată dintre limbi, și numai din prea multă sărăcie, nu bogăție, vorbim de inefabil. Or, tocmai în prezența acestui limbaj primar, acestui numit, prea-numit, trebuie să se zbată literatura: materia primă a literaturii nu e ceea ce nu poate fi numit, ci dimpotrivă, numitul; cel ce vrea să scrie trebuie să știe că începe un lung concubinaj cu un limbaj care este întotdeauna anterior. Scriitorul nu trebuie prin urmare „să smulgă” un verb tăcerii, cum se spune în pioase hagiografii literare, ci dimpotrivă, cu mult mai greu, mai crud și mai puțin glorios, să desprindă un cuvânt secund din magma vorbelor primare pe care i le pun la dispoziție lumea, istoria, existența lui, pe scurt ceva inteligibil care îi pre-există, fiindcă el vine într-o lume plină de limbaj, și nu există realitate care să nu fie deja clasată de oameni: să te naști nu e altceva decât să găsești acest cod gata făcut și să trebuiască să te obișnuiești cu el. Auzim de multe ori spunându-se că arta are drept misiune exprimarea inexprimabilului; de fapt, trebuie spus contrariul (fără nici o intenție de paradox): rolul artei este neexprimarea exprimabilului, scoaterea din limba lumii, care este biata limbă puternică a pasiunilor, a unui cuvânt diferit, un cuvânt exact.

Dacă n-ar fi așa, dacă funcția scriitorului ar fi cu-adevărat să dea o voce-ntâi unui lucru dinaintea limbajului, pe de o parte el n-ar putea face să vorbească decât o repetiție fără șir, căci imaginarul e sărac (nu se îmbogățește decât combinând figurile care-l constituie, figuri rare și fără consistență, oricât de torențiale ar părea cui le trăiește), iar pe de altă parte literatura

n-ar avea nevoie de ceea ce a fondat-o totuși întotdeauna – o tehnică; într-adevăr, nu poate exista o tehnică, (o artă) a creației, ci doar variație și înlănțuire. Astfel vedem cum tehnicile literaturii, foarte numeroase de-a lungul istoriei (deși prost inventariate) se consacră îndepărtării a ceea ce poate fi numit, fiind condamnate să-l dubleze. Aceste tehnici sunt, între altele, retorica, arta de a varia banalul prin recurgerea la substituțiile și deplasările de sens; înlănțuirea, care permite să se confere unui mesaj unic întinderea unei istorii infinite (într-un roman, de exemplu); ironia, care este forma pe care autorul o dă propriei sale detașări; fragmentul sau, mai bine, reticența, care face ca sensul să fie reținut pentru a-l lăsa să țâșnească mai bine în direcțiile deschise. Toate aceste tehnici, născute din nevoia scriitorului de a pleca de la o lume și de la un eu pe care lumea și eul le-au împovărat deja cu un nume, urmăresc să fondeze un limbaj indirect, adică în același timp (prevăzută cu un scop) și deturnat (acceptând opriri variate la infinit). Este aici, după cum am văzut, o situație epică; dar e și o situație „orfică”: nu fiindcă Orfeu „cântă”, ci fiindcă scriitorul și Orfeu sunt amândoi loviți de-aceeași interdicție, care dă naștere „cântului” lor: interdicția de-a întoarce capul spre ceea ce iubesc.

Cum Dna Verdurin i-a atras atenția lui Brichot că folosea exagerat persoana întâi singular în articolele de război, universitarul a preschimbat toate pronumele „Je” în „On” „, dar „on” nu-l împiedica pe cititor să vadă că autorul vorbea despre el, iar autorului i-a permis să vorbească despre el fără-ncetare... tot la adăpostul lui „on”. Grotesc, Brichot este totuși scriitor; toate categoriile personale pe care acesta le mănuieste, mai numeroase decât cele gramaticale, nu sunt niciodată decât tentative destinate să confere propriei persoane statutul unui semn veritabil; pentru scriitor, problema nu e, într-adevăr, nici să-și exprime, nici să-și ascundă eul (Brichot, naiv fiind, nu reușea și nici nu-și

dorea asta), ci să-l adăpostească, adică să-l protejeze și să-l instaleze. Or, în general, crearea unui cod corespunde acestei duble necesități: scriitorul nu încercă niciodată altceva decât să-și transforme eul în fragment de cod. Aici trebuie încă o dată să intrăm în tehnica sensului, iar lingvistica ne va ajuta din nou.

