

L'ÉCRITURE BARTHÉSIENNE CONTRE L'OUBLI (VUE DEPUIS L'ESPAGNE)

Ester Pino Estivill

Université Paris Sorbonne – Paris 4

Laboratoire de recherche Literatura Comparada en

l'Espace Intel•lectual Européen (Universitat de Barcelona)



Resumé || Cette contribution vise à éclaircir les malentendus de la réception de Barthes dans le champ littéraire et intellectuel espagnol durant la fin du franquisme et la transition démocratique. Nous expliquerons pourquoi les thèses barthésiennes sur la problématique du langage et la «mort de l’auteur» ont été perçues comme une activité théorique anti-historiciste et désengagée en Espagne. La seconde partie de cette étude se livrera à une analyse de l’écriture du témoignage chez Barthes, qui, en fin de compte, pourrait révéler des affinités avec les besoins littéraires de la mémoire historique espagnole qui sont encore en train de se réaliser aujourd’hui.*

Mots clé || Barthes | Mémoire | Franquisme | Transition | Réalisme | Témoignage

Abstract || This article tries to clarify misunderstandings surrounding the reception of Barthes in Spanish literary and intellectual fields during the years of late Francoism and the transition to democracy. We will explain why the thesis of Barthes on the problems of language and the “death of the author” were perceived as an anti-historical and unengaged theoretical activity in Spain. The second part of this study analyzes Barthes’ testimonial literature which could ultimately reveal affinities with the literary needs of Spanish historical memory, still active nowadays.

Keywords || Barthes | Memory | Francoism | Transition | Realism | Testimony

* Este artículo se publicó originalmente en francés en junio de 2014 en el número 1 de la *Revue Roland Barthes*, editada por el equipo Barthes del Institut des textes et Manuscrits modernes. Agradecemos a la autora la autorización para publicarlo en este monográfico y para traducirlo al castellano, catalán, euskera e inglés. El artículo original puede consultarse en: http://www.roland-barthes.org/article_pino.html

Car, c'est bien ici, à la sensation, que commence la difficulté du langage
Roland Barthes

NOTES

1 | À propos des usages de la rhétorique dans la communication des affects, voir l'article d'Adrien Chassain «La rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture : communication ordinaire et conversion théorique chez Roland Barthes», livré dans le numéro 1 de la Revue Roland Barthes: <http://www.roland-barthes.org/article_chassain.html>

0. Introduction

Devant le désir de dire, et de se dire, la langue semble nous assister très pauvrement. Comme l'explique Barthes dans son prologue aux *Essais critiques*, seules quelques fonctions —«je désire, je souffre, je m'indigne, je conteste, j'aime, je veux être aimé, j'ai peur de mourir» (Barthes, 1964: 278)— et quelques techniques — comme la rhétorique et l'ironie— constituent le matériel avec lequel on doit se battre afin que le message que l'on destine à l'autre lui parvienne, comme par enchantement, aussi adapté que possible à la *vérité* de nos affects. Pour Barthes, cette exigence propre à la communication affective n'est pas loin des enjeux de l'écriture¹. Le but de l'écrivain, dit Barthes, ne serait pas d'«*exprimer l'inexprimable*» mais d'«*inexprimer l'exprimable*» (Barthes, 1964: 279). C'est de la pauvreté de «la langue du monde», d'une première parole «trop nommée», que l'écrivain pourra extraire «une parole autre, une parole exacte», en enlevant de la platitude du quotidien les quatre gouttes du sublime capables d'introduire dans son œuvre un peu de cette *littératurité* que les formalistes russes ont essayé de délimiter.

Ce désir de nommer ce qui fait la puissance de l'innommable apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Barthes sous l'allégorie qui rassemble l'écrivain et Orphée. L'écrivain comme Orphée, dans ce désir de (se) dire, rencontrent la même impossibilité constitutive : «L'interdiction de se retourner sur ce qu'ils aiment» (Barthes, 1964: 280). Regarder Eurydice —la source d'inspiration d'Orphée— entraîne l'évanouissement de son visage dans le désert du réel. Il reste seulement à l'écrivain la possibilité de sauver la dryade — elle, l'innommable— en variant —ou en détruisant, comme dans la poésie mallarméenne— la langue. C'est dans cette recherche de l'impossible que Barthes place la dimension tragique de l'écrivain. Comme il le dit dans *Le degré zéro de l'écriture*, l'écrivain ne peut créer «sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité» (Barthes, 1953: 177). L'unique pacte qui lie l'écrivain à la société est, justement, la destruction de ce pacte: la responsabilité morale, à travers l'écriture, de créer une déchirure dans la langue que le monde lui offre à sa naissance.

L'utopie du langage que Barthes entrevoit dans l'écriture moderne, en investissant la blessure qui dissocie la relation des mots et des choses, semble éloignée de la responsabilité que la critique espagnole assignait à la littérature pendant la fin du franquisme et le début de la transition démocratique. Alors que Barthes se confronte au discours réaliste pour affirmer *a contrario* la prévalence de la

forme comme morale, la critique littéraire espagnole oppose un furieux désir de réalité. Déjà l'écrivain Juan Goytisolo, résidant à Paris pendant les années soixante et lecteur de la théorie littéraire française de l'époque —Barthes inclus²—, avait essayé d'éclaircir les causes de cet abîme entre la critique française et la critique espagnole. Dans l'article «Los escritores españoles frente al toro de la censura» (1967), Goytisolo expliquait :

Mientras los novelistas franceses [...] escriben sus libros independientemente de la panorámica social en que les ha tocado vivir [...], los novelistas españoles [...] responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios. (Goytisolo, 1967: 64)

Il fallait en effet chercher le motif du désaccord entre les deux critiques dans la distance infranchissable qui sépare les contextes politiques des deux pays. Pendant qu'en France la littérature pouvait se déprendre de la dénonciation sociale de l'actualité, dans le contexte de la dictature et dans les années immédiatement postérieures l'engagement de la littérature espagnole consistait à détailler le contenu de la réalité, afin de témoigner du quotidien que le franquisme et la presse cachaient. Toutefois, après avoir expliqué les différences contextuelles des deux littératures et avoir affirmé que l'engagement français ne peut s'établir pour le moment en Espagne, Goytisolo annonce un temps futur où la littérature espagnole aurait comme horizon l'utopie barthésienne du langage. C'est dans ce désir d'intégrer la révolution de l'écriture au devenir de la littérature espagnole que Goytisolo fait référence à Barthes et, dans une curieuse note de bas de page, cite «La littérature, aujourd'hui» (1961), en affirmant :

Aunque, como dice acertadamente Roland Barthes, «la obra más realista no será aquella que pinta la realidad, sino aquella que sirviéndose del mundo como contenido [...] explorará lo más profundamente posible la realidad irreal del lenguaje». Olvido que [...] determina que, independientemente de su estricto valor testimonial, un gran sector de la novela española de hoy se halle en un callejón sin salida: el del realismo «fotográfico». (Goytisolo, 1967: 64)

Sciemment, Goytisolo a souligné l'«oubli» qui entretient la littérature espagnole dans une sorte de temps mort et a inscrit l'exploration barthésienne de la «réalité irréelle du langage» dans l'avenir. Pour Goytisolo, un jour ou l'autre, cet «oubli» devra être réparé. Néanmoins, le refus de la critique espagnole de faire face au problème du langage posé par Barthes allait prendre des dimensions encore

NOTES

2 | Dans son essai littéraire *El furgón de cola* (1967), les références et citations de Barthes se multiplient. Si Goytisolo s'oppose à la réception du structuralisme, il se sent également solidaire de la responsabilité de la forme que Barthes présente comme trait caractéristique de l'écriture moderne.

plus grandes, qui, d'une certaine manière, ont empêché la réception de son œuvre jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit ici, en considérant les décalages entre les champs littéraires français et espagnols, de comprendre les causes de «l'oubli» de Barthes et d'envisager ce que son retour pourrait signifier pour la littérature espagnole. Si le combat de Barthes contre le discours réaliste et historique ou contre le biographisme des études littéraires, dans ses premières œuvres, a pu travailler à une réception négative de son œuvre en Espagne, une reconsidération de l'écriture de l'intime du dernier Barthes pourrait au contraire révéler des affinités avec les besoins littéraires de la mémoire historique espagnole qui sont encore en train de se réaliser aujourd'hui³. Afin de combler cette faille, je vais essayer d'esquisser ce qu'a été la réception de Barthes dans la critique littéraire espagnole pendant le post-franquisme ; puis, je proposerai une lecture du regard de Barthes sur le discours historique et sur le récit réaliste. Enfin, j'essaierai de retracer l'incursion de Barthes entre 1977 et 1980 dans le domaine littéraire du privé, lieu où l'écriture du présent plus intime déborde de souvenirs historiques. Un projet d'écriture, en définitive, qui pourrait offrir à la littérature espagnole une voie novatrice et résolument ancrée dans l'histoire.

1. Barthes oublié: causes et conséquences

1.1. L'engagement réaliste espagnol face la problématique du langage chez Barthes (années soixante)

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes dit que «l'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir» (Barthes, 1953: 181); c'est-à-dire, que la responsabilité morale de l'écrivain est d'insérer dans la tradition à laquelle il appartient le travail formel d'un langage qui se déprend des normes. Cette conception de l'engagement de l'écrivain finit par arriver en Espagne vingt ans plus tard et de façon très instable. Malgré le manque de traductions espagnoles⁴, l'œuvre de Barthes était lue partiellement, en français. Mais, à cause de la différence conjoncturelle, comme le souligne Luis G. Soto, l'œuvre de Barthes n'a pas fait scandale (Soto, 2002: 180). La réaction à la théorie barthésienne, plutôt que scandaleuse, a été sceptique. De fait, dans le contexte espagnol, le nouvel engagement proposé par Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* a pu représenter le cœur du désaccord avec l'art engagé que l'on souhaitait réaliser en Espagne. L'affirmation de Barthes selon laquelle la convention de l'«écriture petite-bourgeoise» —celle de signaler la réalité sans la mettre en question— avait été «reprise par les écrivains communistes» (Barthes, 1953: 213) a notamment été rejetée par la critique espagnole, qui suivait alors un tout autre chemin d'engagement. En 1959, comme l'explique Goytisolo, dans

NOTES

3 | Le travail de mémoire historique en Espagne sur les événements de la guerre civile et de la dictature a toujours été le fruit de polémiques et surtout de silences. Dans les *Pactos de la Moncloa*, signés en 1977, quand les principaux partis politiques espagnols établissaient les bases constitutives du futur État démocratique, un consensus s'est établi interdisant les confrontations et la nécessaire prise en compte nécessaire. L'écrivain et journaliste Manuel Vázquez Montalbán a répété plusieurs fois qu'aussi bien la droite que la gauche avaient décidé, pendant la transition démocratique, d'oublier la mémoire historique. Malheureusement, les crimes commis pendant le franquisme font encore aujourd'hui l'objet de nombreuses interrogations.

4 | Les premières œuvres de Barthes publiées en Espagne sont une traduction en espagnol des *Essais critiques*, qui paraît en 1967, publiée chez Seix Barral, une traduction en catalan de *Critique et vérité*, qui paraît en 1969, publiée chez Llibres de Sinera, et une autre traduction en catalan de *Le degré zéro de l'écriture, suivi des Nouveaux essais critiques*, en 1973, chez Edicions 62. Pendant les années soixante-dix, les traductions de Barthes en espagnol se réduisent à : *Elementos de semiología* en 1971, chez Alberto Corazón ; *Sistema de la moda* en 1978, chez Gustavo Gili, et *Roland Barthes por Roland Barthes* en 1978, chez Kairós. Le reste des traductions en espagnol pendant ces années arrivent de l'Amérique latine. Les publications de l'œuvre de Barthes en Espagne ne se réalisent qu'à partir l'année 1982, année de l'arrivée du parti socialiste au pouvoir et de la fin de la transition démocratique. Pour connaître un programme détaillé de

les entretiens internationaux sur le roman qui ont eu lieu à Formentor (Mallorca), les écrivains espagnols ont défendu féroce­ment l'art réaliste, face au formalisme des romanciers étrangers qui étaient invités. D'une façon similaire, en 1962, au cours de la réunion des écrivains espagnols et soviétiques qui eut lieu lors du Congrès de la Communauté Européenne d'Écrivains à Florence, tandis que les Russes parlaient d'art abstrait et de poésie lyrique, les Espagnols voulaient se défaire du formalisme, en faisant référence à Brecht et à Lukács. Défenseurs de la dénonciation sociale la plus acharnée, les écrivains espagnols avaient comme horizon la construction d'un roman sur les bases du réalisme traditionnel, impliquant de passer par le travail d'une langue claire et directe, qui ne pouvait être remise en question. L'engagement formel dont parle Barthes, qui fait tomber toute idée référentielle et amène l'écrivain au sentiment du tragique devant le monde, ne pouvait pas se traduire dans le contexte littéraire espagnol de ces années-là, parce que la «tragédie» était précisément vécue au quotidien par les citoyens. «Para los escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión» (Goytisolo, 1967: 64), telle était la conclusion de Goytisolo. On peut alors comprendre que devant l'absence de liberté d'expression et devant l'*irréalité* que les Espagnols vivaient tous les jours sous le franquisme, l'affrontement à la sincérité du projet autobiographique de Leiris —auquel Goytisolo rend hommage dans son titre— ou à la destruction de la langue chez Mallarmé, que Barthes reprend, ont été considérés comme des sujets secondaires ou simplement ignorés. Si Barthes considérait l'histoire «comme l'avènement d'une option nécessaire entre plusieurs morales du langage» (Barthes, 1953: 171), en Espagne les écrivains anti-franquistes comprenaient l'histoire comme une arme à double tranchant: on pouvait être avec elle ou contre elle; avec Franco ou contre Franco.

Durant les années soixante, le changement épistémologique qui a eu lieu en France à partir de la conception lacanienne de l'inconscient structuré comme un langage ou de la conception foucauldienne du sujet comme effet d'énonciation —qu'on peut lire dans l'intertexte barthésien— restait loin de l'optique critique en Espagne. Pourtant, une fois la théorie française reçue par une partie des écrivains espagnols, surtout après la mort de Franco, la réaction du champ littéraire fut encore plus négative. Même si Barthes a été lu pendant les années soixante, c'est au milieu des années soixante-dix que quelques écrivains commencent à appliquer les théories barthésiennes sur le texte et la responsabilité de la forme⁵. Cependant, cette mise en pratique littéraire n'a été pas valorisée par la critique de ces années.

1.2. Une mort de l'auteur désenchantée (années soixante-dix)

En Catalogne, un groupe d'écrivains et de critiques, inspirés par

NOTES

la traduction de l'œuvre de Barthes en espagnol, voir l'article « Barthes en Espagne », de Luis G. Soto, publié dans le numéro 268 de la *Revue des Sciences Humaines* consacré à Barthes.

5 | Ce travail littéraire a justement coïncidé avec la première traduction à l'espagnol du *Degré zéro de l'écriture*, qui est arrivé en Espagne en 1973, grâce à la traduction faite par Nicolás Rosa en Argentine.

l'impact des théories de *Tel Quel*, a commencé à expérimenter le textualisme. Comme l'explique Margalida Pons, pendant les années soixante-dix la réception de Barthes et de Kristeva en Catalogne est importante: «Interessa especialment el vessant postestructuralista de l'obra de Barthes, representat en el seu assaig *Le plaisir du texte*; interessa la teoria de la intertextualitat de Julia Kristeva...» (Pons, 2007: 37). Si dans l'université espagnole les éléments de sémiologie et l'analyse du récit avaient été les aspects les plus considérés de Barthes, car le vocabulaire technique échappait à la censure, en revanche, «els joves narradors veuen en Barthes no l'analista estructural de la literatura, sino el teòric del llenguatge com a lloc de desig, jouissance i diferència» (Pons, 2007: 38). L'influence du *Plaisir du texte*, l'article sur la mort de l'auteur et le concept d'intertexte, qui engagent une critique au discours du vrai et qui revendiquent le texte comme une instance allant au-delà de la littérature, font fureur parmi des écrivains comme Biel Mesquida, Antoni Munné Jordà ou Joaquim Sala-Sanahuja. Biel Mesquida —dans ses poèmes comme dans cet hommage à la théorie française qui a pour titre *L'Adolescent de sal* (1975), sorte d'autobiographie homoérotique saturée de citations de Barthes et de Kristeva— et d'autres écrivains de langue espagnole, comme Juan Goytisolo ou Enrique Tierno Galván, ont introduit le désir et la sexualité comme sujets littéraires pendant ces années. La théorie kristévienne du génotexte et les concepts de plaisir et de jouissance chez Barthes sont ainsi intégrés dans une écriture du corps qui est devenue le moyen d'affronter la morale répressive de l'époque. Le texte, comme ils le comprenaient, est ainsi défini par Mesquida comme «un situarse en la frontera misma entre lo simbólico y lo pulsional» (Mesquida, 1977: 48); ou dit d'une autre manière, comme libération du *je* et comme transgression du discours du pouvoir.

Cette influence du textualisme s'accompagne d'une lecture tardive de la première œuvre de Barthes. Certains critiques réagissent en accord avec l'idée de Barthes signalée dans *Critique et vérité*, selon laquelle toute critique est idéologique, ou avec la proposition déjà annoncée dans *Le degré zéro de l'écriture*, selon laquelle toute prise de parole a une responsabilité morale. La réception des idées barthésiennes est au cœur de la table ronde sur le textualisme («El text(isme): una literatura diferent»), organisée en 1977 et dirigée par le critique Àlex Broch, à laquelle participent les écrivains catalans les plus innovants de l'époque. Un an plus tard, dans le premier numéro de la revue *Diwan*, Biel Mesquida écrit :

En l'escriptura no hi ha atzar. Si l'escriptor no fa una tria –lligada sempre a una teoria– en fer les seves línies, l'inconscient triarà per ell: la teoria dels sistemes de representació que a Occident dominen des de fa 2 segles i que anomenen ideologia burgesa. (Mesquida, 1978: 44)

Dans cette citation on peut facilement reconnaître la «responsabilité» barthésienne du choix de la langue de l'écrivain face au leurre de l'objectivisme. Cette nécessité du choix linguistique donne lieu à divers textes très expérimentaux, pleins de jeux conceptuels qui cassent la syntaxe et couronnent le règne du signifiant. Mais, malheureusement, le travail de ces jeunes écrivains n'est pas bien reçu par les critiques et les lecteurs. En premier lieu, la critique considère ces expérimentations textuelles comme dérisoires, jusqu'au point d'en faire un objet de parodie⁶; d'un autre côté, le secteur le plus traditionnel de la critique littéraire considère que ces expérimentations sont de simples exercices sans incidence sociale et qui, en plus, ne participent pas à la tâche commune que la littérature catalane s'est proposée: rétablir le catalan littéraire après quarante ans de censure. En 1977, afin de défendre les jeunes écrivains de cette école critique, le professeur Jordi Llovet, l'un des introducteurs de la théorie littéraire française dans l'université espagnole, réfléchit sur la difficulté de réception de l'avant-garde théorique et, dans le compte-rendu d'une anthologie de récits expérimentaux qui a pour titre *Self-service*, affirme ceci:

Quién sabe si al vanguardismo catalán le ha tocado en suerte avanzar al tiempo [...]. Atentar contra las Bellas Letras [...] es, en Cataluña, sinónimo de antipatriotismo. Craso error o verdad dolorosa para el hijo encantado. (Llovet, 1977: 48)

En effet, les nouveaux fils de la littérature catalane trouvent difficile de conjuguer avant-garde et patriotisme et de subvertir la tradition. Mais, en dehors du problème de l'identité nationale, la réflexion de Llovet met en évidence le fait que l'année 1977 semble être prématurée pour les adeptes du textualisme et de la mort de l'auteur. À côté de cette critique parodique de l'expérimentation et de la critique du problème de la langue, une troisième critique est née, plus déchaînée virulente, qui s'est étendue à toute l'Espagne et qui est devenue le plus grand obstacle à la réception de Barthes. Ce n'est pas qu'en Catalogne, comme l'explique Pons, qu'est apparu un secteur traditionnel qui montrait «una resistència a acceptar que la denúncia de la realitat [...] es vehiculi purament a través del llenguatge» (Pons, 2007: 22). Ces nouveaux exercices textuels ont aussi été perçus comme des produits éloignés des besoins sociaux d'un pays en reconstruction post-franquiste, tandis que la conception de la littérature comme texte et la disparition progressive de l'auteur ont été lues par la critique espagnole comme un manque d'engagement et un antihistoricisme. La production littéraire de ces auteurs fut critiquée pour son élitisme et son obscurantisme, pour sa problématisation statutaire de la relation entre auteur et lecteur et, enfin, pour avoir dissocié la littérature de sa tâche sociale. Cette position fut défendue, par exemple, par le collectif d'écrivains Trencavel, qui désignait les adeptes de *Tel Quel* comme «les Christian Dior de la littérature catalane» (Trencavel,

NOTES

6 | Comme l'explique Pons, «la réception de ces idées diffère en fonction des écrivains qui en font l'écho; si quelques-uns montrent leur fascination envers l'écriture antiréférentielle, d'autres la regardent avec un scepticisme moqueur» [«la recepció d'aquestes idees és diferent en funció dels escriptors que se'n fan ressò; si uns mostren la seva fascinació envers l'escriptura antireferencial, d'altres la veuen amb escepticisme rialler» (Pons, 2007: 42)].

1975: 23). D'autres écrivains réputés regardaient aussi avec scepticisme l'écriture anti-référentielle, en la considérant comme la fin du roman. Maria Aurèlia Capmany, l'une des romancières les plus réalistes de l'époque, a brandit :

Si us n'aneu a París de la França, ciutat especialment sensible a la moda i creadora de modes, descobrireu que això de la novel·la ja no es porta i que avui l'escriptor que es vol al dia escriu un *text*. [...] Queda ben clar que allò que li ofereixen és un text, és a dir, és el producte d'una nova tècnica que no ens podem atrevir a anomenar narrativa perquè la seva finalitat no és narrar res. (Capmany, 1978: 22)

Capmany, comme la plupart des écrivains de gauche —de tendance marxiste— considère les expérimentations textuelles comme des produits banals, aristocratiques et dépourvus d'engagement. Selon cette perspective, l'idée de la mort de l'auteur et la conception mortifère de la littérature ne peuvent donc pas trouver un champ de réception favorable. Les «morts» de l'auteur proclamées par Barthes et Foucault, l'idée selon laquelle l'auteur est une construction du texte où possède une fonction de classement, tout cela a influencé une partie des écrivains espagnols désireux de comprendre le texte comme un phénomène qui dépasse les limites de la littérature et qui échappe à l'arrogance de la signification. Cependant, la mort de l'auteur, au lieu de se réaliser dans le domaine textuel, a pris, dans l'Espagne de la transition, un autre chemin artistique, dissociant encore davantage la critique de la pratique littéraire de l'époque. Des poètes qui pleurent à fendre l'âme le jour «quan els cucs faran un sopar fred amb el meu cos» (Ferrater, 1968: 62), comme Gabriel Ferrater, ou qui, comme Jaime Gil de Biedma, intitulent leurs mémoires *Diario de un artista seriamente enfermo* (1974) —«journal d'un écrivain sérieusement malade»— ou encore des romans dans lesquels les auteurs meurent, comme *Contraataquen* (1977) de Carles Reig ou *Esquinçalls d'una bandera* (1977), d'Oriol Pi de Cabanyes, ou même des films comme *Arrebató* (1979) d'Iván Zulueta, où le réalisateur finit par être dévoré par son œuvre artistique, sont quelques exemples de la mort de l'auteur appliquée à la littérature de la Transition. Néanmoins, cette mort de l'auteur, au lieu d'être comprise comme le refus du biographisme qui anime une partie des études littéraires, est apparue dans la littérature espagnole comme un exemple de l'attitude de pessimisme et de désillusion qui caractérise le quotidien des jeunes espagnols durant la transition démocratique. C'est dans cette période, connue comme celle du désenchantement, que la mort de l'auteur a pu être considérée comme un symptôme de la fin des illusions, qu'une bonne partie des artistes et des intellectuels espagnols ont vécu après la mort de Franco.

C'est ainsi qu'aux jeux textuels, au brouillage des codes de la langue nationale et à la mort de l'auteur prise comme métaphore du désœuvrement des écrivains, une bonne partie de la critique

espagnole, à droite comme à gauche, a répondu avec virulence en dénonçant le textualisme comme un mouvement apolitique, voire conservateur. L'engagement d'intellectuels comme Barthes ou Foucault, dont les œuvres avaient pour but la description des processus de formation des signifiés et le démantèlement des processus de naturalisation des discours, a été perçu comme une activité théorique élitiste et désengagée. L'écrivain Félix de Azúa, pendant ces années, en arriva même à dire que les nouveaux critiques et écrivains espagnols avaient seulement en commun leur académisme et qu'ils ne faisaient que répéter les mêmes schémas datant des années soixante et soixante-dix : «Para nosotros, Tel Quel y derivados, Lacan y derivados son pura academia, no es vanguardia, sino todo lo contrario, conservadurismo extremo» (Azúa, 1978: 45)⁷.

1.3. Barthes anti-historique?

Le décalage entre les objectifs du «telquelisme» dans son champ de production et sa réception espagnole a pris avec le temps une nature plus violente, au point de déboucher sur une conception falsificatrice de l'avant-garde théorique française. À la fin des années soixante-dix, il s'est même forgé l'idée selon laquelle la perte des valeurs du champ intellectuel espagnol trouvait son origine dans l'influence des théories de Barthes, Derrida et Foucault. Par méprise, on confondit leurs théories avec un relativisme historique qui conduirait à l'absence de toute vérité, y compris celle des victimes de l'histoire. Lacan et Foucault avaient tué le sujet, Franco était mort au lit et l'intellectuel marxiste espagnol se trouvait sans voix en raison du vide laissé par la désertion du «sujet». Comme l'explique Eugenia Afinoguénova dans *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la muerte del hombre, 1969-1990*, entre la fin des années soixante et le milieu des années soixante-dix, il y a eu «un consenso común, que tachaba de oportunistas las ideas de Foucault, el cual había depositado el pensamiento de Marx en el archivo de los filósofos del siglo XIX» (Afinoguénova, 2002: 38). Au regard des Espagnols, la mort de l'homme avait laissé une «bête survivante» et avait fait tomber toutes les valeurs marxistes. À titre d'exemple, il faut s'arrêter sur la question que nous pose l'écrivain Manuel Vázquez Montalbán dans son *Manifiesto subnormal*, publié en 1970 : «Quel homme est mort?». Derrière la référence à Foucault, sa réponse se veut très critique: l'homme qui est mort en 1970 est la victime de l'Histoire, a causa de «la fácil victoria del cinismo relativizador, paradójicamente dogmático»⁸ de l'intelligentsia européenne, conclut Montalbán, qui pense que cette intelligentsia a collaboré à laisser un homme déshumanisé, prédisposé à la consommation et en accord avec le système néolibéral. La lecture que Montalbán fait de Foucault se déplace quinze ans plus tard sur Barthes. Dans sa *Crónica sentimental de la Transición española* (1985), Montalbán fait référence à la mort de Barthes, une mort qui lui paraît symptomatique

NOTES

7 | Encore aujourd'hui, Azúa continue à résister à la théorie française de ces années. En 2005, il a publié un article au journal *El País*, intitulé «Borrón y cuenta nueva», où il arrive à fonder l'irresponsabilité politique de l'Espagne actuelle sur l'influence de Barthes et *Le plaisir du texte*. Azúa dit: «Barthes, como muchos de sus amigos o discípulos de la época, Althusser, Deleuze, Kristeva, Sollers, Pleyne, Sarduy, ¡tantos otros ya desaparecidos!, influyeron decisivamente sobre mi generación y acentuaron la tendencia a la irresponsabilidad secular en nuestro país. Hoy, desde el poder (y no me refiero a Zapatero y su equipo, como es lógico, pues son más jóvenes), la vieja generación se encuentra inerme frente a la crítica. No han sido nunca criticados en serio, y si alguien lo intentó, fue lapidado. He aquí su mayor debilidad, justo antes del retiro. Y ésa es también la razón por la que a cualquier reserva o desacuerdo sobre su trabajo responden con esa estupidez en forma de insulto: «¡Facha!»» (Azúa, 2005).

8 | «Ha sido una burda trampa hacia la propia conciencia realista, la que se ha hecho la inteligencia europea. Vencida en la II Guerra Mundial, aterrada por el mánager y el burócrata, ha recurrido a la fácil victoria del cinismo relativizador, paradójicamente dogmático y apostólico» (Montalbán, 1970: 25).

de l'état dans lequel il a laissé l'Histoire :

Se deja atropellar por un automóvil Roland Barthes, cansado quizá de que sus teorías sobre la Literatura no hubieran hecho ni peor ni mejor la Literatura. Tal vez Barthes quisiera simplemente penetrar en la fuerza vital del olvido mediante la estructura de la muerte: «Si quiero vivir debo olvidar que mi cuerpo es histórico, debo lanzarme hacia la ilusión de que soy un contemporáneo de los jóvenes cuerpos presentes y no de mi propio cuerpo pasado. O sea, periódicamente debo renacer, hacerme más joven de lo que soy [...]. Voy a intentar dejarme llevar por la fuerza de toda vida viviente : el olvido». [...] Legaba Barthes a la posmodernidad su morbosa denuncia de la historicidad, pero la muerte le unió en un destino común con historicistas a la manera de Erich Fromm o Sartre. (Montalbán, 1985: 221-222).

Dans cette citation, au-delà de l'ironie touchant à l'échec critique et à la mort physique de Barthes, il est important de voir comment Montalbán désacralise la théorie barthésienne à partir de jeux métaphoriques entre le présent et la mort de l'auteur. Le désir de contemporanéité de Barthes —lié à son projet de *vita nuova*, dont la citation est justement extraite⁹— est transféré par Montalbán à l'oubli non des significations, comme Barthes tend à l'expliquer, mais à l'oubli du passé. De la même façon, la référence à la mort de l'auteur est déplacée du côté de la mort de l'histoire —«dénonciation morbide de l'histoire». En outre, ce portrait nécrologique, par opposition à la figure de Sartre, place la figure de Barthes dans l'anti-historicisme. Bref, Montalbán, l'un des écrivains et journalistes les plus engagés dans la reviviscence de la mémoire historique pendant la transition démocratique, et dont les chroniques étaient lues chaque semaine par les lecteurs du journal *El País*, laisse Barthes de l'autre côté de l'histoire et du devoir de témoignage que l'Espagne doit réaliser.

Mais pour qualifier Barthes d'antihistorique il fallait l'avoir lu très mal ou très peu. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, ainsi que dans des articles postérieurs comme «Le discours de l'histoire» (1967) et «L'effet de réel» (1968), l'analyse de Barthes sur le discours historique et le récit réaliste montre que son propos n'est pas de s'éloigner de la réalité sociale, mais de signaler les mécanismes à travers lesquels la science et l'histoire instituent un rapport univoque et naturalisé à la vérité, pris en charge par la langue et le pouvoir. Chez Barthes, l'historiographie positiviste, de même que le roman réaliste ou la photographie qui lui sont contemporains, ont comme trait principal de proposer un «effet de réel», de construire le référent comme un effet de langage. Si dans le discours historique cet effet de réel instaure la description de l'historien comme autorité absolue, dans le récit réaliste, par la description des petits détails innocemment insignifiants, l'écrivain «évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmagorique» (Barthes, 1968: 87). Autrement dit, autant l'historien que l'écrivain réaliste, en comprenant le référent à l'extérieur du langage —et non comme effet du— ne couraient

NOTES

9 | La citation complète de Barthes, extraite de la *Leçon*, est la suivante : «À cinquante et un ans, Michelet commençait sa *vita nuova*: nouvelle œuvre, nouvel amour. Plus âgé que lui (on comprend que ce parallèle est d'affection), j'entre moi aussi dans une *vita nuova*, marquée aujourd'hui par ce lieu nouveau, cette hospitalité nouvelle [...]. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience: celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés...» (Barthes, 1978: 446).

pas le risque de se perdre dans un langage qui renvoie seulement à lui-même. À partir d'une problématique du discours, Barthes, tout simplement, dénonce la confusion opérée par l'historicisme et le réalisme entre signifié et référent, confusion conduisant à arrêter le sens, à lui donner un dernier mot. Barthes, dans son combat contre l'arrogance du sens asserté (dont témoignent exemplairement les discours réalistes et historiques), n'adopte donc pas une position antihistorique, mais plutôt anti-génétique. À travers sa critique, Barthes invite l'écrivain à s'inscrire dans l'histoire en s'efforçant de mettre en œuvre un langage qui bouleverse des anciens prédicats. Enfin, avec la rupture opérée entre signifié et référent, Barthes réinvesti l'histoire en la soustrayant à son héritage positiviste.

Il se confirme donc que la filiation barthésienne dans le champ intellectuel espagnol a donné lieu à une lecture injustifiée de la théorie de Barthes : soit à cause des besoins critiques variant selon la conjoncture, soit du fait de la lecture biaisée de son œuvre ainsi que de celle de ses contemporains. De l'autre côté des Pyrénées, la charge de Barthes contre le réalisme ou encore ses thèses sur la mort de l'auteur ont ainsi été déplacées de leur contexte et se sont trouvées dénoncées comme autant de causes du silence de l'intellectuel et du fondu au noir de la mémoire historique pendant la transition démocratique. Mais si Barthes a placé la mort de l'auteur au centre des études littéraires, il a aussi promu, à partir de la publication de *Sade, Fourier, Loyola* en 1971, un «retour amical» de l'auteur, retour dont ses trois derniers ouvrages sont le théâtre. Dans les derniers temps de cette singulière autobiographie qui se développe alors, la question du témoignage, significativement pour nous, émerge comme un enjeu majeur.

2. De la mort de l'auteur au témoin de vie

2.1. L'abritement du je

Dans le fragment «Nouveau sujet, nouvelle science» de *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur s'adresse la question suivante: «Ne sais-je pas que, *dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent?*», question à laquelle il répond ainsi : «Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui» (Barthes, 1975: 637). Barthes, donc, dans un premier temps, prend au sérieux l'analyse foucauldienne de l'énoncé «je parle» et rejette le discours comme communication d'une vérité de la part d'un sujet qui en serait le titulaire et le garant. Ainsi Barthes affirme-t-il que «le sujet n'est qu'un effet de langage».

Mais alors, à prendre au sérieux ce postulat, cette mort de l'auteur

condamne-t-elle ce dernier à s'évanouir intégralement? Ou encore, pour le dire avec Montalbán: comment témoigner de l'existence, si l'homme est mort ?

Chez Barthes, c'est à travers la vie nouvelle d'un auteur qui a traversé le désert de la mort, celle de sa mère en octobre 1977, qu'un témoignage est susceptible de prendre forme et de se transmettre. Par là, Barthes en vient à mettre en doute la prétendue anti-référentialité que son autoportrait de 1975 revendiquait encore haut et fort. L'auteur, une fois qu'il a été renié comme figure souveraine, va réapparaître dans le texte comme personnage de fiction à travers la voix moyenne, procédure constitutive de l'écriture moderne, comme Barthes a annoncé dans son article «Écrire, verbe intransitif?» (1966). Dans son autoportrait, si Barthes s'abîme sur le vide du sujet —écrire est simple «comme une idée de suicide»—, il se recrée lui-même à travers la figuration¹⁰ du langage. Quand il se désigne par le pronom «je», l'auteur ne cesse de faire état de l'inconsistance de son moi et des mirages de son imaginaire. Pourtant, en éprouvant l'impossibilité de se dire, Barthes va prendre un nouveau chemin et, à partir de 1975, offre à l'auteur une voix renouvelée qui, loin d'être assignable à une identité stable et rassurante, disperse l'existence à travers l'écriture. Si la révolution de l'anti-référentialisme en Espagne semble donner lieu au silence de la «bête survivante», chez Barthes, l'auto-immolation de l'auteur devient finalement le mobile de son écriture, capable d'ôter à la littérature biographique son sens parasite pour y retourner d'une autre manière.

Dans la préface aux *Essais critiques* Barthes affirme que la problématique qui lie l'écrivain au monde n'a pas pour but «d'exprimer ni de masquer son je [...] mais de l'abriter» (Barthes, 1964: 280). Entre 1977 et 1980 l'auteur assume le rôle de l'écrivain et porte ses recherches concernant la problématique du langage vers l'abritement de son *je*. C'est dans l'épineux terrain de la subjectivité que Barthes va s'immiscer afin d'y mettre au jour ce qu'il appelle l'*intraitable réalité*. L'indicibilité du moi devient désormais la véritable arme contre les processus de naturalisation du sens. Dans un commentaire parenthétique de *La chambre claire*, Barthes affirme ainsi: «(La 'vie privée' n'est rien d'autre que cette zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet. C'est mon droit *politique* d'être un sujet qu'il me faut défendre)» (Barthes, 1980: 800). En alléguant le mystère de l'intime, Barthes va se constituer comme sujet à travers l'écriture, afin de se préserver une place soustraite à la violence du langage. C'est par un tel geste orphéen, qui porte le désir sur l'irréductibilité, l'intraitable du sujet, que Barthes va convoquer dans son écriture, comme l'a écrit Éric Marty, «des expériences profanes, quotidiennes, communes des hommes» (Marty, 2002: 18). Barthes en vient ainsi à définir un terrain où la singularité de l'individu défendue face à la généralité finit par invoquer et rendre possible, à son tour,

NOTES

10 | Comme Paul de Man l'explique dans l'article «Autobiography as De-facement» (1979), l'autobiographie est une figure rhétorique du langage —*prosopon poien* (masque et personne)— à travers laquelle, dans la tragédie classique, on donnait voix aux morts et aux absents. Dans l'autobiographie, cette figure nous confère un langage qui nous permet de nous figurer à nous-mêmes, en même temps qu'il nous dépossède de toute identité assignable.

l'inscription de l'autre dans le texte.