Jakobson, reluând o expresie a lui Peirce, vede în Je un simbol indicial; ca simbol, Je face parte dintr-un cod propriu, diferit de la o limbă la alta (Je devine Ego, Ich, sau I, urmărind codurile latinei, germanei, englezei); ca indiciu, el trimite la o situație existențială, a celui care vorbește și care este singurul sens al adevărului, căci Je este în întregime și în exclusivitate cel ce spune Je. În alți termeni, Je nu poate fi definit lexical (în afară de expedientele de genul „persoana întâi singular”), și totuși el face parte dintr-un lexic (cel francez de exemplu); în el, mesajul se suprapune peste cod, este un shifter, un translator; din toate semnele, el e cel mai dificil de mânuit, din moment ce copilul îl învață ultimul, iar afazicul îl uită primul.

La nivelul secund, care e întotdeauna cel al literaturii, scriitorul, în fața lui Je, este în aceeași situație ca și copilul sau afazicul, în funcție dacă e romancier sau critic. Așa cum copilul care-și spune prenumele când vorbește despre sine, romancierul se desemnează pe sine prin intermediul unui număr infinit de persoane a treia; dar această desemnare nu e deloc o formă de deghizare, o proiecție sau o distanță (copilul nu se deghizează, nu se visează, nici nu se îndepărtează); e, dimpotrivă, o operațiune imediată, condusă în mod deschis, imperios (nimic mai clar decât pronumele „On” al lui Brichot), și de care scriitorul are nevoie pentru a se exprima pe sine prin intermediul unui mesaj normal (nu suprapus), născut în întregime din codul celorlalți, în așa fel încât a scrie, departe de a trimite la o „expresie” a subiectivității, este dimpotrivă actul însuși care convertește simbolul indicial (bastard) în semn pur. Persoana a treia nu este deci o viclenie a literaturii, este actul de instituire prealabilă a

oricărui altuia: a scrie înseamnă a hotărî să spui El (și să poți s-o faci). Aceasta explică de ce, atunci când un scriitor spune Eu (și asta se întâmplă adesea), acest pronume nu mai are nimic de-a face cu un simbol indicial, este o marcă subtil codificată: acest Eu nu e nimic altceva decât un El pe dos (așa cum ar arăta analiza Eu-lui proustian). Ca și afazicul, criticul, privat de orice pronume, nu mai poate vobi decât ținând un discurs găurit; incapabil fiind de (sau disprețuind) transformarea Eu-lui în semn, nu-i rămâne decât să-l treacă sub tăcere printr-un fel de grad zero al persoanei. Eul criticului nu este, prin urmare, niciodată prezent în ceea ce spune, ci în ceea ce nu spune, sau mai degrabă în însuși caracterul discontinuu care marchează orice discurs critic; poate că existența lui este prea pregnantă pentru a o transforma în semn, dar poate că, dimpotrivă, e prea verbală, prea îmbibată de cultură, pentru ca să fie lăsată la stadiul de simbol indicial. Criticul ar fi acela care nu-l poate produce pe El din roman, dar care nici nu poate să respingă Eul în viața privată pură, adică să renunțe să scrie: este un afazic al lui Eu, în vreme ce restul limbajului său supraviețuiește, intact, marcat totuși de înfinitele ocoluri pe care le impune vorbirii (ca și în cazul afazicului) blocajul constant al unui anumit semn.