2.2. Barthes, témoin de l'existence

Dans la dernière étape de l'œuvre barthésienne, les diverses tentatives visant à mettre en scène l'«intraitable» des affects —l'amour et le deuil, essentiellement — donnent lieu à un corpus autobiographique où Barthes opte pour une écriture du témoignage. On peut distinguer trois styles différents chez le Barthes témoin: en premier lieu, l'écriture du journal intime, qui comprend les journaux posthumes *Incidents* et *Soirées de Paris* ainsi que l'article «Délibération»; en deuxième lieu, l'écriture romanesque, entendue comme projet de *vita nuova* dans le cours au Collège de France sur *La préparation du roman* et dans des articles comme «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» et, enfin, l'écriture confessionnelle, que l'on trouve annoncée dans *Journal de deuil* et aboutie dans *La chambre claire*.

Dans «Délibération», Barthes considère d'abord le journal intime comme participant de l'écriture de l'imaginaire, pour enfin admettre que son statut lui échappe: toute rencontre avec la vérité s'y manifeste comme impossible. Le journal intime vient signaler l'inconsistance de l'*effet de réel*, en devenant ainsi un terrain privilégié pour exprimer « le monde comme inessentiel » (Barthes, 1979: 679). Dans les fragments de journal rédigés à Urt en juillet 1977 —qui sont rassemblés dans «Délibération»— comme dans ceux qu'il a écrits au Maroc dans *Incidents*, ou encore dans ceux des *Soirées de Paris*, Barthes semble soumis à l'arrêt du temps pendant ses séjours de vacances, ou emprisonné par la mélancolie lors de ses promenades. Barthes y vit des moments de suspension, où la relation entre langage et monde semble se rompre. Devant le poids de l'existence, Barthes adopte alors une pose de flâneur, en collectant simplement les petites anecdotes de la campagne provinciale et de ses habitants, des conversations captées au vol ou, enfin, la banalité du temps météorologique et la vacuité des instants. Dans un des fragments de «Délibération» Barthes dit: «Sombres pensées, peurs, angoisses : je vois la mort de l'être cher» (Barthes, 1979: 671). En effet, le regard du flâneur comporte une réflexion existentielle, mais la présence du monde reste suspendue —en suivant le désir du «neutre»— à travers l'écriture du fragment. De la même façon, les instants que Barthes prélève du quotidien de sa mère et de ses amis, ainsi que les expériences quotidiennes des gens qu'il rencontre, sont inscrits dans le texte grâce à une notation très subtile, sorte de tremblement du sens sur le point de s'évanouir. Rappelons un des fragments d'*Incidents*: «L'enfant découvert dans le couloir dormait dans un carton, sa tête émergeait comme coupée» (Barthes, 1987: 956). Cette notation, si proche au haïku, qui échappe à la clôture du récit, laisse aussi une trace ouverte, en dispersant la vie des autres —dans

ce cas, l'enfant marocain— dans le texte. À travers la collection de ces petites histoires, Barthes réalise une tâche de témoignage, qui en même temps dissipe la signification et rend compte de l'existence de ses contemporains. Dans l'écriture barthésienne de l'anamnèse —marquée par la «ténuité du souvenir» (Barthes, 1975: 685)— on rencontre ainsi le souvenir capté «tel qu'il surgit à l'instant du danger» (Benjamin, 1940: 431), suivant une manière comparable à celle que Benjamin assignait à la tâche du matérialiste historique. «La mort, la vraie mort, c'est quand meurt le témoin lui-même» (Barthes, 1979: 671), dit Barthes. Depuis l'intime de l'errance, et conscient du temps qui passe, Barthes met en scène une histoire diversifiée et fragile du quotidien, par l'entremise astucieuse d'un journal qui évacue la distance du récit traditionnel.

En accord avec la recherche de l'«intraitable réalité» inaugurée dans l'écriture du journal intime, la conférence «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» de 1978, affirme le désir de se réapproprier les pouvoirs du Roman proustien afin de rompre avec la méthode essayistique passée et d'initier une nouvelle forme d'écriture. Le Roman, en plus de permettre la représentation d'un ordre affectif (le pathos) et de livrer l'occasion de ne pas faire pression sur l'autre, est aussi pour Barthes le moyen de

dire ceux que j'aime (Sade, oui, Sade disait que le roman consiste à peindre ceux qu'on aime), et non pas de leur dire que je les aime (ce qui serait un projet proprement lyrique); j'espère du Roman une sorte de transcendance de l'égotisme, dans la mesure où dire ceux qu'on aime, c'est témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) «pour rien». (Barthes, 1978-80: 469)

Barthes se présente ici clairement comme un témoin de l'autre, avec quelques particularités qu'il nous faut souligner: en premier lieu, Barthes témoigne à partir de l'amour, et c'est ainsi qu'il introduit l'affect dans l'objectivité du discours biographique. En deuxième lieu, Barthes se propose d'arracher ces vies qu'il aime au silence du temps, afin qu'elles ne tombent pas dans l'ombre de l'histoire. De la même façon que Proust, Tolstoï ou Gide ont parlé de leur famille au sein de leurs romans —«dites, à travers l'écriture souveraine, la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie (personnes de la famille même de Tolstoï)... ». En troisième lieu, Barthes veut témoigner de l'existence des siens à partir d'«un "moi" d'écriture» irréductible au moi de l'auteur civil. Enfin, ce dont Barthes veut aussi témoigner, c'est des sentiments de ceux qu'il aime —«ces souffrances sont recueillies, justifiées»— à travers la fiction. En d'autres termes, Barthes se propose de mettre en scène des affects indicibles qu'aucun discours ne saurait autrement saisir. Et le Roman, à son tour, devient le moyen de les tracer, car le récit attribué aux personnages donne à Barthes la distance suffisante pour ne pas tomber dans la voix assertive et

arrogante de l'essayiste. Si pour Barthes «toute mémoire est déjà sens» (Barthes, 1978-80: 42), la fiction romanesque qu'il réaliserait pourrait lui permettre une «déformation» de la mémoire; pour le dire d'une autre manière, le roman semble lui donner l'occasion, à travers l'écriture au temps présent, d'*inexprimer l'exprimable* de la langue pour arriver à communiquer ses affects.

Mais à défaut d'avoir réalisé son projet de roman, c'est dans *La chambre claire* que Barthes aura développé le désir de parler de ceux qu'il aime. En se constituant en spectateur de la photographie, avec une voix qui a diminué la distance entre le temps du récit et le temps d'énonciation, Barthes peut écrire de façon plus directe, dit-il, «la vérité des affects, non celle des idées» (Barthes, 1980: 469), et suivre la pente manifestée dans son projet de roman: «Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose» (Barthes, 1980: 470). Le fait que, pour la première fois, Barthes ne puisse pas nier le référent que lui montre la photographie, qui implique l'existence de quelque chose ou de quelqu'un qui a été *derrière* l'objectif —«telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent» (Barthes, 1980: 792)—, suscite une mise en discours de ses humeurs, cette fois-ci sous son aspect le plus déchirant.

La fascination devant la particularité de la photographie, mais aussi la blessure qu'elle provoque en lui, vient du fait que l'image lui montre un réel vivant qui est déjà mort, qu'«elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement». Le Tel de la photographie —le Réel— est sa capacité de saisir une réalité soumise au danger imminent de disparaître, de sorte que, pour une fois, Barthes se retrouve face à la singularité extraordinaire de ce qui a été, du *ça-a-été*, écrit-il, «absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé» (Barthes, 1980: 851). Mais cette même fascination devant le Tel de la photographie mène le spectateur à se confronter à l'incapacité de saisir le Réel photographié. Le référent, contrairement à son statut rassurant dans le discours historique et dans le récit réaliste, devient un paradoxe; il ne suit pas la logique univoque du signe, mais il est *per se* signifiante, mouvance, et, comme le texte —le Tel de la photographie serait le même que le Tel du texte, explique Barthes— il renvoie en même temps à une présence et à une absence, à un sens et à un non-sens, bref, à un délai.

Comme Orphée devant l'innommable, Barthes, confronté à l'intraitable de la réalité, éprouve alors un manque qui réclame, dans sa négativité, une conversion de la conscience, qu'il appelle le *punctum*: lieu de deuil et survivance à laquelle l'écriture répond en en recueillant et inscrivant l'affect. Le *punctum*, aussi appelé «flèche», «blessure» ou «piqûre», vient secouer Barthes, qui s'effondre

et tombe dans le *fading*. L'expérience du deuil amène Barthes à témoigner de l'existence de celle qu'il aime, mais, de la même façon qu'il l'expérimente dans le *Journal de deuil*, le *punctum* qui lui advient de la fracture entre vie et mort ne peut ouvrir que le seul monologue du pathos. La conscience de l'impossibilité de raconter l'existence de l'autre —«aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même» (Barthes, 1980: 842)— , à cause du caractère intraitable du référent, conduit finalement Barthes jusqu'à l'expérience de la folie, se perdant dans la contemplation et l'impossible étreinte de ce qui va mourir, de ce qui est mort, à la manière de Nietzsche sombrant dans la folie face au spectacle d'un cheval à l'agonie. Néanmoins, en parlant pour la dernière fois de celle qu'il aime, la confession de Barthes, ébranlée par la singularité du référent et traversée par l'expérience de la mort, donne lieu à un récit singulier, qui est aussi une indubitable contribution à l'écriture de l'histoire des autres. C'est parce que vivant et mort ne coïncident pas, c'est parce qu'il y a entre eux un écart irréductible qui empêche la symbolisation, qu'il peut y avoir témoignage. Comme le dit Agamben, le témoignage «est une impuissance qui accède à la réalité à travers une impuissance de dire» (Agamben, 1998: 159). Devant l'échec de rendre compte de l'être aimé, Barthes arrive pourtant à se présenter comme le dernier témoin de sa singularité :

Devant la seule Photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense: c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner: il ne restera plus que l'indifférente Nature. (Barthes, 1980: 865)

En effet, personne ne pourra plus témoigner de l'amour de ses parents, parce que leur existence, ainsi que le regard que Barthes porte sur elle, sont épreuves de la singularité de l'intraitable réalité de chacun. Attestant la «science impossible de l'être unique» (Barthes, 1980: 847), cette existence paradoxale constitue cela même que l'on ne peut pas réduire à la logique du signe ni à la discontinuité du discours historique. Dans la note du 12 avril 1978 de son *Journal de deuil*, Barthes s'interroge: «Écrire pour se souvenir? Non pour me souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli en tant qu'il s'annonce absolu» (Barthes, 2009: 125). C'est justement la possibilité d'avoir toujours un sens ouvert au devenir —la mémoire en déformation— qui peut nous permettre de ne pas tomber dans l'oubli. Dans la distance entre vivant et morte, la reconnaissance de Barthes sur l'impossibilité de saisir le référent vient ainsi donner force de preuve à celle qui par soi-seule manque de voix, la mère. L'écriture barthésienne devant le *Tel* de l'existence donne vie, enfin, aux victimes de l'histoire que Montalbán voulait récupérer.

Dans cette persistance à signaler l'indicible, Barthes ne retrouve-

t-il pas la responsabilité formelle annoncée dans *Le degré zéro de l'écriture*, et selon laquelle l'écrivain s'inscrit et s'implique dans les différents langages de son présent historique? Loin du passé simple et de la troisième personne du discours historique et du récit réaliste, à partir du présent et de la première personne, Barthes suit finalement le chemin vers l'utopie du langage. L'écriture déchirante de *La chambre claire* trace une voie pour parler des autres sans *vouloir les saisir*. Ainsi, la Littérature, dit Barthes, «devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification» (Barthes, 1953: 191). Dans cette écriture de l'indicible, véritable chute des signifiés, l'existence des vies passées et présentes cesse d'appartenir à telle personne pour réapparaître de façon renouvelée dans l'au-delà de chaque lecture.

Si Goytisolo voulait sortir du réalisme photographique, si Montalbán répétait, à cause du désenchantement accompagnant la transition démocratique, que «contre Franco, on vivait mieux», s'ils ont pleuré le manque de mémoire historique, peut-être un retour à l'œuvre plus intime de Barthes pourrait nous offrir une nouvelle manière de comprendre l'histoire. Loin de la «dénonciation morbide de l'historicité» dont parlait Montalbán, Barthes, à partir de son écriture de l'intime, a contribué à fonder une histoire de l'indicible, mettant au jour la fuite du sens, la singularité de chaque existence. Au cours de son évolution théorique, il a découvert un modèle d'écriture de témoignage dépouillé des fardeaux du discours historique traditionnel, où l'existence de ceux qui ont été serait comme la Littérature, qui à son tour est «comme le phosphore, [qui] brille le plus au moment où elle tente de mourir» (Barthes, 1953: 193-4). C'est à nous, maintenant, d'éclairer le passé, afin de changer notre regard sur le présent.

Bibliographie

- AFINOQUÉNOVA, E. (2002): *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la muerte del hombre, 1969-1990*, Madrid: Libertarias Prodhufi.
- AGAMBEN, G. (1998): *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris: Payot & Rivages, 2003.
- AZÚA, F. de (1978): «Entre lo solemne y lo irónico. Entrevista con Félix de Azúa», par Ayala-Dip, J.E. et Estruch, J., *El Viejo Topo*, 26, novembre, 44-47.
- AZÚA, F. de (2005): «Borrón y cuenta nueva», *El País*, 10 février 2005, [http://elpais.com/diario/2005/02/10/opinion/1107990010_850215.html]
- BARTHES, R. (1953): *Le degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Éric Marty, Paris: Seuil, 2002. [Le reste des ouvrages de Barthes appartiennent à la même édition des *Œuvres complètes*]
- BARTHES, R. (1964): «Prologue» aux *Essais critiques*, dans *OC*, t. II, 273-282.
- BARTHES, R. (1968): «L'effet de réel», dans *ŒC*, t. III, 25-32.
- BARTHES, R. (1973): *Le plaisir du texte*, dans *ŒC*, t. IV, 217- 265.
- BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *ŒC*, t. IV, 575-776.
- BARTHES, R. (1978): *Leçon*, dans *ŒC*, t. V, 427-448.
- BARTHES, R. (1978): «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», dans *ŒC*, t. V, 459-470.
- BARTHES, R. (1979): «Délibération», dans *ŒC*, t. V, p. 668-661.
- BARTHES, R. (1978-1980): *La préparation du roman, notes de cours et de séminaires au Collège de France*, édition établie sous la direction d'Éric Marty par Nathalie Léger, Paris: Seuil/IMEC, 2003.
- BARTHES, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *ŒC*, t. V, 785-894.
- BARTHES, R. (1980): «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», dans *ŒC*, t. V, 906-914.
- BARTHES, R. (1987): *Incidents*, dans *ŒC*, t. V, 955-976.
- BARTHES, R. (2009): *Journal de deuil*, Paris: Seuil.
- BENJAMIN, W. (1940): «Sur le concept d'histoire», dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris: Gallimard, 427-443.
- CAPMANY, M. A. (1978): «Ferran Cremades. 'Coll de serps', text o discurs textual», *Avui*, 23 juillet, 22.
- FERRATER, G. (1968): «Posseït», *Les dones i els dies*, Barcelona: Edicions 62, 62.
- GOYTISOLO, J. (1967): «Los escritores españoles frente al toro de la censura», dans *Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 58-65.
- LLOVET, J. (1977): «El Self-service sin clientes», *El Viejo topo*, 10, juillet, 48.
- MAN, P. de (1979): «Autobiography as De-facement», *MNL. Comparative Literature*, 5, vol. 94, décembre, 919-930.
- MARTY, É. (2002): «Présentation», dans Barthes, R., *Œuvres complètes*, t. V, Paris: Seuil, 2002.
- MESQUIDA, B. (1977): «Cuando los mandarines de la cultura y sus compinches disparan a silenciar», *El Viejo topo*, 5, février, Barcelona, 47-48.
- MESQUIDA, B. (1978): «Babel catalana : on ets ?», *Diwan*, 1, janvier, Saragosse, 39-51.
- PONS, M. (2007): «Formes i condicions de la narrativa experimental catalana», dans Pons, M. (ed.), *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 7-79.
- SOTO, L. G. (2002): «Barthes en Espagne», dans Coste, C. (ed.), *Sur Barthes, Revue des Sciences Humaines* 268 4/2002, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 176-188.
- TRENCAVEL (1975): «Els Christian Dior de la literatura catalana», *Canigó*, 401, 14 juin, 23.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970): *Manifiesto subnormal*, dans *Escritos subnormales*, Barcelona: Seix Barral, 1989, 21-43.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1985): *Crónica sentimental de la Transición*, Random House Mondadori, Barcelona, 2010.

#12

BARTHESIAN WRITING AGAINST OBLIVIONS (A VIEW FROM SPAIN)

Ester Pino Estivill

Université Paris Sorbonne – Paris 4

Laboratoire de recherche Literatura Comparada en

l'Espace Intel•lectual Europeu (Universitat de Barcelona)

Illustration || Cristina Cañadas

Translation || Adrienne Jacaruso

Article || Upon Request | Published: 01/2015

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || This article tries to clarify misunderstandings surrounding the reception of Barthes in Spanish literary and intellectual fields during the years of late Francoism and the transition to democracy. We will explain why the thesis of Barthes on the problems of language and the “death of the author” were perceived as an anti-historical and unengaged theoretical activity in Spain. The second part of this study analyzes Barthes’ testimonial literature which could ultimately reveal affinities with the literary needs of Spanish historical memory, still active nowadays.*

Keywords || Barthes | Memory | Francoism | Transition | Realism | Testimony

* This article was originally published in French by the Barthes team of the Institut des textes et Manuscrits modernes in *Revue Roland Barthes*, num. 1, June 2014. Thanks to the author for the authorization to publish it in this monograph and translate it to Spanish, Catalan, Basque and English. The original article is available at <http://www.roland-barthes.org/article_pino.html>.

1 | Concerning these usages of rhetoric in the communication of affect, see the article by Adrien Chassain "La rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture: communication ordinaire et conversion théorique chez Roland Barthes", published in edition number 1 of the *Revue Roland Barthes*: <http://www.roland-barthes.org/article_chassain.html> [18/7/2015].

0. Introduction

Beyond the desire to say (*dire*) and to say who one is (*se dire*), language appears to help us very little. As Barthes explains in his prologue to *Essais critiques*, only a few functions —“je désire, je souffre, je m'indigne, je conteste, j'aime, je veux être aimé, j'ai peur de mourir” (Barthes, 1964: 278), and a few techniques— such as rhetoric and irony, constitute the material with which we must fight in order for the message destined for the other to reach him, as if by magic, adapted as much as possible to the “truth” of our affects. For Barthes, this demand—unique to affective communication—has much in common with the stakes of writing.¹ The goal of the writer, Barthes states, is not to “exprimer l'inexprimable” but to “inexprimer l'exprimable” (Barthes, 1964: 279). It is the poverty of “la langue du monde” of the first speech (*parole*) “trop nommée”, that the writer can extract “une parole autre, une parole exacte”, by collecting from the day-to-day banality the four drops of the sublime capable of introducing into the work a bit of that *literariness* that the Russian formalists attempted to delimit.

This desire to name that which gives the unspeakable its power appears multiple times throughout Barthes' work through an allegory which compares the writer to Orpheus. The writer, like Orpheus, in this desire to claim who he is (*se dire*), encounters the same constitutive impossibility “L'interdiction de se retourner sur ce qu'ils aiment” (Barthes, 1964: 280). Looking at Eurydice—the source of inspiration of Orpheus—brings about the disappearance of her face in the desert/wasteland of the real. What remains for the writer is the possibility of saving the dryad—the unspeakable—by varying, or by destroying language, as in Mallarméan poetry. It is in this search for the impossible that Barthes situates the tragic dimension of the writer. As he states in *Le degré zéro de l'écriture*, the writer cannot create “sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité” (Barthes, 1953: 177). The unique pact that connects the writer to society is precisely the destruction of this very pact: the moral responsibility, through writing, of creating the rupture in language that the world offers him at his birth.

The utopian language that Barthes anticipates [entrevoit] in modern writing, by investing in the wound that dissociates the relationship of words and things, appears distant from the responsibility that Spanish critique assigns to literature during the end of Francoism and the beginning of the transition to democracy. While Barthes confronts the realist discourse in order to affirm *a contrario* the prevalence of form

as moral, Spanish literary critique counters with a relentless desire for reality. Already the writer Juan Goytisolo, residing in Paris during the 1960s and a reader of French literary theory of the period—Barthes included²—attempted to clarify the causes of this gap between French and Spanish critique. In the article “Los escritores españoles frente al toro de la censura” (1967), Goytisolo explains:

Mientras los novelistas franceses [...] escriben sus libros independientemente de la panorámica social en que les ha tocado vivir [...], los novelistas españoles [...] responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios. (Goytisolo, 1967: 64)

Indeed, it was necessary to discover the reasons for this disagreement between these two modes of critique in the insurmountable distance that separates the political contexts of two countries. When in France literature could be detached from the social protests (*denunciation sociale*) of the moment, in the context of the dictatorship and in the years immediately following its end, the commitment of Spanish literature consisted of detailing the content of reality, in order to witness the daily events that Francoism and the press kept hidden. Nevertheless, after having explained the different contexts of the two literatures and having maintained that the French commitment could not establish itself in Spain for the moment, Goytisolo proclaims a future time where Spanish literature would have a Barthesian, utopian language as its horizon. Goytisolo references Barthes in this desire to incorporate the revolution of writing into the future of Spanish literature and cite, in a curious endnote, “La littérature aujourd’hui” (1961), maintaining:

Aunque, como dice acertadamente Roland Barthes, “la obra más realista no será aquella que pinta la realidad, sino aquella que sirviéndose del mundo como contenido [...] explorará lo más profundamente posible la realidad irreal del lenguaje”. Olvido que [...] determina que, independientemente de su estricto valor testimonial, un gran sector de la novela española de hoy se halle en un callejón sin salida: el del realismo “fotográfico”. (Goytisolo, 1967: 64)

Goytisolo deliberately highlights “l’oubli” that keeps Spanish literature in a state of “down time” and inscribes the Barthesian examination of the “réalité irrédelle du langage” as the future. For Goytisolo, one day this “oubli” must be repaired. Nevertheless, the refusal of Spanish criticism to face the problem of language posed by Barthes will later take on even greater dimensions, which in a way has prevented the reception of certain work to this day. Here it is a matter of considering

NOTES

2 | In his essay *El furgón de cola* (1967) the references and quotations from Barthes are multiple. If Goytisolo opposes to the reception of structuralism, he also feels solidarity with the responsibility of forms that Barthes introduces as a characteristic trait of modern writing.

the gap between the French and Spanish literary fields in order to understand the causes of Barthes' "oubli" and to imagine what its return could signify for Spanish literature. If Barthes' struggle against realist and historical discourses, or against the biographicalism of literary studies in his first works, managed to work towards a negative reception of his work in Spain, a reconsideration of the writing of "the personal" in his final works could, on the other hand, reveal affinities with the literary needs of historical memory which are still in the process of being realized today.³ In order to fill in this gap I will attempt to outline Barthes' reception in Spanish literary criticism during the Post-Franco period; then I will propose a reading of Barthes' perspective on historical discourse and narrative realism. Finally, I will attempt to retrace the incursion of Barthes into the literary domain of the private, between 1977 and 1980— a place where the more intimate writing of the present overflows with historical memory. This project of writing could definitively offer Spanish literature a groundbreaking voice, resolutely anchored in history.

1. Barthes forgotten: causes and consequences

1.1 The Spanish realist commitment facing the problem of language in Barthes (seventies)

In *Le degré zero de l'écriture*, Barthes states "l'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir" (Barthes, 1953: 181); in other words, that the moral responsibility of the writer is to insert into the tradition to which he belongs the formal task of a language which is detached from its norms. This concept of authorial commitment concludes by arriving in Spain twenty years later in a very unstable way. Despite the lack of Spanish translations,⁴ Barthes' work was read partially in French. But because of the difference in context as Luis Goytisolo highlights, Barthes' work did not cause a scandal (Soto, 2002: 180). The reaction to Barthesian theory, rather than scandalous, was skeptical. In fact, in the Spanish context, the new commitment proposed by Barthes in *Le degré zero de l'écriture* could have represented the heart of the dispute regarding committed art and what Spain was hoping to achieve. Barthes' affirmation according to which the convention of "écriture petite-bourgeoise"—that which draws attention to [?] reality without putting it into question—had been "reprise par les écrivains communistes" (Barthes, 1953: 213) had notably been rejected by Spanish critique, which followed a completely different path of political commitment. As Goytisolo explains in 1959 in international talks on the novel that took place in Formentor (Mallorca), Spanish writers fiercely defended realist art, facing the formalism of invited foreign writers. In a similar fashion in 1962 during a meeting of Spanish and Soviet writers

NOTES

3 | The work of historical memory in Spain concerning the events of the civil war and the dictatorship has always been the cause of polemics and especially silences. The Moncloa Pacts, signed in 1977 between the principal Spanish political parties to establish the constitutive bases of the democratic state, there was a consensus forbidding confrontation. Writer and journalist Manuel Vázquez Montalán repeats multiple times that the right as much as the left during the democratic transition decided to forget historical memory. Unfortunately the crimes committed during Francoism continue today to be the object numerous interrogations.

4 | The first works of Barthes published in Spain are a Spanish translation of *Essais critiques*, published in 1967 and Seix Barral, a Catalan translation of *Critique et vérité, suivi des Nouveaux essais critiques* in 1973 by Edicions 62. During the seventies, translations of Barthes into Spanish were reduced to *Elementos de semiología* in 1971 by Alberto Corazón; *Sistema de la moda* in 1978 by Gustavo Gili, and *Roland Barthes por Roland Barthes* in 1978 by Kairós. The rest of the Spanish translations of these years came from Latin America. The publications of Barthes' work in Spain did not begin until 1982, the year the Socialist party came to power and the end of the Democratic transition. In order to see a more detailed chronology of Barthes' work, see the article "Barthes en Espagne" by Luis G Soto, published in number 268 in *the Review des Sciences Humaines* dedicated to Barthes.

that took place at the *Congrès de la Communauté Européenne d'Écrivains* in Florence, while the Russians spoke about abstract art and lyric poetry, the Spaniards, referencing Brecht and Lukács, wanted to dismantle formalism. The most determined defenders of social protests, Spanish writers had as their goal the creation of a novel based on traditional realism involving working through a clear and direct language that could not be put in question. The formal commitment Barthes articulates that destroys any referential concept and brings the writer to a tragic perspective facing the world could not be translated in the literary context during these years, precisely because the “tragedy” was lived daily by Spanish citizens. “Para los escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión” (Goytisolo, 1967: 64) such was the conclusion of Goytisolo. We can then understand how facing the absence of the freedom of expression and the *unreality* that Spaniards lived daily under Francoism the challenge to the sincerity of the autobiographical project of Leiris to which Goytisolo pays homage in his title, or the destruction of language in Mallarmé that Barthes adopts were considered to be secondary subjects or simply ignored. If Barthes understood history “comme l'avènement d'une option nécessaire entre plusieurs morales du langage” (Barthes, 1953: 171), in Spain anti-Francoist writers understood history as a double-edged sword— one could be with history or against history; with Franco or against Franco.

During the sixties, the epistemological shift that took place in France following the Lacanian concept of the unconscious structured as a language or the Foucauldian concept of the subject as effect of enunciation—that we can read in Barthes' intertext—remained distant from the Spanish perspective. Yet once French theory was received by Spanish writers, especially after the death of Franco, the reaction of the literary field was even more negative. Even if Barthes was read during the sixties, it was in the mid-seventies that some writers began to apply the Barthesian theories to the text and the responsibility of forms.⁵ Nevertheless, this literary practice was not valued by the criticism of these years.

1.2. Death of the disillusioned author (seventies)

In Catalonia, a group of writers and critics inspired by the impact of the theories of *Tel Quel* began to experiment with textualism. As Margalida Pons explains, during the seventies the reception of Barthes and Kristeva in Catalonia is essential: “Interessa especialment el vessant postestructuralista de l'obra de Barthes, representat en el seu assaig *Le plaisir du texte*; interessa la teoria de la intertextualitat de Julia Kristeva...” (Pons, 2007: 37). If the elements of semiology and narrative analysis were the most studied aspects of Barthes in Spanish universities, as the technical vocabulary escaped censorship, in contrast: “els joves narradors veuen en Barthes no l'analista

NOTES

5 | This literary work coincides precisely with the first Spanish translation of *Degré zéro de l'écriture* that arrived in Spain in 1973 thanks to a translation done by Nicolás Rosa in Argentina.

estructural de la literatura, sino el teòric del llenguatge com a lloc de desig, jouissance i diferència” (Pons, 2007: 38). The influence of *Plaisir du texte*, the article on the death of the author, and the concept of intertextuality, which engage a critique of discourse of the real and that considers the text as a moment outside of literature was incredibly popular amongst writers such as Biel Mesquida—in his poems as well as the homage to French theory entitled *L’Adolescent de sal* (1975), a sort of homoerotic autobiography saturated with citations of Barthes and Kristeva—and other Spanish language authors, such as Juan Goytisolo and Enrique Tierno Galván, introduced desire and sexuality as literary subjects during these years. The Kristevian theory of the genotext and the Barthes’ concepts of *plaisir* and of *jouissance* were also integrated into writing the body which became a means for confronting the repressive morality of the period. The text, as they understood it, is defined by Mesquida as “un situarse en la frontera misma entre lo simbólico y lo pulsional” (Mesquida, 1977: 48); or said in another way, as the liberation of the “I” and a transgression of the discourse of power.

This influence of textualism is accompanied by a belated reading of Barthes’ early [premiere] work. Some/certain critics reacted along with the idea that Barthes highlights in *Critique et vérité*, according to which all critique is ideological, or with the proposition already mentioned [déjà annoncé] in *Le degré zero de l’écriture*, according to which all instances of speech [prise de parole] possess moral responsibility. The reception of Barthesian ideas is at the heart of a roundtable on textualism (“El text(isme) : una literatura diferent”) organized and directed by Alex Broch in 1977, at which the most innovative Catalan writers of the period participated. One year later, in the first edition of the review *Diwan*, Biel Mesquida writes:

En l’escriptura no hi ha atzar. Si l’escriptor no fa una tria –lligada sempre a una teoria– en fer les seves línies, l’inconscient triarà per ell: la teoria dels sistemes de representació que a Occident dominen des de fa 2 segles i que anomenen ideologia burgesa. (Mesquida, 1978: 44)

In this quote we can easily recognize the Barthesian “responsibility” of the choice of language of the writer facing the lure of objectivity. This necessity of linguistic choice gives rise to diverse and experimental texts full of conceptual games that rupture syntax and crown the reign of the signifier. Unfortunately however the work of these young writers was not well received by critics and readers. In the first place, critics considered these textual experiments ridiculous to the point of making them an object of parody⁶; on the other hand, the more traditional literary critics considered these experiments simply exercises without social consequence nor did they participate in the communal project of Catalan literature proposed: to reestablish Catalan literature after forty years of censorship. In 1977 in order to

NOTES

6 | As Pons explains, “la recepció d’aquestes idees és diferent en funció dels escriptors que se’n fan ressò; si uns mostren la seva fascinació envers l’escriptura antireferencial, d’altres la veuen amb escepticisme rialler” (Pons, 2007: 42).

defend the young writers of this school the professor Jordi Llovet, one of the first to introduce French literary theory to Spanish universities, reflected on the difficult reception of avant-garde theory. In a report regarding an anthology of experimental narrative titled “Self-service” he maintains:

Quién sabe si al vanguardismo catalán le ha tocado en suerte avanzar al tiempo [...]. Atentar contra las Bellas Letras [...] es, en Cataluña, sinónimo de antipatriotismo. Craso error o verdad dolorosa para el hijo encantado. (Llovet, 1977: 48)

Indeed the new sons of Catalan literature found it difficult to connect the avant-garde with patriotism and subversion of tradition. But outside of the problem of national identity, Llovet’s reflection is evidence of the fact that the year 1977 was too premature for the supporters of textualism and the death of the author. Alongside this parodic critique of experimentation and the problem of language, a third critique is born, more destructive and more aggressive, stretching across Spain, which becomes the largest obstacle to the reception of Barthes. It is in Catalonia, as Pons explains, that there appears a traditional group that demonstrated “una resistència a acceptar que la denúncia de la realitat [...] es vehiculi purament a través del llenguatge” (Pons, 2007: 22). These new textual exercises were also perceived as distant from the social needs of a country in post-Franco reconstruction, while the concept of literature as text and the progressive disappearance of the author were read by Spanish criticism as ahistorical and lacking in political commitment. The literary production of these authors was critiqued for its elitism and its obscurantism, for its statutory problematization of the relationship between author and reader and, finally, for having dissociated literature from its social task. This position was defended, for example, by the collective of writers *Trencavel*, who referred to the members of *Tel Quel* as the “les Christian Dior de la littérature catalane” (Trencavel, 1975: 23). Other reputed writers also regarded anti-referential literature with skepticism, judging it to be the end of the novel. Maria Aurèlia Capmany, one of the most prominent realist novelists of the time, writes:

Si us n’aneu a París de la França, ciutat especialment sensible a la moda i creadora de modes, descobrireu que això de la novel·la ja no es porta i que avui l’escriptor que es vol al dia escriu un *text*. [...] Queda ben clar que allò que li ofereixen és un text, és a dir, és el producte d’una nova tècnica que no ens podem atrevir a anomenar narrativa perquè la seva finalitat no és narrar res. (Capmany, 1978: 22)

Capmany, like the majority of leftist writers of Marxist orientation, considers these textual experiments banal, aristocratic products, which lack political commitment. According to this perspective, the idea of the death of the author and the concept of literature as

deadly cannot find a field of favorable reception. The “deaths” of the author proclaimed by Barthes and Foucault, the idea according to which the author is a construction of the text where it possesses a function of classification, influenced a group of Spanish writers who desired to understand the text as a phenomenon which exceeds the limits of literature and which escapes the arrogance of signification. Meanwhile, the death of the author, in place of realizing itself in the textual domain during the transition in Spain, took a different artistic path, dissociating more criticism from literary praxis of the period. Poets who heartbreakingly bemoaned lamented the day “quan els cucs faran un sopar fred amb el meu cos” (Ferrater, 1968: 62), such as Gabriel Ferrater, or Jaime Gil de Biedma, who entitled his memoirs *Diario de un artista seriamente enfermo* (1974)—“diary of a seriously ill writer”. Furthermore there are the novels in which authors die, as in *Contraataquen* (1977) by Carles Reig or *Esquinçalls d’una bandera* (1977), d’Oriol Pi de Cabanyes, or the films such as *Arrebato* (1979) by Iván Zulueta, where in the end the director is devoured by his work, are a few examples of the death of the author applied to literature of the transition. Nevertheless this death of the author, rather than being understood as a refusal of the biographism which animated some areas of literary studies, appeared in Spanish literature as an example of the pessimistic attitude and disillusion which characterized the daily life of young Spaniards during the democratic transition. It is during this period known as the disenchantment, after the death of Franco, which a large number of Spanish artists and intellectuals lived through, that the death of the author could have been considered a symptom of the disillusionment.

It is because of these textual games, and the death of the author taken as a metaphor of the idleness of writers, that a good part of Spanish critique, during a time of disruption of national linguistic codes on the right and on the left, responded with virulent denunciation of textualism as an apolitical, even conservative, movement. The commitment of intellectuals like Barthes or Foucault whose works had as their goal the description of the processes of the formation of the signified and the dismantling of the processes of the naturalization of discourse, were perceived as an elitist and politically uncommitted theoretical activity. Writer Félix de Azúa, during these years, went as far as to say that the new critics and Spanish writers only had in common their academicism, and that they merely repeated the same themes dating back to the sixties and seventies: “Para nosotros, Tel Quel y derivados, Lacan y derivados son pura academia, no es vanguardia, sino todo lo contrario, conservadurismo extremo” (Azúa, 1978: 45).⁷

1.3. Barthes: Anti-historical?

The gap between the objectives of “*telquelism*” in its context and Spanish reception took a more violent nature with time, to the point of

NOTES

7 | Still today, Azúa continues to resist the French theory of these years. In 2005 he published an article in the newspaper *El País* entitled “Borrón y cuenta nueva” where he blames the lack of political responsibility of contemporary Spain on the influence of Barthes and *Le Plaisir du texte*. Azúa argues [dit]: “Barthes, como muchos de sus amigos o discípulos de la época, Althusser, Deleuze, Kristeva, Sollers, Pleyner, Sarduy, ¡tantos otros ya desaparecidos!, influyeron decisivamente sobre mi generación y acentuaron la tendencia a la irresponsabilidad secular en nuestro país. Hoy, desde el poder (y no me refiero a Zapatero y su equipo, como es lógico, pues son más jóvenes), la vieja generación se encuentra inerme frente a la crítica. No han sido nunca criticados en serio, y si alguien lo intentó, fue lapidado. He aquí su mayor debilidad, justo antes del retiro. Y ésa es también la razón por la que a cualquier reserva o desacuerdo sobre su trabajo responden con esa estupidez en forma de insulto: ‘¡Facha!’” (Azúa, 2005).

leading to a false conception of the French theoretical avant-garde. At the end of the 1970s, the idea even circulated that the loss of value in the Spanish intellectual field found its origin in the theories of Barthes, Derrida, and Foucault. Because of this disdain, their theories were confused with those of historical relativism that lead to the absence of all truth, including the victims of history. Lacan and Foucault had killed the subject, Franco was at death's door and the Marxist Spanish intellectual found himself without a voice due to the void left by the desertion of the "subject". As Augenia Afinoguénova explains in *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la muerte del hombre, 1969-1990*, between the end of sixties and the middle of the seventies, there was "un consenso común, que tachaba de oportunistas las ideas de Foucault, el cual había depositado el pensamiento de Marx en el archivo de los filósofos del siglo XIX" (Afinoguénova, 2002: 38). In the view of Spaniards, the death of man had left a "bête survivante" and had destroyed all Marxist values. In order to give an example, it is necessary to consider the question posed to us by the writer Manuel Vázquez Montalbán in his *Manifiesto subnormal*, published in 1970: "Quel homme est mort?". Behind the reference to Foucault, his response is incredibly critical: the man who died in 1970 is the victim of history, because of "la fácil victoria del cinismo relativizador, paradójicamente dogmático"⁸ of the European intelligentsia, Montalbán concludes, who thinks that this intelligentsia helped leave behind a dehumanized man, predisposed to consumption and in line with the neoliberal system. Montalbán's reading of Foucault travels fifteen years later to Barthes. In his *Crónica sentimental de la Transición española* (1985), Montalbán makes a reference to the death of Barthes, a death he sees as symptomatic of the state in which he left history:

Se deja atropellar por un automóvil Roland Barthes, cansado quizá de que sus teorías sobre la Literatura no hubieran hecho ni peor ni mejor la Literatura. Tal vez Barthes quisiera simplemente penetrar en la fuerza vital del olvido mediante la estructura de la muerte: "Si quiero vivir debo olvidar que mi cuerpo es histórico, debo lanzarme hacia la ilusión de que soy un contemporáneo de los jóvenes cuerpos presentes y no de mi propio cuerpo pasado. O sea, periódicamente debo renacer, hacerme más joven de lo que soy [...]. Voy a intentar dejarme llevar por la fuerza de toda vida viviente : el olvido". [...] Legaba Barthes a la posmodernidad su morbosa denuncia de la historicidad, pero la muerte le unió en un destino común con historicistas a la manera de Erich Fromm o Sartre. (Montalbán, 1985: 221-222).