Am putea chiar împinge comparația mai departe. Dacă romanțierul, asemeni copilului, decide să-și codifice Eul sub forma unei persoane a treia, înseamnă că acest Eu nu are încă istorie, sau că a hotărât să nu-i dea. Orice roman este o auroră, și de aceea este, se pare, forma însăși a voinței de a scrie. Căci, tot așa cum vorbind despre el la persoana a treia, copilul trăiește acest moment fragil în care limbajul adult i se prezintă ca o instituție perfectă pe care nici un simbol impur (jumătate cod, jumătate mesaj) nu vine încă s-o corupă sau s-o neliniștească, Eul romanțierului vine să se adăpostească sub El, adică sub un cod plin, în care existența nu se suprapune încă pe semn. Dimpotrivă, în afazia criticului cu privire la Eu, se investește o umbră a trecu-

tului; Eul lui e prea greu de timp ca să poată renunța la el și să-l dea codului întreg al altcuiva (trebuie să reamintim că romanul proustian n-a fost posibil decât odată cu ridicarea timpului?); neputând abandona această fațetă mută a simbolului, criticul „uită” simbolul în întregime, asemeni afazicului care, nici el, nu-și poate distruge limbajul decât în măsura în care acest limbaj a fost. Astfel, în timp ce romancierul este omul care reușește să-și infantilizeze Eul în așa fel încât să-l facă să ajungă din urmă codul adult al celorlalți, criticul este omul care-l îmbătrânește pe al său, adică îl închide, îl păstrează și îl uită, în așa fel încât îl sustrage, intact și incomunicabil, codului literaturii.

Ceea ce marchează critica este deci o practică secretă a indirectului: pentru a rămâne secret, indirectul trebuie să se adăpostească sub figurile înseși ale directului, ale tranzitivității, ale discursului despre celălalt. De unde și existența unui limbaj care nu poate fi primit ca ambiguu, reticent, aluziv sau negator. Criticul este un fel de logician care „și-ar îndeplini” funcțiile de argumente veridice și ar cere totuși în secret să nu se ia în considerație decât validitatea ecuațiilor sale, nu adevărul lor, dorind, printr-o ultimă viclenie tăcută, ca această validitate pură să funcționeze ca semnul însuși al existenței sale.

Există deci o anume confuzie legată prin structură de opera critică, dar această gafă nu poate fi denunțată în limbajul critic însuși, căci acest denunț ar fi o nouă formă directă, adică o mască suplimentară; pentru ca cercul să fie întrerupt, pentru ca criticul să vorbească de el cu exactitate, ar trebui să se transforme în romancier, adică să substituie directului fals, în care se ascunde, un indirect declarat, asemeni celui din toate ficțiunile.

Iată de ce romanul este, fără doar și poate, orizontul criticului: criticul este cel care va scrie și care, asemeni Naratorului proustian, umple această așteptare cu o operă în plus, care se face căutându-se, și a cărei funcție este de a duce la bun sfârșit

proiectul de a scrie, eludându-l. Criticul este un scriitor, dar un scriitor amânat; ca și scriitorul, el ar vrea să credem mai puțin în ceea ce scrie decât în decizia de a scrie; dar, spre deosebire de scriitor, el nu poate subscrie acestei dorințe: el rămâne condamnat la eroare – la adevăr.

Decembrie 1963

LUMEA-OBIECT

Există în muzeele din Olanda un pictor minor care-ar merita poate renumele literar al lui Vermeer Jan van Delft. Saenredam n-a pictat nici chipuri, nici obiecte, ci mai ales interioare de biserici goale, reduse la bejul catifelat și inofensiv al unei înghețate de alune. Aceste biserici, unde nu se văd decât fragmente de lemn și de var, sunt pustiite fără drept de apel, iar această negare merge și mai departe decât devastarea idolilor. Niciodată neantul n-a fost atât de sigur. Acest Saenredam al suprafețelor dulcege și îndărătnice recuză în tăcere suprapopularea italiană a statuilor, ca și oroarea de vid profesată de ceilalți pictori olandezi. Saenredam este oarecum un pictor al absurdului, el a desăvârșit o stare privativă de subiect, mai insidioasă decât dizlocările din pictura modernă. A picta cu dragoste suprafețe nesemnificative, fără nimic mai mult, este deja o estetică foarte modernă a tăcerii.