In this quote, besides the irony in this quote concerning critical *failure* and the physical death of Barthes, it is important to note how Montalbán desacralizes Barthesian theory using metaphorical games between the present and the death of the author. Barthes' desire for contemporaneity— linked to his project of *vita nuova*, from which the quotation is taken,⁹ is transferred by Montalbán to the forgetting not of meanings, as Barthes attempts to explain, but the forgetting of

NOTES

8 | "Ha sido una burda trampa hacia la propia conciencia realista, la que se ha hecho la inteligencia europea. Vencida en la II Guerra Mundial, aterrada por el mánager y el burócrata, ha recurrido a la fácil victoria del cinismo relativizador, paradójicamente dogmático y apostólico" (Montalbán, 1970: 25).

9 | Barthes' complete quote taken from *Leçon* is as follows: "À cinquante et un ans, Michelet commençait sa *vita nuova*: nouvelle œuvre, nouvel amour. Plus âgé que lui (on comprend que ce parallèle est d'affection), j'entre moi aussi dans une *vita nuova*, marquée aujourd'hui par ce lieu nouveau, cette hospitalité nouvelle [...]. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience: celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés..." (Barthes, 1978: 446).

the past. In the same way, the reference to the death of the author is displaced from the side of the death of history—“démonstration morbide de l’histoire”. Additionally, this necrological portrait, by opposing the figure of Sartre, positions the figure of Barthes in the realm of anti-historicism. In short, Montalbán, one of the most politically committed writers and journalists in the revitalization of historical memory during the democratic transition, and whose articles were read each week by the readers of *El País*, leaves Barthes on the other side of history and therefore the work of testimony that Spain must realize.

But to categorize Barthes as antihistorical, one must have read him either very poorly or very little. In *Le degré zero de l’écriture*, as well as in previous articles such as “Le discours de l’histoire” (1967) and “L’effet du réel” (1968), Barthes’ analysis of historical discourse and the realist narrative demonstrates that his intention is not to distance himself from social reality, but to draw attention to the mechanisms across which science and history establish a univocal and naturalized relationship to truth facilitated by language and power. In Barthes, positivist historiography, just as the realist novel or photography contemporaneous with him, has as its principal trait to propose the “effect of the real”, to construct the reference as an effect of language. If in historical discourse this effect of the real instantiates the description of the historian as absolute authority, in the realist narrative, by the description of small insignificant details the writer “évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmagorique” (Barthes, 1968: 87). In other words, the historian just as the realist writer, understanding the reference as outside of language—and not as an effect of—does not run the risk of losing himself in language which only reflects on itself. Starting from the problem of discourse, Barthes quite simply denounces the confusion brought about by historicism and realism between signifier and referent, confusion that gets in the way of meaning in order to have the last word. Barthes, in his fight against the arrogance of asserted meaning (of which historical and realist discourses are exemplary) does not then adopt an antihistorical position, but rather anti-genetic. Through his critique, Barthes invites the writer to inscribe himself in history and to make an effort to implement a language that overturns ancient predicates. Finally, with rupture brought about between signified and referent, Barthes reinvests history by protecting it from its positivist heritage.

It is true then that the Barthesian lineage in the Spanish intellectual field gave rise to an unjustified reading of the theory of Barthes; whether this is due to various critical needs according to the situation, or the fact that this biased reading of his work paralleled that of his contemporaries. On the other side of the Pyrenees, Barthes’ attack against realism or even his theories on the death of the author were therefore displaced from their context and found denounced because of the silence of the intellectual and pushed deep into the obscurity

of historical memory during the democratic transition. But if Barthes positioned the death of the author to the center of literary studies, he also promised, after the publication of *Sade, Fourier, Loyola* in 1971, a “retour amical” of the author, a return to the stage in his last three works. In the final days of this singular autobiography, the question of witness emerges, in our view, as a major concern.

2. From the death of the author to the witnessing of life

2.1 Sheltering of the I

In the piece “Nouveau sujet, nouvelle science” in Roland Barthes par Roland Barthes, the author addresses the following question: “Ne sais-je pas que, *dans le champ du sujet, il n’y a pas de référent?*”, a question to which he replies in the following way: “Le fait (biographique, textuel) s’abolit dans le signifiant, parce qu’il *coïncide* immédiatement avec lui” (Barthes, 1975: 637). Barthes, then, in the first place, takes seriously the Foucauldian analysis of the enunciation “I speak” (*parle*) and rejects discourse as a communication of truth on the part of the subject who would be the holder and guarantor. In this way Barthes affirms that “le sujet n’est qu’un effet de langage”.

But then, taking seriously this postulate, does this death of the author condemn the latter to disappear entirely? Or still, as Montalbán says, how can one witness existence, if man is dead?

In Barthes, it is through this new life of the author who crossed the wasteland of death, that of his mother in October of 1977, that testimony is likely to take form and to be transmitted. In this way, Barthes comes to doubt the supposed anti-referentiality that his self-portrait of 1975 claims more strongly. The author, once he has been reborn as a sovereign figure, will reappear in the text as a fictional character through an average voice, constitutive of modern writing, as Barthes declares in his article “Écrire, verbe intransitif?” (1966). In his self-portrait, if Barthes falls into the void of the subject—writing is simple “comme une idée de suicide”—, he recreates himself through the figuration¹⁰ of language. When he designates himself by the pronoun “I”, the author does not cease to state the inconsistency of his ego (*moi*) and mirages of his imaginary. However, in attempting the impossibility of claiming to be (*se dire*), Barthes will take a new path and, following 1975, offers the author a renewed voice that, far from being assignable to one stable and reassuring identity, disperses his existence throughout writing. If the anti-referentialism revolution in Spain appears to give way to silence of the “bete survivante”, in Barthes, the self-immolation of the author becomes finally the cause of his writing, capable of taking from rescuing biographical literature

NOTES

10 | As Paul de Man explains in his article “Autobiography as De-facement” (1979), autobiography is a rhetorical figure of language—*prosopon poien* (mask and person)—through which, in classical tragedy, we give voice to the dead and the absent. In autobiography, this figure confers a language that allows us to give figuration to ourselves, at the same time it strips one of any attributable identity.

from its parasitic direction for returning there in another manner.

In the preface to *Essais critiques*, Barthes maintains that the problem that connects the writer to the world does not have as its goal/answer “d’exprimer ni de masquer son je [...] mais de l’arbitrer” (Barthes, 1964: 280). Between 1977 and 1980 the author assumes the role of writer and brings his findings concerning the problem of language towards the sheltering of his *I*. It is in this thorny terrain of subjectivity in which Barthes will interfere in order to bring to light what he calls “l’intraitable réalité”. The unsayable of the self (*moi*) (“moi” means me as well as “ego” but I think the meaning here is closer to “self”) becomes henceforth a veritable weapon against the processes of the naturalization of meaning. In a parenthetical commentary in *La chambre claire*, Barthes affirms the following: “(La ‘vie privée’ n’est rien d’autre que cette zone d’espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet. C’est mon droit *politique* d’être un sujet qu’il me faut défendre)” (Barthes, 1980: 800). By claiming the mystery of the intimate, Barthes will establish himself as a subject through writing, in order to preserve a place shielded from the violence of language. It is with this Orphean gesture, which carries desire to irreducibility, the uncompromising subject, that Barthes will evoke in his writing, as Eric Marty writes “des expériences profanes, quotidiennes, communes des homes” (Marty, 2002: 18). In this way Barthes will define a terrain where the singularity of the defended individual facing generality ends by appealing to and rendering possible in turn, the inscription of the other in the text.

2.2 Barthes, witness of existence

In the last stage of the Barthesian *œuvre*, the diverse attempts aimed at the performance of the “intractability” of affects—love and mourning/grief, essentially—give way to an autobiographical corpus where Barthes chooses a literature of witnessing. We can distinguish three different styles in Barthes the witness: in the first place, writing the intimate diary, which includes all posthumous diaries *Incidents* and *Soirées de Paris* along with the article “Délibération”; in the second place, Romanesque writing, understood as a project of *vita nuova* in the course at the Collège de France on *La préparation du roman* and articles such as “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” and finally in confessional writing, that we find publically in *Journal de deuil* and finally/ending in *La chambre claire*.

In “Délibération”, Barthes first views the personal diary as participating in writing of the imaginary, finally conceding that its status escapes itself: any encounter with the truth manifests itself as impossible. The personal diary comes to signify the inconsistency of the “effet du réel”, becoming in this way a privileged terrain for expressing “le monde comme inessential” (Barthes, 1979: 679). In fragments

from a diary written in Urt in July of 1977—which are reassembled in “Délibération”—as those which he wrote in Morocco in *Incidents*, or still those of *Soirées de Paris*, Barthes appears subjected to the judgment of time during his periods of vacation or imprisoned by the melancholy during his walks. There, Barthes experiences moments of suspension, where the relationship between language and the world appears to break. Under the weight of existence, Barthes thus adopts the position/role of the *flâneur*, simply collecting short anecdotes of the countryside and its inhabitants, conversations heard in passing, or lastly the banality of the weather and the emptiness of moments. In one of the fragments in *Délibération* Barthes writes “Sombres pensées, peurs, angoisses: je vois la mort de l’être cher” (Barthes, 1979: 671). Indeed the gaze of the *flâneur* carries with it existential reflection, but the world’s presence remains suspended—following the desire of the “*neutre*”—throughout the writing of the piece. In the same way, the moments that Barthes collects from the daily life of his mother and his friends, just as the experiences of the people he encounters, are inscribed in the text thanks to a very subtle note, a kind of tremor of feeling to the vanishing point. If we recall one of the fragments from *Incidents*: “L’enfant découvert dans le couloir dormait dans un carton, sa tête émergeait comme coupée” (Barthes, 1987: 956). This note, so close to a haiku, which escapes the closure/foreclosure of the narrative, also leaves an open trace, in dispersing the life of others—in this case, the Moroccan child—in the text. Throughout the collection of these little stories, Barthes achieves the task of witnessing, which at the same time dissipates [?] meaning and realizes [render compte] the existence of his contemporaries. In Barthesian writing of anamnesis—marked by la “ténuité du souvenir” (Barthes, 1975: 685)—we also encounter the captured memory “tel qu’il surgit à l’instant du danger” (Benjamin, 1940: 431) following in a manner comparable to that which Benjamin assigns as the task of the materialist historian. “La mort, la vraie mort, c’est quand meurt le témoin lui-même” (Barthes, 1979: 671) states Barthes. Everything from the intimacy of wandering, to consciousness of the passage of time Barthes stages a diverse and fragile history of the quotidian, by the astute mediation of a diary that transcends the distance of the traditional narrative.

In line with the work of the “intraitable réalité” introduced in the writing of the personal diary, the 1978 lecture “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” affirms the desire to re-appropriate the powers of the Proustian novel in order to break with the accepted essayistic method and to initiate a new form of writing. The novel, more than allowing for the representation of an affective order (pathos) offers the opportunity to not put pressure on the other, is also for Barthes a means to

dire ceux que j’aime (Sade, oui, Sade disait que le roman consiste à

peindre ceux qu'on aime), et non pas de leur dire que je les aime (ce qui serait un projet proprement lyrique); j'espère du Roman une sorte de transcendance de l'égotisme, dans la mesure où dire ceux qu'on aime, c'est témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) "pour rien". (Barthes, 1978-80: 469)

Barthes presents himself clearly here as a witness to the author, with some particularities that he must emphasize for us: in the first place, Barthes bears witness starting from love, and it is in this way he introduces affect into the objectivity of the biographical discourse. In the second place, Barthes proposes to rescue the lives he loves from the silence of time, so that they do not fall into the shadow/obscurity of history. In the same way that Proust, Tolstoy or Gide spoke of their family in their novels —“dites, à travers l'écriture souveraine, la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie (personnes de la famille même de Tolstoï)...”. In the third place Barthes wants to bear witness to the existence of his own from the “moi d'écriture” irreducible from the civil author. Finally, what Barthes wants also to bear witness to is these of those of we love—“ces souffrances sont recueillies, justifiées” — through fiction. In their words, Barthes proposes to [mettre en scene] the unsayable affects that no other discourse would know how to grasp. And the novel, in its turn, becomes the medium of tracing them, so the narrative attributed to the characters gives Barthes sufficient distance to not fall into the assertive and arrogant voice of the essayist. If for Barthes “toute mémoire est déjà *sens*” (Barthes, 1978-80: 42), novelistic fiction that he will realize [realizer] could permit him a “déformation” of memory; in other words, the novel appears to offer the opportunity through writing in the present, to express the inexpressible of language in order to communicate its affects.

But for want of having achieved his novelistic project, it is in *La chambre claire* that Barthes will have developed the desire to speak to those he loves. In positioning himself as a spectator of photography, with a voice that reduced the distance between the time of the narrative and the time of the enunciation, Barthes can write in a more direct manner, he explains “la vérité des affects, non celle des idées” (Barthes, 1980: 469), and following the trend demonstrated in his novelistic project “Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose” (Barthes, 1980: 470). The fact that, for the first time, Barthes cannot negate the referent demonstrated in photography which implicates the existence of something or of someone who was behind the lens—“telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent” (Barthes, 1980: 792)—provokes a discussion of his moods, this time under the most harrowing aspect.

The fascination with the particularity of photography, but also the wound which is brought about, comes from the fact that the image shows itself as a living thing [reel vivant] which is already dead, that “elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement”. The thing-as-such (*tel*) of photography—the Real—is its capacity to grasp a reality subjected to the imminent danger of disappearance, of the kind that for once, Barthes finds himself facing the extraordinary singularity of that which was, of the that-which-was, he writes “absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé” (Barthes, 1980: 851). But this same fascination before the thing-as-such (*tel*) of photography brings the spectator to confront the incapacity of grasping the photographed Real. The referent, contrary to his reassuring status in the historical discourse and in the realist narrative, becomes a paradox- it does not follow the univocal logic of the sign, but it is meaning *per se*, movement, and like the text—the thing-as-such of photography would be the same as the thing as such of the text, Barthes explains—it refers to a presence and an absence, a meaning and a non-meaning, in brief, to a delay.

Like Orpheus before the unspeakable, Barthes, confronted by the intractability of reality, essays a sort of lack that, in its negativity, reclaims a transformation of conscience which he calls the *punctum*: space of mourning and survival to which writing responds by gathering and inscribing affect. The *punctum* also called “flèche” “blessure” or “pique”, comes to shake up Barthes, who collapses and falls into a *fading*. The experience of mourning brings Barthes to witness the existence of those he loves, but in the same way that he experiences in the *Journal de deuil*, the *punctum* that emerges from the rupture between life and death can only open a monologue of pathos. The conscienceness of the impossibility of recounting the existence of the other —“aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même” (Barthes, 1980: 842)— because of the intractable character of the referent, drives Barthes finally to the experience of madness, losing himself in contemplation and the impossible embrace of that which will die, of that which is dead, in the same way that Nietzsche succumbed to madness facing the spectacle of a horse in pain. Nevertheless, speaking for the last time about his loved ones, the confession of Barthes, shaken by the singularity of the reference and going through the experience of death, gives rise to a singular narrative, that which is also an irrefutable contribution to the writing of the history of others. It is because the living and the dead do not coincide, since an irreducible gap that prevents symbolization lies between them, that one can bear witness. As Agamben says, bearing witness “est une impuissance qui accède à la réalité à travers une impuissance de dire” (Agamben, 1998: 159). Before the failure to account for the loved ones, Barthes ends up presenting himself as the last witness of their singularity:

Devant la seule Photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense: c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner: il ne restera plus que l'indifférente Nature. (Barthes, 1980: 865)

Indeed, no one can bear witness any longer to the love of his parents, because their existence, just like Barthes' gaze upon it, attest to the singularity of the intractable reality of each. Attesting to "science impossible de l'être unique" (Barthes, 1980: 847) this paradoxical existence constitutes the same as the one we cannot reduce to the logic of the sign or to the discontinuity of historical discourse. In a note from April 12th 1978 from his *Journal de deuil*, Barthes asks himself "Écrire pour se souvenir? Non pour me souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli en tant qu'il s'annonce absolu" (Barthes, 2009: 125). It is precisely this possibility of leaving meaning open to the future—the memory in disintegration that permits us to not fall into *l'oubli*. In the distance between the living and dead, Barthes' recognition of the impossibility to grasp the referent comes in this way to reinforce the proof of that which by one's self lacks a voice, the mother. Barthesian writing before the thing-as-such of existence gives life, finally, to the victims of history that Montalbán wanted to recuperate.

In this persistence to bring attention the unsayable, does Barthes not find the formal responsibility announced in *Le degré zero de l'écriture*. And according to which the writer inscribes himself in different languages of his historical present? Far from the simple past and the third person of historical discourse, of the realist narrative, from the present and from the first person, Barthes finally follows the path towards the utopia of language. The harrowing writing of *La chambre claire* traces a path to speak of others without wanting to grasp/seize/catch/understand them. In this way, literature Barthes explains/states, "devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification" (Barthes, 1953: 191). In this writing of the unsayable, a veritable loss of signified, the existence of past and present lives ceases to belong to one person in order to reappear, in a renewed way, beyond each reading.

If Goytisolo wanted to escape from realist photography, if Montalbán reiterated, given the disillusionment that accompanied the democratic transition, that "contre Franco, on vivait mieux" if they bemoaned the loss of historical memory, perhaps a return to the most personal works of Barthes could offer us a new way of understanding history. Far from the "dénonciation morbide de l'historicité" of which Montalbán speaks, Barthes' by his writing of the personal contributed to the foundation of the history of the unsayable, bringing to light the flight of meaning, the singularity of each existence. Through the course of

his theoretical evolution he discovered a model of writing testimony stripped of the burden of the traditional historical discourse, where the existence of those who would have been like literature, are in their turn “comme le phosphore, [qui] brille le plus au moment où elle tente de mourir” (Barthes, 1953: 193-4). It is up to us now to shine light upon the past, in order to change our perspective on the present.