Saenredam este un paradox: el face să transpară prin antiteză natura picturii olandeze clasice, care n-a dat la o parte religia decât pentru a pune în locul ei omul și al său imperiu al lucrurilor. Acolo unde domina Fecioara cu scările sale de îngeri, se instalează omul, călcând pe nenumăratele obiecte din viața de zi cu zi, înconjurat triumfal de activitățile sale. Iată-l deci pe culmile istoriei, cunoscând un sigur destin, acela de a-și însuși progresiv materia. Nici o limită nu se mai pune acestei umanizări și mai ales nici un orizont: uitați-vă la marile tablouri marine olandeze (ale lui Cappelle sau Van de Velde);

corăbiile plesnesc de-atâta lume sau obiecte, apa e un pământ pe care s-ar putea merge, marea este în întregime urbanizată. E în pericol vreo corabie? în mod sigur se află lângă un țărâm înșesat de oameni și de ajutoare, omenescul este aici o virtute a numărului. S-ar zice că destinul peisajului olandez constă în a se întuneca de oameni, de a trece de la un infinit de elemente la plenitudinea cadastrului uman. Un canal, o moară, niște copaci și niște păsări (ale lui Essaias Van de Velde) sunt legate de un bac plin de oameni; barca îngreunată de atâta lume unește cele două țărături și închide astfel mișcarea copacilor și a apelor prin intenția unui mobil uman care împinge aceste forțe ale naturii la rangul de obiecte, făcând din creație o întrebuințare. În anotimpul care se refuză cel mai mult oamenilor, într-una din acele ierni aspre de care ne vorbește doar istoria, Ruysdael întinde totuși un pod, pune o casă, un om mergând; nu e încă vremea primei ploii calde de primăvară și totuși acest om care merge e cu-adevărat sămânța care suie, este omul însuși, omul singur care încolțește, îndărătnic, pe fundalul acestei întinderi întunecate.

Iată-i deci pe oameni scriindu-se singuri pe spațiu, acoperindu-l pe dată de gesturi familiare, de amintiri, de activități și intenții. Se instalează după bunul plac al unei poteci, al unei mori, al unui canal înghețat, își pun, imediat ce pot, obiectele, ca într-o cameră; la ei, totul tinde spre habitat și spre nimic altceva: este cerul lor. S-a vorbit (și pe bună dreptate) de puterea domiciliară a vaporului olandez; ferm, cu punți solide, concav, ovoid chiar, el este plin, și face să țâșnească bucuria din această absență a vidului. Uitați-vă la natura moartă olandeză: obiectul nu e niciodată singur, și niciodată privilegiat; e acolo și gata, în mijlocul multor altora, pictat între două întrebuințări, făcând parte din dezordinea mișcărilor care l-au prins, apoi respins, într-un cuvânt, *utilizat*. Obiecte există în toate planurile, pe mese, pe pereți, pe jos: ulcioare, amfore răsturnate, coșuri ră-

vășite, legume, vânat, castroane, stridii goale, pahare, leagăne. Toate acestea constituie spațiul omului, el se măsoară cu acesta și-și determină umanitatea plecând de la amintirea gesturilor sale: timpul său e acoperit de acțiuni, nu există altă autoritate în viața lui decât aceea pe care-o imprimă inertului, dându-i formă și manipulându-l.