Works cited

- AFINOQUÉNOVA, E. (2002): *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la muerte del hombre, 1969-1990*, Madrid: Libertarias Prodhufi.
- AGAMBEN, G. (1998): *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, Pierre Alferi, trans., Paris: Payot & Rivages, 2003.
- AZÚA, F. de (1978): "Entre lo solemne y lo irónico. Entrevista con Félix de Azúa", in Ayala-Dip, J.E. and Estruch, J., *El Viejo Topo*, 26, November, 44-47.
- AZÚA, F. de (2005): "Borrón y cuenta nueva", *El País*, February 10 2005, <http://elpais.com/diario/2005/02/10/opinion/1107990010_850215.html> [12/6/2015].
- BARTHES, R. (1953): *Le degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes*, tome I, ed. Éric Marty, Paris: Seuil, 2002. [Le reste des ouvrages de Barthes appartiennent à la même édition des *Œuvres complètes*]
- BARTHES, R. (1964): "Prologue" aux *Essais critiques*, in *OC*, t. II, 273-282.
- BARTHES, R. (1968): "L'effet de réel", in *ŒC*, t. III, 25-32.
- BARTHES, R. (1973): *Le plaisir du texte*, in *ŒC*, t. IV, 217- 265.
- BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *ŒC*, t. IV, 575-776.
- BARTHES, R. (1978): *Leçon*, in *ŒC*, t. V, 427-448.
- BARTHES, R. (1978): "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", in *ŒC*, t. V, 459-470.
- BARTHES, R. (1979): "Délibération", in *ŒC*, t. V, p. 668-661.
- BARTHES, R. (1978-1980): *La préparation du roman, notes de cours et de séminaires au Collège de France*, édition établie sous la direction d'Éric Marty par Nathalie Léger, Paris: Seuil/IMEC, 2003.
- BARTHES, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*, in *ŒC*, t. V, 785-894.
- BARTHES, R. (1980): "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime", in *ŒC*, t. V, 906-914.
- BARTHES, R. (1987): *Incidents*, in *ŒC*, t. V, 955-976.
- BARTHES, R. (2009): *Journal de deuil*, Paris: Seuil.
- BENJAMIN, W. (1940): "Sur le concept d'histoire", in *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, trans., Paris: Gallimard, 427-443.
- CAPMANY, M. A. (1978): "Ferran Cremades. 'Coll de serps', text o discurs textual", *Avui*, July 23, 22.
- FERRATER, G. (1968): "Posseït", *Les dones i els dies*, Barcelona: Edicions 62.
- GOYTISOLO, J. (1967): "Los escritores españoles frente al toro de la censura", in *Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 58-65.
- LLOVET, J. (1977): "El Self-service sin clientes", *El Viejo topo*, 10, July, 48.
- MAN, P. de (1979): "Autobiography as De-facement", *MNL. Comparative Literature*, 5, vol. 94, December, 919-930.
- MARTY, É. (2002): "Présentation", in Barthes, R., *Œuvres complètes*, t. V, Paris: Seuil, 2002.
- MESQUIDA, B. (1977): "Cuando los mandarines de la cultura y sus compinches disparan a silenciar", *El Viejo topo*, 5, February, Barcelona, 47-48.
- MESQUIDA, B. (1978): "Babel catalana: on ets?", *Diwan*, 1, January, Zaragoza, 39-51.
- PONS, M. (2007): "Formes i condicions de la narrativa experimental catalana", in Pons, M. (ed.), *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 7-79.
- SOTO, L. G. (2002): "Barthes en Espagne", in Coste, C. (ed.), *Sur Barthes, Revue des Sciences Humaines* 268 4/2002, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 176-188.
- TRENCAVEL (1975): "Els Christian Dior de la literatura catalana", *Canigó*, 401, June 14, 23.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970): *Manifiesto subnormal*, in *Escritos subnormales*, Barcelona: Seix Barral, 1989, 21-43.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1985): *Crónica sentimental de la Transición*, Random House Mondadori, Barcelona, 2010.

L'ESCRIPTURA BARTHESIANA CONTRA L'OBLIT (VISTA DES D'ESPANYA)

Ester Pino Estivill

Université Paris Sorbonne – Paris 4

*Laboratoire de recherche Literatura Comparada a
l'Espai Intel·lectual Europeu (Universitat de Barcelona)*



Resum || Aquest article es proposa aclarir els malentesos en l'acceptació de Barthes en el camp literari i intel·lectual espanyol durant la fi del franquisme i la transició democràtica. Explicarem perquè les tesis barthesianes sobre la problemàtica del llenguatge i la «mort de l'autor» s'han percebut com una activitat teòrica antihistoricista i descompromesa a Espanya. La segona part d'aquest estudi es dedicarà a l'anàlisi de l'escriptura del testimoniatge de Barthes, que, a fi de comptes, podria revelar afinitats amb les necessitats literàries de la memòria històrica espanyola que encara s'estan realitzant avui dia.*

Paraules clau || Barthes | Memòria | Franquisme | Transició | Realisme | Testimoniatge

Abstract || This article tries to clarify misunderstandings surrounding the reception of Barthes in Spanish literary and intellectual fields during the years of late Francoism and the transition to democracy. We will explain why the thesis of Barthes on the problems of language and the “death of the author” were perceived as an anti-historical and unengaged theoretical activity in Spain. The second part of this study analyzes Barthes' testimonial literature which could ultimately reveal affinities with the literary needs of Spanish historical memory, still active nowadays.

Keywords || Barthes | Memory | Francoism | Transition | Realism | Testimony

* Aquest article es va publicar originalment en francès el juny de 2014 en el número 1 de la *Revue Roland Barthes*, editada per l'equip Barthes de l'Institut des textes et Manuscrits modernes. Agraïm a l'autora l'autorització per a la seva publicació en aquest monogràfic i per traduir-lo al castellà, català i anglès. L'article original pot consultar-se a: http://www.roland-barthes.org/article_pino.html

1 | A propòsit dels usos de la retòrica en la comunicació dels sentiments, vegeu l'article d'Adrien Chassain «La rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture: communication ordinaire et conversion théorique chez Roland Barthes», aparegut en el número 1 de la Revue Roland Barthes: <http://www.roland-barthes.org/article_chassain.html>

0. Introducció

Davant el desig de dir, i de *dir-se*, sembla que la llengua ens ajuda molt poc. Com explica Barthes en el seu pròleg als *Essais critiques*, només algunes funcions —«je désire, je souffre, je m'indigne, je conteste, j'aime, je veux être aimé, j'ai peur de mourir» (Barthes, 1964: 278)— i algunes tècniques —com la retòrica i la ironia— constitueixen el material amb el qual s'ha de lluitar per tal que el missatge que es destina a l'altre li arribi, com per encantament, tan adaptat com sigui possible a la *veritat* dels nostres sentiments. Per a Barthes, aquesta exigència pròpia de la comunicació afectiva no és lluny dels reptes de l'escriptura¹. L'objectiu de l'escriptor, diu Barthes, no seria «*exprimer l'inexprimable*» sinó «*inexprimer l'exprimable*» (Barthes, 1964: 279). És la pobresa de «la langue du monde», d'una primera paraula «trop nommée», que l'escriptor podrà extreure «une parole autre, une parole exacte», traient de la banalitat del que és quotidià les quatre gotes del que és sublim capaces d'introduir a la seva obra una mica d'aquesta *litteraturité* que els formalistes russos han intentat delimitar.

Aquest desig d'anomenar fa que el poder de l'innombrable aparegui sovint a l'obra de Barthes sota l'al·legoria que uneix l'escriptor i Orfeu. L'escriptor, com Orfeu, en el seu desig de dir(-se), retroben la mateixa impossibilitat constitutiva: «L'interdiction de se retourner sur ce qu'ils aiment» (Barthes, 1964: 280). Observar Eurídice —la font d'inspiració d'Orfeu— procura l'esvaïment de la seva cara en el desert de la realitat. Només li queda, a l'escriptor, la possibilitat de salvar la dríada —ella, la innombrable— variant —o destruint, com a la poesia mallarmeliana— la llengua. És en aquesta recerca de l'impossible on Barthes situa la dimensió tràgica de l'escriptor. Com diu a *Le degré zéro de l'écriture*, l'escriptor no pot crear «sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité» (Barthes, 1953: 177). L'únic pacte que uneix l'escriptor a la societat és, justament, la destrucció d'aquest pacte: la responsabilitat moral, a través de l'escriptura, de crear un esquinç a la llengua que el món li ofereix quan neix.

La utopia del llenguatge que Barthes entreveu dins de l'escriptura moderna, assetjant la ferida que dissocia la relació entre les paraules i les coses, sembla allunyada de la responsabilitat que la crítica espanyola assignava a la literatura durant el final del franquisme i el principi de la transició democràtica. Mentre Barthes es confronta al discurs realista per afirmar *a contrario* la prevalença de la forma com a moral, la crítica literària espanyola oposa un desig furiós de realitat. Ja l'escriptor Juan Goytisolo, que va residir a París durant els anys

seixanta i era lector de la teoria literària francesa de l'època —inclòs Barthes²—, havia intentat aclarir les causes d'aquest abisme entre la crítica francesa i la crítica espanyola. A l'article «Los escritores españoles frente al toro de la censura» (1967), Goytisolo explicava:

Mientras los novelistas franceses [...] escriben sus libros independientemente de la panorámica social en que les ha tocado vivir [...], los novelistas españoles [...] responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios. (Goytisolo, 1967: 64)

Calia, en efecte, buscar el motiu del desacord entre les dues crítiques en la distància infranquejable que separa els contextos polítics dels dos països. Mentre a França la literatura es podia supeditar a la denúncia social de l'actualitat, en el context de la dictadura i en els anys immediatament posteriors, el compromís de la literatura espanyola consistia en detallar el contingut de la realitat, per tal de donar testimoni de la quotidianitat que el franquisme i la premsa amagaven. De totes maneres, després d'haver explicat les diferències textuais entre les dues literatures i haver afirmat que el compromís francès no es podia establir de moment a Espanya, Goytisolo anuncia un temps futur en el qual la literatura espanyola tindrà com a horitzó la utopia barthesiana del llenguatge. És en aquest desig d'integrar la revolució de l'escriptura al futur de la literatura espanyola Goytisolo fa referència a Barthes i, en una curiosa nota a peu de pàgina, cita «La littérature, aujourd'hui» (1961), afirmant que:

Aunque, como dice acertadamente Roland Barthes, «la obra más realista no será aquella que pinta la realidad, sino aquella que sirviéndose del mundo como contenido [...] explorará lo más profundamente posible la realidad irreal del lenguaje». Olvido que [...] determina que, independientemente de su estricto valor testimonial, un gran sector de la novela española de hoy se halle en un callejón sin salida: el del realismo «fotográfico». (Goytisolo, 1967: 64)

Conscientment, Goytisolo subratlla l'«oblit» que manté la literatura espanyola en una mena de temps mort i que ha inscrit l'exploració barthesiana de la «réalité irrèelle du langage» en el futur. Per a Goytisolo, un dia o altre, aquest «oblit» haurà de ser reparat. Tanmateix, el rebuig de la crítica espanyola de plantar cara al problema del llenguatge posat per Barthes prendrà dimensions encara més grans, que, en certa mesura, han impedit la recepció de la seva obra fins avui dia. Es tracta, aquí, considerant els desfasaments entre els camps literaris francesos i espanyols, de comprendre les causes de l'«oblit» de Barthes i encarar el que podria significar el seu retorn per

NOTES

2 | En el seu assaig literari *El furgón de cola* (1967), les referències i cites de Barthes es multipliquen. Si Goytisolo s'oposa a la recepció de l'estructuralisme, se sent també solidari de la responsabilitat de la forma en què Barthes presenta com a tret característic de l'escriptura moderna.

a la literatura espanyola. Si el combat de Barthes contra el discurs realista i històric o contra la biografia dels estudis literaris, en les seves primeres obres, ha pogut treballar cap a una recepció negativa de la seva obra a Espanya, una reconsideració de l'escriptura de l'íntim de l'últim Barthes podria, al contrari, revelar afinitats amb les necessitats literàries de la memòria històrica espanyola que s'estan encara duent a terme avui dia³. Per tal de contrarestar aquest error, intentaré esbossar el que ha estat la recepció de Barthes en la crítica literària espanyola durant el postfranquisme; després, proposaré una lectura segons el punt de vista de Barthes sobre el discurs històric i sobre el relat realista. Per acabar, intentaré tornar a traçar la incursió de Barthes entre 1977 i 1980 en el camp literari del privat, lloc on l'escriptura del present més íntim desborda records històrics. Un projecte d'escriptura, en definitiva, que podria oferir a la literatura espanyola una veu innovadora i decididament ancorada a la història.

1. Barthes oblidat: causes i conseqüències

1.1. El compromís realista espanyol davant de la problemàtica del llenguatge a Barthes (anys seixanta)

A *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes diu que «l'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir» (Barthes, 1953: 181); és a dir, que la responsabilitat moral de l'escriptor és inserir en la tradició en la qual pertany el treball formal d'un llenguatge que es desprèn de les normes. Aquesta concepció del compromís de l'escriptor acaba arribant a Espanya vint anys més tard i de manera molt inestable. Malgrat la manca de traduccions espanyoles⁴, l'obra de Barthes es llegia, generalment, en francès. Però, a causa de la diferència conjuntural, com subratlla Luis G. Soto, l'obra de Barthes no va escandalitzar (Soto, 2002: 180). La reacció de la teoria barthesiana, més que escandalosa, va ser escèptica. De fet, en el context espanyol, el nou compromís proposat per Barthes a *Le degré zéro de l'écriture* va poder representar el cor del desacord amb l'art compromès que es desitjava dur a terme a Espanya. L'afirmació de Barthes segons la qual la convenció de l'«écriture petite-bourgeoise» —la d'assenyalar la realitat sense qüestionar-la— va ser «reprise par les écrivains communistes» (Barthes, 1953: 213) va ser fortament rebutjada per la crítica espanyola, que seguia aleshores un camí de compromís ben diferent. El 1959, com explica Goytisolo, a les xerrades internacionals sobre la novel·la que van tenir lloc a Formentor (Mallorca), els escriptors espanyols van defensar de manera ferotge l'art realista, davant el formalisme dels novel·listes estrangers que hi estaven convidats. De manera semblant, el 1962, durant la reunió d'escriptors espanyols i soviètics que va tenir lloc al Congrés de la Comunitat Europea d'Escriptors

NOTES

3 | El treball de memòria història a Espanya sobre els esdeveniments de la guerra civil i de la dictadura sempre han estat fruit de polèmiques i sobretot de silencis. En els *Pactes de la Moncloa*, signats el 1977, quan els principals partits polítics espanyols van establir les bases constitutives del futur Estat democràtic, es va establir un consens que prohibia les confrontacions y la presa en compte necessària. L'escriptor i periodista Manuel Vázquez Montalbán va repetir moltes vegades que tant l'esquerra com la dreta havien decidit, durant la transició democràtica, oblidar la memòria històrica. Desgraciadament, els crims comesos durant el franquisme són encara objecte de nombroses investigacions.

4 | Les primeres obres de Barthes publicades a Espanya són una traducció al castellà dels *Essais critiques*, que apareix en 1967, publicada per Seix Barral, una traducció al català de *Critique et vérité*, que apareix en 1969, publicada per Llibres de Sinera, i una altra traducció al català de *Le degré zéro de l'écriture, seguida de Nouveaux essais critiques*, el 1973, publicada per Edicions 62. Durant els anys setanta, les traduccions de Barthes al castellà es redueixen a: *Elementos de semiología* el 1971, publicada per Alberto Corazón; *Sistema de la moda* el 1978, publicada per Gustavo Gili, i *Roland Barthes por Roland Barthes* el 1978, publicada per Kairós. La resta de traduccions a l'espanyol durant aquests anys arriben de l'Amèrica Llatina. Les publicacions de l'obra de Barthes a Espanya es realitzen a partir de l'any 1982, any de l'arribada del partit socialista al poder i de la fi de la transició democràtica. Per conèixer un programa detallat de la traducció de l'obra de Barthes

a Florència, mentre els russos parlaven d'art abstracte i de poesia lírica, els Espanyols es volien desfer del formalisme fent referència a Brecht i a Lukács. Defensors de la denúncia més acarnissada, els espanyols prenien com a horitzó la construcció d'una novel·la sobre les bases del realisme tradicional, que implicaria usar una llengua clara i directa, que no podria ser qüestionada. El compromís formal del qual parla Barthes, que fa caure qualsevol idea referencial i emmena l'escriptor a un sentiment tràgic davant el món, no es podria traduir sense el context literari espanyol d'aquells anys, ja que els ciutadans vivien quotidianament la «tragédie». «Para los escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión» (Goytisolo, 1967: 64), aquesta era la conclusió de Goytisolo. Podem entendre, aleshores, que davant l'absència de llibertat d'expressió i davant la *irrealitat* que els espanyols vivien cada dia sota el franquisme, l'enfrontament a la sinceritat del projecte autobiogràfic de Leiris —al qual Goytisolo ret homenatge en el seu títol— o a la destrucció de la llengua a Mallarmé, que Barthes reprèn, han estat considerats com a subjectes secundaris o simplement ignorats. Si Barthes considerava la història «comme l'avènement d'une option nécessaire entre plusieurs morales du langage» (Barthes, 1953: 171), a Espanya els escriptors antifranquistes comprenien la història com una arma de doble tall: s'hi podia estar amb ella o contra ella; amb Franco o contra Franco.

Durant els anys seixanta, el canvi epistemològic que va tenir lloc a França a partir de la concepció lacaniana de l'inconscient estructurat com un llenguatge o de la concepció foucauldiana del subjecte com a efecte d'enunciació —que hom pot llegir a l'intertext barthesià— quedaven lluny de l'òptica crítica a Espanya. Tanmateix, una vegada que la teoria francesa va ser rebuda per una part dels escriptors espanyols, sobretot després de la mort de Franco, la reacció del camp literari va ser encara més negativa. Encara que Barthes va ser llegit durant els anys seixanta, és a mitjan dels anys setanta quan alguns escriptors comencen a aplicar les teories barthesianes sobre el text i la responsabilitat de la forma⁵. Tanmateix, la posada en pràctica literària no va ser valorada per la crítica d'aquells anys.

1.2. Una mort de l'autor desencisat (anys setanta)

A Catalunya, un grup d'escriptors i crítics, inspirats per l'impacte de les teories de *Tel Quel*, va començar a experimentar el textualisme. Com explica Margalida Pons, durant els anys setanta la recepció de Barthes i de Kristeva a Catalunya va ser important: «Interessa especialment el vessant postestructuralista de l'obra de Barthes, representat en el seu assaig *Le plaisir du texte*; interessa la teoria de la intertextualitat de Julia Kristeva...» (Pons, 2007: 37). Si a la universitat espanyola els elements de la semiologia i l'anàlisi del text havien estat els aspectes més considerats de Barthes, ja que el vocabulari tècnic escapava a la censura, en revenja, «els joves narradors veuen

NOTES

en castellà, vegeu l'article «Barthes en Espagne», de Luis G. Soto, publicat en el número 268 de la *Revue de Sciences Humaines* consagrat a Barthes.

5 | Aquest treball literari coincideix justament amb la primera traducció a l'espanyol de *Degré zéro de l'écriture*, que va arribar a Espanya el 1973, gràcies a la traducció feta per Nicolás Rosa a l'Argentina.

en Barthes no l'analista estructural de la literatura, sinó el teòric del llenguatge com a lloc de desig, jouissance i diferència» (Pons, 2007: 38). La influència de *Plasir du texte*, l'article sobre la mort de l'autor i el concepte d'intertext, que entaulen una crítica als discursos de la veritat i que reivindiquen el text com a instància que va més enllà de la literatura, fan furor entre els escriptors com Biel Mesquida, Antoni Munné Jordà o Joaquim Sala-Sanahuja. Biel Mesquida —en el seus poemes com en aquest homenatge a la teoria francesa titulada *L'Adolescent de sal* (1975), una mena d'autobiografia homoeròtica saturada de cites de Barthes i de Kristeva- i altres escriptors en llengua espanyola, com Juan Goytisolo o Enrique Tierno Galván, van introduir el desig i la sexualitat com a subjectes literaris durant aquests anys. La teoria de Kristeva sobre el genotext i els conceptes de plaer i gaudi a Barthes s'integren en una escriptura del cos que es converteix en el mitjà per fer front a la moral repressiva de l'època. El text, como ells l'entenien, és definit també per Mesquida com «un situarse en la frontera misma entre lo simbólico y lo pulsional» (Mesquida, 1977: 48); o dit d'una altra manera, com a alliberació del jo i transgressió del discurs del poder.

Aquesta influència del textualisme s'acompanya d'una lectura tardana de la primera obra de Barthes. Alguns crítics reaccionen d'acord a la idea de Barthes assenyalada a *Critique et vérité*, segons la qual tota crítica és ideològica, o amb la proposició ja anunciada a *Le degré zéro de l'écriture*, segons la qual qualsevol presa de paraula té una responsabilitat moral. La recepció de les idees barthesianes se situa en el centre de la taula rodona sobre el textualisme («El text(isme): una literatura diferent»), organitzada el 1977 i dirigida pel crític Àlex Broch, en la qual hi van participar els escriptors catalans més innovadors de l'època. Un any més tard, en el primer número de la revista *Diwan*, Biel Mesquida va escriure:

En l'escriptura no hi ha atzar. Si l'escriptor no fa una tria —ligada sempre a una teoria— en fer les seves línies, l'inconscient triarà per ell: la teoria dels sistemes de representació que a Occident dominen des de fa 2 segles i que anomenen ideologia burgesa. (Mesquida, 1978: 44)

En aquesta citació, podem reconèixer fàcilment la «responsabilité» barthesiana de l'elecció de la llengua de l'escriptor enfront a l'engany de l'objectivisme. Aquesta necessitat d'elecció lingüística dóna lloc a diversos textos molt experimentals, plens de jocs conceptuals que trenquen la sintaxi i coronen el regne del significat. Però, per desgràcia, el treball d'aquests joves escriptors no va ser ben rebut per les crítiques i els lectors. En primer lloc, la crítica considera aquests experiments textuais com irrisoris, fins al punt de fer-los objecte de paròdia⁶; d'altra banda, el sector més tradicional de la crítica literària considera que aquests experiments són simples exercicis sense incidència social i que, a més, no participen en la

NOTES

6 | Com explica Pons, «la réception de ces idées diffère en fonction des écrivains qui en font l'écho; si quelques-uns montrent leur fascination envers l'écriture antiréférentielle, d'autres la regardent avec un scepticisme moqueur» [«la recepció d'aquestes idees és diferent en funció dels escriptors que se'n fan ressò; si uns mostren la seva fascinació envers l'escriptura antireferencial, d'altres la veuen amb escepticisme rialler» (Pons, 2007: 42)].

tasca comuna que la literatura catalana s'ha proposat: restablir el català literari després de quaranta anys de censura. El 1977, amb la finalitat de defensar els joves escriptors d'aquesta escola crítica, el professor Jordi Llovet, un dels introductors de la teoria literària francesa a la universitat espanyola, reflexiona sobre la dificultat de recepció de l'avantguarda teòrica i, a l'informe d'una antologia de relats experimentals titulat *Self-service*, afirma:

Quién sabe si al vanguardismo catalán le ha tocado en suerte avanzar al tiempo [...]. Atentar contra las Bellas Letras [...] es, en Cataluña, sinónimo de antipatriotismo. Craso error o verdad dolorosa para el hijo encantado. (Llovet, 1977: 48)

En efecte, els nous fills de la literatura catalana troben difícil conjuguar avantguarda i patriotisme i subvertir la tradició. Però, tret del problema de la identitat nacional, la reflexió de Llovet posa en evidència el fet que l'any 1977 sembla ser prematur per als adeptes del textualisme i de la mort de l'autor. Al costat d'aquesta crítica paròdica de l'experimentació i de la crítica del problema de la llengua, ha nascut una tercera crítica, més virulenta, que s'estén arreu d'Espanya i que esdevé l'obstacle més gran a la recepció de Barthes. No és només a Catalunya, explica Pons, que apareix un sector tradicional que mostra «una resistència a acceptar que la denúncia de la realitat [...] es vehiculi purament a través del llenguatge» (Pons, 2007: 22). Aquests nous exercicis textuais han estat també percebuts com productes allunyats de les necessitats socials d'un país en reconstrucció postfranquista, mentre la concepció de la literatura com a text i la desaparició progressiva de l'autor han estat llegides per la crítica espanyola com una manca de compromís i un antihistoricisme. La producció literària d'aquests autors va ser criticada pel seu elitisme i pel seu obscurantisme, per la seva problematització estatutària de la relació entre l'autor i el lector i, finalment, per haver dissociat la literatura de la seva tasca social. Aquesta posició va ser defensada, per exemple, pel col·lectiu d'escriptors Trencavel que designava els adeptes de *Tel Quel* com a «les Christian Dior de la littérature catalane» (Trencavel, 1975: 23). Altres escriptors reputats observaven també amb escepticisme l'escriptura antireferencial, considerant-la com la fi de la novel·la. Maria Aurèlia Capmany, una de les novel·listes més realistes de l'època, va esgrimir:

Si us n'aneu a París de la França, ciutat especialment sensible a la moda i creadora de modes, descobrireu que això de la novel·la ja no es porta i que avui l'escriptor que es vol al dia escriu un *text*. [...] Queda ben clar que allò que li ofereixen és un text, és a dir, és el producte d'una nova tècnica que no ens podem atrevir a anomenar narrativa perquè la seva finalitat no és narrar res. (Capmany, 1978: 22)

Capmany, com la majoria d'escriptors d'esquerres —de tendència

marxista— considera els experiments textuais com a productes banals, aristocràtics i desproveïts de compromís. Segons aquesta perspectiva, la idea de la mort de l'autor i la concepció mortífera de la literatura no poden trobar un camp de recepció favorable. Les «morts» de l'autor proclamades per Barthes i Foucault, la idea segons la qual l'autor és una construcció del text on posseeix una funció de classificació, ha influenciat una part dels escriptors espanyols que desitjaven comprendre el text com a fenomen que sobrepassa els límits de la literatura i escapa a l'arrogància de la significació. Tanmateix, la mort de l'autor, en lloc de realitzar-se en el camp textual, ha pres, a l'Espanya de la transició, un altre camí artístic, dissociant encara més la crítica de la pràctica literària de l'època. Poetes que ploren fins trencar-se l'ànima el dia «quan els cucs faran un sopar fred amb el meu cos» (Ferrater, 1968: 62), com Gabriel Ferrater, o que, com Jaime Gil de Biedma, titulen les seves memòries *Diario de un artista seriamente enfermo* (1974) o fins i tot novel·les en les quals els autors moren, com *Contraataquen* (1977) de Carles Reig o *Esquinçalls d'una bandera* (1977), d'Oriol Pi de Cabanyes, o fins i tot pel·lícules com *Arrebato* (1979) d'Ivan Zulueta, on el realitzador acaba essent devorat per la seva obra artística, són alguns dels exemples de la mort de l'autor aplicada a la literatura de la Transició. Tanmateix, aquesta mort de l'autor, en lloc de ser compresa com el rebuig del biografisme que anima una part dels estudis literaris, apareix en la literatura espanyola com un exemple d'actitud de pessimisme i de desil·lusió que caracteritza el quotidià dels joves espanyols durant la transició democràtica. En aquest període, conegut com el de desencís, la mort de l'autor ha pogut ser considerada com un símptoma de la fi de les il·lusions que bona part dels artistes i dels intel·lectuals espanyols han viscut després de la mort de Franco.

És així com una bona part de la crítica espanyola, tant a la dreta com a l'esquerra, ha contestat amb virulència denunciant el textualisme com un moviment apolític, conservador, als jocs textuais, a la interferència dels codis de la llengua nacional i a la mort de l'autor presa com a metàfora de l'ociositat dels escriptors. El compromís dels intel·lectuals com Barthes o Foucault, les obres dels quals tenien com a finalitat la descripció dels processos de formació dels significats i desmuntaven els processos de naturalització dels discursos, es va percebre com una activitat teòrica elitista i alliberada. L'escriptor Félix de Azúa, durant aquests anys, fins i tot va arribar a dir que les noves crítiques i escriptors espanyols tenien en comú només el seu academisme i que no feien més que repetir els mateixos esquemes dels anys seixanta i setanta: «Para nosotros, Tel Quel y derivados, Lacan y derivados son pura academia, no es vanguardia, sino todo lo contrario, conservadurismo extremo» (Azúa, 1978: 45)⁷.

NOTES

7 | Encara avui, Azúa es continua resistint a la teoria francesa d'aquells anys. El 2005, va publicar un article en el diari *El País*, titulat «Borrón y cuenta nueva», on arriba a fondre la irresponsabilitat política de l'Espanya actual sobre la influència de Barthes i *Le plaisir du texte*. Azúa diu: «Barthes, como muchos de sus amigos o discípulos de la época, Althusser, Deleuze, Kristeva, Sollers, Pleynet, Sarduy, ¡tantos otros ya desaparecidos!, influyeron decisivamente sobre mi generación y acentuaron la tendencia a la irresponsabilidad secular en nuestro país. Hoy, desde el poder (y no me refiero a Zapatero y su equipo, como es lógico, pues son más jóvenes), la vieja generación se encuentra inerme frente a la crítica. No han sido nunca criticados en serio, y si alguien lo intentó, fue lapidado. He aquí su mayor debilidad, justo antes del retiro. Y ésa es también la razón por la que a cualquier reserva o desacuerdo sobre su trabajo responden con esa estupidez en forma de insulto: "¡Facha!"» (Azúa, 2005).

1.3. Barthes antihistòric?

El desajustament entre els objectius del «telquelisme» en el seu camp de producció i la seva recepció espanyola ha pres amb el temps un caliu més violent, fins al punt de desembocar en una concepció falsificadora de l'avantguarda teòrica francesa. Al final dels anys setanta, fins i tot es va forjar la idea segons la qual la pèrdua dels valors del camp intel·lectual espanyol trobava el seu origen en la influència de les teories de Barthes, Derrida i Foucault. Per error, es van confondre les seves teories amb un relativisme històric que conduiria a l'absència de tota veritat, fins i tot la de les víctimes de la història. Lacan i Foucault havien matat el subjecte, Foucault havia mort al llit i l'intel·lectual marxista espanyol es trobava sense veu a causa del buit deixat per la deserció del «subjecte». Com explica Eugenia Afinoguénova a *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la muerte del hombre, 1969-1990*, entre la fi dels anys seixanta i mitjan dels setanta, hi va haver «un consenso común, que tachaba de oportunistas las ideas de Foucault, el cual había depositado el pensamiento de Marx en el archivo de los filósofos del siglo XIX» (Afinoguénova, 2002: 38). Segons els espanyols, la mort de l'home havia deixat una «bête survivante» i havia fet caure tots els valors marxistes. Com a exemple, només cal pensar en la pregunta que ens fa l'escriptor Manuel Vázquez Montalbán en el seu *Manifiesto subnormal*, publicat el 1970: «Quel homme est mort?». Darrera la referència a Foucault, la seva resposta és molt crítica: l'home que va morir el 1970 és la víctima de la Història, a causa de «la fácil victoria del cinismo relativizador, paradójicamente dogmático»⁸ de la intelligentsia europea, conclou Montalbán, que pensa que aquesta intelligentsia ha col·laborat a deixar un home deshumanitzat, predisposat a la consumació i en acord amb el sistema neoliberal. La lectura que Montalbán fa de Foucault es desplaça quinze anys més tard sobre Barthes. En la seva *Crónica sentimental de la Transición española* (1985), Montalbán fa referència a la mort de Barthes, una mort que li sembla simptomàtica de l'estat en el qual ha deixat la Història:

Se deja atropellar por un automóvil Roland Barthes, cansado quizá de que sus teorías sobre la Literatura no hubieran hecho ni peor ni mejor la Literatura. Tal vez Barthes quisiera simplemente penetrar en la fuerza vital del olvido mediante la estructura de la muerte: «Si quiero vivir debo olvidar que mi cuerpo es histórico, debo lanzarme hacia la ilusión de que soy un contemporáneo de los jóvenes cuerpos presentes y no de mi propio cuerpo pasado. O sea, periódicamente debo renacer, hacerme más joven de lo que soy [...]. Voy a intentar dejarme llevar por la fuerza de toda vida viviente : el olvido». [...] Legaba Barthes a la posmodernidad su morbosa denuncia de la historicidad, pero la muerte le unió en un destino común con historicistas a la manera de Erich Fromm o Sartre. (Montalbán, 1985: 221-222).

En aquesta citació, més enllà de la ironia sobre el fracàs crític i la mort

NOTES

8 | «Ha sido una burda trampa hacia la propia conciencia realista, la que se ha hecho la inteligencia europea. Vencida en la II Guerra Mundial, aterrada por el mánager y el burócrata, ha recurrido a la fácil victoria del cinismo relativizador, paradójicamente dogmático y apostólico» (Montalbán, 1970: 25).

física de Barthes, és important veure com Montalbán dessacralitza la teoria barthesiana a partir de jocs metafòrics entre el present i la mort de l'autor. El desig de contemporaneïtat de Barthes —lligat al seu projecte de *vita nuova*, del qual s'extreu precisament aquesta citació⁹— es transferida per Montalbán a l'oblit no dels significats, com Barthes tendeix a explicar, sinó de l'oblit del passat. De la mateixa manera, la referència a la mort es desplaça al costat de la mort de la història —«dénouement morbide de l'histoire». D'altra banda, aquest retrat necrològic, per oposició a la figura de Sartre, posa la figura de Barthes en l'antihistoricisme. En definitiva, Montalbán, un dels escriptors i periodistes més compromesos en la reviviscència de la memòria històrica durant la transició democràtica, i les cròniques del qual eren llegides cada setmana pels lectors del diari *El País*, deixa Barthes a l'altra costat de la història i del deure de testimoniar que Espanya havia de fer.

Però per qualificar Barthes d'antihistòric, calia llegir molt malament o molt poc. A *Le degré zéro de l'écriture*, com en articles posteriors com «Le discours de l'histoire» (1967) i «L'effet de réel» (1968), l'anàlisi de Barthes sobre el discurs històric i el relat realista mostra que el seu propòsit no era allunyar-se de la realitat social, sinó assenyalar els mecanismes a través dels quals la ciència i la història institueixen un informe unívoc i naturalitzat de la realitat, dels quals se'n fan càrrec la llengua i el poder. A Barthes, la historiografia positivista, com la novel·la realista o la fotografia que li són contemporànies, tenen com a tret principal el fet de proposar un «effet de réel», de construir el referent com un efecte de llenguatge. Si en el discurs històric aquest efecte real instaura la descripció de l'historiador com a autoritat absoluta, en el relat realista, per la descripció dels petits detalls innocentment insignificants, l'escriptor «évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique» (Barthes, 1968: 87). Dit d'una altra manera, tant l'historiador com l'escriptor realista, tot comprènent el referent a l'exterior del llenguatge —i no com a efecte— no corren el risc de perdre's en un llenguatge que es reflecteix només a sí mateix. A partir d'una problemàtica del discurs, Barthes, simplement, denuncia la confusió creada per l'historiador i el realisme entre significat i referent, confusió que condueix a aturar el sentit, a donar-li una última paraula. Barthes, en el seu combat contra l'arrogància del sentit assertiu (del qual donen testimoni de manera exemplar els discursos realistes i històrics), no adopta pas una posició antihistòrica, sinó més aviat antigenètica. A través de la seva crítica, Barthes convida l'escriptor a inscriure's en la història esforçant-se en aplicar un llenguatge que transformi els antics predicats. En fi, amb el trencament produït entre significat i referent, Barthes reinverteix la història sostraint-la a la seva herència positivista.

Es confirma, doncs, que la filiació barthesiana en el camp intel·lectual espanyol ha donat lloc a una lectura injustificada de la teoria de

NOTES

9 | La citació completa de Barthes, extreta de la *Leçon*, és la següent: «À cinquante et un ans, Michelet commençait sa *vita nuova*: nouvelle œuvre, nouvel amour. Plus âgé que lui (on comprend que ce parallèle est d'affection), j'entre moi aussi dans une *vita nuova*, marquée aujourd'hui par ce lieu nouveau, cette hospitalité nouvelle [...]. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience: celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés...» (Barthes, 1978: 446).

Barthes: sigui a causa de les necessitats crítiques que variaven segons la conjuntura, sigui per la lectura esbiaixada de la seva obra com per la dels seus contemporanis. A l'altra banda dels Pirineus, la càrrega de Barthes contra el realisme o fins i tot les seves tesis sobre la mort de l'autor han estat també desplaçades del seu context i s'han trobat revelades com tantes causes del silenci de l'intel·lectual i del fons de la memòria històrica durant la transició democràtica. Però si Barthes ha posat la mort de l'autor en el centre dels seus estudis literaris, també ha promogut, a partir de la publicació de *Sade, Fourier, Loyola* el 1971, un «retour amical» de l'autor, retorn del qual les seves tres darreres obres són de teatre. En els darrers temps d'aquesta singular autobiografia que és dur a terme en aquell moment, la qüestió del testimoniatge, significativament per a nosaltres, emergeix com una aposta major.

NOTES

10 | Com explica Paul de Man a l'article «Autobiography as De-facement» (1979), l'autobiografia és una figura retòrica del llenguatge —*prosopon poien* (màscara i persona)— a través de la qual, a la tragèdia clàssica, es donava veu als morts i als absents. A l'autobiografia, aquesta figura ens confereix un llenguatge que ens permet figurar-nos a nosaltres mateixos, alhora que ens desposseeix de qualsevol identitat assignable.

2. De la mort de l'autor al testimoni de vida

2.1. L'àrbitre del jo

En el fragment «Nouveau sujet, nouvelle science» de *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'autor s'adreça la següent qüestió: «Ne sais-je pas que, dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent?», a la qual respon: «Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il coïncide immédiatement avec lui» (Barthes, 1975: 637). Barthes, doncs, en un primer moment, pren seriosament l'anàlisi foucauldiana de l'enunciat «je parle» i rebutja el discurs com a comunicació d'una veritat per part d'un subjecte que en seria el titular i el garant. Així, Barthes afirma que «le sujet n'est qu'en effet de langage».

Però aleshores, si es pren seriosament aquest postulat, aquesta mort de l'autor el condemna a esvair-se integralment? O fins i tot, per dir-ho com Montalbán: com testimoniar-ne l'existència si l'home és mort?