Acest univers al fabricării exclude în mod evident orice teroare și de asemenea orice stil. Grija pictorilor olandezi nu e să debaraseze obiectul de calitățile sale ca să-i elibereze esența, ci dimpotrivă, să acumuleze vibrațiile secunde ale aparenței, fiindcă trebuie încorporate spațiului uman, straturi de aer, suprafețe, și nu forme sau idei. Singurul rezultat logic al acestei picturi este învelirea materiei cu un fel de lac transparent de-a lungul căruia omul să se poată mișca fără să spulbere calitatea obiectului de a fi folositor. Pictori de naturi moarte ca Van de Velde sau Heda și-au apropiat fără-nctare calitatea cea mai superficială a materiei: strălucirea. Stridiile, lămâia, pahare groase, pline cu un vin întunecat, pipe lungi de lut alb, castane lucioase, vase de ceramică, cupe de metal maroniu, trei boabe de struguri, care poate fi justificarea unei asemenea alăturări, dacă nu de a lubrifia privirea omului din mijlocul domeniului său, și de a face să-i alunece cursa cotidiană de-a lungul obiectelor a căror enigmă e rezolvată și care nu mai sunt decât niște suprafețe *facile*?

Folosirea unui obiect nu poate decât să contribuie la risipirea formei sale capitale și să-i supraliciteze atributele. Alte arte, alte epoci au putut urmări, sub denumirea de stil, lipsa de consistență esențială a lucrurilor; nimic din toate acestea aici, fiecare obiect e însoțit de adjectivele sale, substanța e îngropată sub mii și mii de calități, omul nu înfruntă niciodată obiectul, care-i rămâne în mod prudent supus prin tot ceea ce de fapt trebuie să-i dea. De ce-aș avea nevoie de forma principială a unei lămâi? Tot ce-i trebuie umanității mele empirice e o lămâie

pregătită pentru a fi folosită, pe jumătate curățată, pe jumătate tăiată, jumătate lămâie, jumătate proșteime, prinsă în chiar clipa prețioasă în care ea schimbă scandaloaasa elipsă perfectă și inutilă pe cea dintâi dintre calitățile sale economice, astringența. Obiectul e întotdeauna deschis, etalat, însoțit, până ce-și va fi pierdut sensul de substanță închisă, transformată în bani pentru toate virtuțile pe care omul știe să le scoată din materia îndărătnică. În „bucătăriile” olandeze (cea a lui Bueckelaer, de exemplu) văd mai puțin complezența unui popor față de bunăstarea lui gastronomică (asta e ceva mai degrabă belgian decât olandez; patricieni ca Ruyter și Tromp mâncau carne numai o dată pe săptămână), cât, mai degrabă, o suită de explicații despre „*uztensilitatea*” alimentelor: unitățile hranei sunt întotdeauna distruse devenind naturi moarte, fiind restituite ca momente ale unui timp domestic; într-un loc, e verdeța scârțitoare a castraveților, mai încolo, albeața păsărilor jumulte, peste tot obiectul arată omului fața sa folositoare, și nu forma principială. Altfel spus, nu e niciodată aici o stare generică a obiectului, ci numai stări calificate.

Iată deci un veritabil transfer al obiectului, care nu mai are esență și se refugiază cu totul în atributele sale. Nu se poate imagina aservire mai completă a lucrurilor. Tot orașul Amsterdam pare să fi fost construit în vederea acestei împlânziri: există aici foarte puține materiale care să nu fie anexate imperiului mărfurilor. De exemplu, niște bucăți de tencuială într-un colț de șantier sau la ieșirea dintr-o gară, nimic mai impersonal; nu e vorba de un obiect, ci de un element. La Amsterdam, aceleași bucăți de tencuială stivuite și încărcate pe o penișă, conduse de-a lungul canalelor, sunt obiecte la fel de bine definite ca brânzeturile, cutiile cu zahăr, damigenele sau mugurii de brad. Adăugați la mișcarea apei care transportă, planul vertical al caselor care rețin, absorb, depozitează sau restituie marfa: tot acest concert de rulmenți, de comisionari forfotind și de