A Barthes, és a través de la nova vida d'un autor que ha travessat el desert de la mort, la de la seva mare a l'octubre de 1977, que un testimoni és susceptible de prendre forma i transmetre's. Per això, Barthes posa en dubte la pretesa antireferencialitat que el seu autoretrat de 1975 reivindicava encara més alt i fort. L'autor, una vegada ha renegat com a figura sobirana, reapareix en el text com a personatge de ficció a través de la veu mitjana, procés constitutiu de l'escriptura moderna, com Barthes va anunciar en el seu article «Écrire, verbe intransitif?» (1996). En el seu autoretrat, si Barthes se submergeix en el buit del subjecte —escriure és simple «comme une idée de suicide»—, ell mateix es recrea a través de la figuració¹⁰ del

llenguatge. Quan es designa amb el pronom «je», l'autor no deixa de tenir en compte l'inconscient del seu jo i dels miratges del seu imaginari. Tanmateix, patint la impossibilitat de dir-se, Barthes va prendre un nou camí i, a partir de 1975, ofereix a l'autor la possibilitat d'una veu renovada que, lluny de ser assignable a una identitat estable i tranquil·litzadora, dispersa l'existència a través de l'escriptura. Si la revolució de l'antireferencialisme a Espanya sembla donar lloc al silenci de la «bête survivante», a Barthes, l'autoimmolació de l'autor esdevé finalment el mòbil de la seva escriptura, capaç de treure a la literatura biogràfica el seu sentit paràsit per retornar-li d'una altra manera.

En el prefaci als *Essais critiques* Barthes afirma que la problemàtica que uneix l'escriptor al món no té com a finalitat «d'exprimer ni de masquer son je [...] mais de l'abriter» (Barthes, 1964: 280). Entre 1977 i 1980, l'autor assumeix el rol de l'escriptor i porta les seves recerques sobre la problemàtica del llenguatge cap a l'àrbitre del seu jo. És en aquest terreny espinós de la subjectivitat on Barthes s'immisceix per tal de posar al dia el que ell anomena la *realitat intractable*. La impossibilitat d'expressar el jo esdevé d'ara endavant la veritable arma contra els processos de naturalització del sentit. En un comentari parentètic de *La chambre claire*, Barthes afirma: «(La 'vie privée' n'est rien d'autre que cette zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet. C'est mon droit *politique* d'être un sujet qu'il me faut défendre)» (Barthes, 1980: 800). Al·legant el misteri de l'íntim, Barthes es constituirà com a subjecte a través de l'escriptura, per tal de preservar un lloc sostret a la violència del llenguatge. És un gest orfe com aquest, que porta el desig sobre la irreductibilitat, el subjecte intractable, que Barthes convocarà en la seva escriptura, com va escriure Éric Marty, «des expériences profanes, quotidiennes, communes des hommes» (Marty, 2002: 18). Barthes defineix així un terreny on la singularitat de l'individu defensat davant la generalitat acaba per invocar i fer possible, al seu torn, la inscripció de l'altre en el text.

2.2. Barthes, testimoni de l'existència

A l'última etapa de l'obra barthesiana, les diverses temptatives pretenen posar en escena l'«intraitable» dels afectes —l'amor i el dol, essencialment— donant lloc a un corpus autobiogràfic on Barthes opta per una escriptura de testimoniatge. Es poden distingir tres estils diferents en el Barthes testimoni: en primer lloc, l'escriptura de diari íntim, que comprèn els diaris pòstums *Incidents* i *Soirées de Paris* així com l'article «Délibération»; en segon lloc, l'escriptura novel·lesca, entesa com a projecte de *vita nuova* en el curs del Collège de France sobre *La préparation du roman* i en articles com «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» i, per acabar, l'escriptura confessional, que es troba anunciada en el *Journal de*

deuil i que desemboca a *La chambre claire*.

A «*Délibérations*», Barthes considera primer el diari íntim com a participant de l'escriptura de l'imaginari, per finalment admetre que el seu estatus se li escapa: tota trobada amb la veritat s'hi manifesta com a impossible. El diari íntim ve a assenyalar la inconsistència de l'*effet de réel*, esdevenint així un terreny privilegiat per expressar «le monde com inessentiel» (Barthes, 1979: 679). En els fragments del diari redactats a Urt al juliol 1977 —que es troben recopilats a «*Délibération*»— com en els que va escriure al Marroc a *Incidents*, o fins i tot els de *Soirées de Paris*, Barthes sembla sotmès a l'aturada del temps durant les seves vacances o empresonat per la malenconia de les seves passejades. Barthes hi viu moments de suspensió on la relació entre llenguatge i món sembla trencar-se. Davant el pes de l'existència, Barthes adopta un posat de passejant, recollint simplement les petites anècdotes del camp i dels seus habitants, converses captades al vol o, finalment, la banalitat del temps meteorològic i la vacuïtat dels instants. En un dels fragments de «*Délibération*» Barthes diu: «Sombres pensées, peurs, angoisses : je vois la mort de l'être cher» (Barthes, 1979: 671). En efecte, la mirada del passejant comporta una reflexió existencial, però la presència del món queda suspesa —seguint el desig del que és «neutre»— a través de l'escriptura del fragment. De la mateixa manera, els instants que Barthes reté del que és quotidià de la seva mare i els seus amics, així com les experiències quotidianes de la gent que troba, s'inscriuen en el text gràcies a una notació molt subtil, una mena de tremolor del sentit a punt d'esvair-se. Recordem un dels fragments d'*Incidents*: «L'enfant découvert dans le couloir dormait dans un carton, sa tête émergeait comme coupée» (Barthes, 1987: 956). Aquesta notació, propera al haiku, que escapa al tancament del relat, deixa també una empremta oberta, dispersant la vida dels altres —en aquest cas, l'infant marroquí— en el text. A través de la col·lecció d'aquestes petites històries, Barthes du a terme una tasca de testimoniatge, que alhora dissipa la significació i dóna compte de l'existència del seus contemporanis. A l'escriptura barthesiana de l'anamnesi —marcada per la «*ténuité du souvenir*» (Barthes, 1975: 685)— es troba també el record captat «tel qu'il surgit à l'instant du danger» (Benjamin, 1940: 431), seguint una manera comparable a la que Benjamin assignava a la tasca del materialisme històric. «La mort, la vraie mort, c'est quand meurt le témoin lui-même» (Barthes, 1979: 671), deia Barthes. Des de la vagabunderia, i conscient del temps que passa, Barthes posa en escena una història diversificada i fràgil de la quotidianitat, astutament a través d'un diari que eludeix la distància del relat tradicional.

D'acord amb la recerca de l'«*intraitable réalité*» inaugurada a l'escriptura del diari íntim, la conferència «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*» de 1978, afirma el desig de tornar-se a

apropiar dels poders de la novel·la proustiana per tal de trencar amb el mètode assagístic passat i iniciar una nova forma d'escriptura. La novel·la, a més de permetre la representació d'una ordre afectiva (le pathos) i de donar l'ocasió de no pressionar sobre l'altre, és també per a Barthes el mitjà per

dire ceux que j'aime (Sade, oui, Sade disait que le roman consiste à peindre ceux qu'on aime), et non pas de leur dire que je les aime (ce qui serait un projet proprement lyrique); j'espère du Roman une sorte de transcendance de l'égotisme, dans la mesure où dire ceux qu'on aime, c'est témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) «pour rien». (Barthes, 1978-80: 469)

Barthes es presenta aquí clarament com un testimoni de l'altre, amb algunes particularitats que cal assenyalar: en primer lloc, Barthes testimonia a partir de l'amor, i és així com introdueix l'afecte dins l'objectivitat del discurs biogràfic. En segon lloc, Barthes es proposa arrancar aquestes vides que estima al silenci del temps, per tal que no caiguin en l'ombra de la història. De la mateixa manera que Proust, Tolstoï o Gide parlaven de la seva família en les seves novel·les —«dites, à travers l'écriture souveraine, la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie (personnes de la famille même de Tolstoï)... ». En tercer lloc, Barthes vol testimoniar l'existència dels seus a partir d'«un "moi" d'écriture» irreductible al jo de l'autor civil. Per acabar, del que vol donar testimoni Barthes és dels sentiments dels seus éssers estimats —«ces souffrances sont recueillies, justifiées»- a través de la ficció. En altres paraules, Barthes es proposa posar en escena afectes inexplicables que cap discurs podria copsar de cap altra manera. I la novel·la, al seu torn, esdevé el mitjà per traçar-ho, ja que el relat atribuït als personatges dona a Barthes prou distància per no caure en la veu assertiva i arrogant de l'assagista. Si per Barthes «toute mémoire est déjà *sens*» (Barthes, 1978-80: 42), la ficció novel·lesca que realitzava podria permetre-li una «déformation» de la memòria; per dir-ho d'una altra manera, la novel·la sembla donar-li l'ocasió, a través de l'escriptura en temps present, d'*inexpressar l'inexpressable* de la llengua per arribar a comunicar els seus afectes.

Però a falta d'haver realitzat el seu projecte de novel·la, és a *La chambre claire* que Barthes desenvoluparà el desig de parlar dels qui estima. Constituint-se en espectador de la fotografia, amb una veu que ha disminuït la distància entre el temps del relat i el temps d'enunciació, Barthes pot escriure de manera més directa, diu, «la vérité des affects, non celle des idées» (Barthes, 1980 469), i seguir l'empremta manifestada en el seu projecte de novel·la: «Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose» (Barthes, 1980: 470). El fet que, per primera vegada, Barthes no pugui negar el referent que li mostra la fotografia, que implica l'existència d'alguna cosa o d'algú

ha estat *darrere* l'objectiu —«telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent» (Barthes, 1980:) 792)—, suscita una posada en discurs dels seus humors, aquesta vegada sota un aspecte més punyent.

La fascinació davant la particularitat de la fotografia, però també la ferida que li provoca, ve del fet que la imatge li mostra una realitat viva que ja és morta, qu'«elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement». El Tal de la fotografia —el Real— és la seva capacitat de copsar una realitat sotmesa a un perill imminent de desaparèixer, de manera que, per una vegada, Barthes es troba de cara a la singularitat extraordinària de qui ha estat, del qui *ça-a-été*, escriu, «absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différencié» (Barthes, 1980: 851). Però aquesta mateixa fascinació davant el Tal de la fotografia porta l'espectador a confrontar-se amb la incapacitat de copsar el Real de la fotografia. El referent, contràriament al seu estatus tranquil·litzant en el discurs històric i en el relat realista, esdevé una paradoxa; no segueix una lògica unívoca del signe, però és *per se* significat, esfera d'influència i, com el text -el Tal de la fotografia seria el mateix que el del text, explica Barthes- reenvia alhora a una presència i una absència, a un sentit i a un no-sentit, en definitiva, a un termini.

Com Orfeu davant l'innombrable, Barthes, confrontat a l'intractable de la realitat, pateix aleshores una mancança que reclama, en la seva negativitat, una conversa de la consciència, que s'anomena el *punctum*: lloc de dol i supervivència a la qual l'escriptura respon recollint i inscrivint l'afecte. El *punctum*, també anomenat «flèche», «blessure» o «piqûre», ve a socórrer Barthes que s'enfonsa i cau en el *fading*. L'experiència del dol porta Barthes a testimoniar l'existència de qui estima, però, de la mateixa manera com l'experimenta en el *Journal de deuil*, el *punctum* que advé de la fractura entre vida i mort no pot obrir res més que el monòleg del pathos. La consciència de la impossibilitat d'explicar l'existència de l'altre —«aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même» (Barthes, 1980: 842)-, a causa del caràcter intractable del referent, i condueix finalment Barthes fins a l'experiència de la bogeria, perdent-se en la contemplació i la pressió impossible de qui va a morir, de qui és mort, a la manera de Nietzsche enfonsant-se en la bogeria davant l'espectacle d'un cavall agònic. Tanmateix, parlant per darrera vegada de la qui estima, la confessió de Barthes, estremit per la singularitat del referent i travessat per l'experiència de la mort, dona lloc a un relat singular, que també és una indubtable contribució a l'escriptura de la història dels altres. És per això que viu i mort no coincideixen pas, és per això que hi ha entre ells una separació irreductible que impedeix la simbolització, que hi pot haver testimoniatge. Com diu Agamben, el testimoniatge «est une impuissance qui accède à la réalité à travers une impuissance de

dire» (Agamben, 1998: 159). Davant el fracàs de retre comptes de l'esser estimat, Barthes arriba tanmateix a presentar-se com el darrer testimoni de la seva singularitat:

Devant la seule Photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense: c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner: il ne restera plus que l'indifférente Nature. (Barthes, 1980: 865)

Efectivament, ningú no podrà testimoniar més l'amor dels seus pares, perquè la seva existència, així com la perspectiva de Barthes sobre ella, són proves de la singularitat de l'intractable realitat de cadascun. Demostrant la «science impossible de l'être unique» (Barthes, 1980: 847), aquesta existència paradoxal constitueix la mateixa que no podem reduir a la lògica del signe ni a la discontinuïtat del discurs històric. En la nota del 12 d'abril de 1978 del seu *Journal de deuil*, Barthes es pregunta: «Écrire pour se souvenir? Non pour me souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli en tant qu'il s'annonce absolu» (Barthes, 2009: 125). És justament la possibilitat de tenir sempre un sentit obert a l'esdevenir —la memòria en deformació— que ens pot permetre no caure en l'oblit. En la distància entre viu i mort, el reconeixement de Barthes sobre la impossibilitat de copsar el referent ve també a donar força de prova la que per si mateixa manca de veu, la mare. L'escriptura barthesiana davant el Tal de l'existència dona vida, en fi, a les víctimes de la història que Montalbán volia recuperar.

En aquesta persistència a assenyalar l'indicible, Barthes no troba pas la responsabilitat formal anunciada a *Le degré zéro de l'écriture*, i segons la qual l'escriptor s'inscriu i s'implica en els diferents llenguatges del seu present històric? Lluny del passat simple i de la tercera persona del discurs històric i del relat realista, a partir del present i de la primera persona, Barthes segueix finalment el camí vers la utopia del llenguatge. L'escriptura punyent de *La chambre claire* traça una via per parlar dels altres sense *voler-se'n apoderar*. Així, la Literatura, diu Barthes, «devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification» (Barthes, 1953: 191). En aquesta escriptura de l'indicible, veritable caiguda dels significats, l'existència de les vides passades i presents deixa de pertànyer a tal persona per reaparèixer de manera renovada en el més enllà de cada lectura.

Si Goytisolo volia sortir del realisme fotogràfic, si Montalbán repetia, a causa del desencís que acompanyava la transició democràtica, que «contre Franco, on vivait mieux», si ells han plorat la manca de memòria històrica, potser un retorn a l'obra més íntima de Barthes ens podria oferir una nova manera de comprendre la història. Lluny

de la «dénontiation morbide de l'historicité» de la qual parlava Montalbán, Barthes, a partir de la seva escriptura de l'íntim, ha contribuït a fundar una història de l'indicible, posant al dia la fugida del sentit, la singularitat de cada existència. En el curs de la seva evolució teòrica, ha descobert un model d'escriptura de testimoni nua de les càrregues del discurs històric tradicional, on l'existència dels qui han estat seria com la Literatura, que al seu torn és «comme le phosphore, [qui] brille le plus au moment où elle tente de mourir» (Barthes, 1953: 193-4). Ens queda ara, a nosaltres, aclarir el passat per tal de canviar la nostra mirada sobre el present.

Bibliografia

- AFINOQUÉNOVA, E. (2002): *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la muerte del hombre, 1969-1990*, Madrid: Libertarias Prodhufi.
- AGAMBEN, G. (1998): *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris: Payot & Rivages, 2003.
- AZÚA, F. de (1978): «Entre lo solemne y lo irónico. Entrevista con Félix de Azúa», par Ayala-Dip, J.E. et Estruch, J., *El Viejo Topo*, 26, novembre, 44-47.
- AZÚA, F. de (2005): «Borrón y cuenta nueva», *El País*, 10 février 2005, [http://elpais.com/diario/2005/02/10/opinion/1107990010_850215.html]
- BARTHES, R. (1953): *Le degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Éric Marty, Paris: Seuil, 2002. [Le reste des ouvrages de Barthes appartiennent à la même édition des *Œuvres complètes*]
- BARTHES, R. (1964): «Prologue» aux *Essais critiques*, dans *OC*, t. II, 273-282.
- BARTHES, R. (1968): «L'effet de réel», dans *ŒC*, t. III, 25-32.
- BARTHES, R. (1973): *Le plaisir du texte*, dans *ŒC*, t. IV, 217- 265.
- BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *ŒC*, t. IV, 575-776.
- BARTHES, R. (1978): *Leçon*, dans *ŒC*, t. V, 427-448.
- BARTHES, R. (1978): «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», dans *ŒC*, t. V, 459-470.
- BARTHES, R. (1979): «Délibération», dans *ŒC*, t. V, p. 668-661.
- BARTHES, R. (1978-1980): *La préparation du roman, notes de cours et de séminaires au Collège de France*, édition établie sous la direction d'Éric Marty par Nathalie Léger, Paris: Seuil/IMEC, 2003.
- BARTHES, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *ŒC*, t. V, 785-894.
- BARTHES, R. (1980): «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», dans *ŒC*, t. V, 906-914.
- BARTHES, R. (1987): *Incidents*, dans *ŒC*, t. V, 955-976.
- BARTHES, R. (2009): *Journal de deuil*, Paris: Seuil.
- BENJAMIN, W. (1940): «Sur le concept d'histoire», dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris: Gallimard, 427-443.
- CAPMANY, M. A. (1978): «Ferran Cremades. 'Coll de serps', text o discurs textual», *Avui*, 23 juillet, 22.
- FERRATER, G. (1968): «Posseït», *Les dones i els dies*, Barcelona: Edicions 62, 62.
- GOYTISOLO, J. (1967): «Los escritores españoles frente al toro de la censura», dans *Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 58-65.
- LLOVET, J. (1977): «El Self-service sin clientes», *El Viejo topo*, 10, juillet, 48.
- MAN, P. de (1979): «Autobiography as De-facement», *MNL. Comparative Literature*, 5, vol. 94, décembre, 919-930.
- MARTY, É. (2002): «Présentation», dans Barthes, R., *Œuvres complètes*, t. V, Paris: Seuil, 2002.
- MESQUIDA, B. (1977): «Cuando los mandarines de la cultura y sus compinches disparan a silenciar», *El Viejo topo*, 5, février, Barcelona, 47-48.
- MESQUIDA, B. (1978): «Babel catalana : on ets ?», *Diwan*, 1, janvier, Saragosse, 39-51.
- PONS, M. (2007): «Formes i condicions de la narrativa experimental catalana», dans Pons, M. (ed.), *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 7-79.
- SOTO, L. G. (2002): «Barthes en Espagne», dans Coste, C. (ed.), *Sur Barthes, Revue des Sciences Humaines* 268 4/2002, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 176-188.
- TRENCAVEL (1975): «Els Christian Dior de la literatura catalana», *Canigó*, 401, 14 juin, 23.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970): *Manifiesto subnormal*, dans *Escritos subnormales*, Barcelona: Seix Barral, 1989, 21-43.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1985): *Crónica sentimental de la Transición*, Random House Mondadori, Barcelona, 2010.