

## Roland Barthes, Miklós Erdély et *L'Empire des signes*

L'Histoire (avec majuscule, d'après Roland Barthes) a créé deux situations tout à fait différentes pour les deux auteurs – Roland Barthes et Miklós Erdély<sup>1</sup> – dont on va parler, c'est pourquoi la comparaison de leur importance serait une tentation inutile. Il est indiscutable que chacun de ces deux auteurs est devenu maître dans son propre milieu. Roland Barthes a joui d'une grande popularité : toujours lus, ses textes étaient appréciés et admis par la critique ; par contre, privé de son contexte européen, Miklós Erdély s'est vu désavoué par la critique, tout comme l'a été cette culture *underground*, le néo-avantgarde hongrois, resté inconnu du grand public<sup>2</sup>. Pourtant, ces deux auteurs ont eu une influence considérable sur l'avenir de la littérature et de la théorie littéraire de leurs milieux.

La revue littéraire hongroise intitulée *Magyar Műhely* a organisé une entrevue amicale à ses collègues à Marly-le Roy, près de Paris, du 29 mai au 1 juin 1980. Miklós Erdély, membre de la communauté de *Magyar Műhely* à partir de 1965 jusqu'à sa mort, a élaboré pour cette entrevue ses thèses concernant l'essence de la littérature, et il les a lues devant ce public compétent. Ce texte devenu dès lors célèbre et souvent interprété, peut être considéré comme une somme écrite par le maître du néo-avantgarde hongrois, au sujet de son propre travail créateur et de la conception littéraire du cercle néo-avantgarde.

Deux autres textes appartiennent inséparablement à ces thèses. L'un est *L'art comme signe vide*<sup>3</sup>, une sorte d'introduction aux *Marly thèses*<sup>4</sup>. L'autre n'a jamais été publié par Miklós Erdély, de plus, il est inachevé : on dirait un plan à développer<sup>5</sup>. Malgré ces lacunes, nous allons nous appuyer dessus, puisque Miklós Erdély y fait appel à la communauté de pensée qu'il partage avec Roland Barthes, même s'il refuse d'emblée la possibilité même d'une influence quelconque par le sémiologue français. Ici, nous n'aurions donc pas en vue de prouver si Roland Barthes a eu une grande influence sur l'auteur hongrois ou non, mais

---

<sup>1</sup> Miklós Erdély (1928–1986) : artiste, architecte, metteur en scène, happener, performer, poète, philosophe et professeur (dans de petits groupes, il fait des activités créatives).

<sup>2</sup> La traduction française des textes de Miklós Erdély n'existe pas encore. C'est nous qui avons traduit les citations. Les textes en langue hongroise se trouvent dans les notes en bas de page.

<sup>3</sup> ERDÉLY, Miklós, « A művészet mint üres jel », in *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I*, sous la dir. de Miklós Peternák, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991, p. 122–124.

<sup>4</sup> ERDÉLY, Miklós, « Marly tézisek », in *Ibid.*, p. 125–128.

<sup>5</sup> ERDÉLY, Miklós, « [A tézisek mellé ...] », in *Ibid.*, p. 129–132.

de montrer plutôt comment les pensées parallèles autour de la pluralité, la polysémie, la neutralité, le zen, l'Empire des signes, le vide, le koan se mettent en œuvre – concepts-clés du plan de Miklós Erdély. Bien évidemment, ce sont des concepts qui se tiennent étroitement ; nous allons pourtant décomposer le plan en séparant ses éléments constitutifs pour pouvoir développer les dits concepts indépendamment du contexte. Ainsi, aurons-nous la possibilité de situer ces idées par rapport à l'œuvre de Roland Barthes, et de les mettre en rapport avec les autres écritures de Miklós Erdély.

Dans le plan de Miklós Erdély, le concept premier est la pluralité (1). L'adjectif « pluriel », repris souvent dans les textes que l'on va étudier, se rapporte à la langue, à l'œuvre, à l'ouvrage, au texte et au sens. C'est un phénomène bien connu de nous, lecteurs et lectrices, qu'il arrive parfois que nous donnions une signification à une œuvre tout à fait différente de celle des autres lecteurs, que la même œuvre nous inspire différents sens aux différentes époques de nos vies ; voire qu'il existe des œuvres qu'on interprète différemment dans les diverses époques historiques.

Dans *Marly thèses*, Miklós Erdély prend l'œuvre d'art pour un signe. Le sens de ces signes ne se produit pas de façon conventionnelle ou arbitraire, mais selon d'autres relations logiques. Ainsi, « grâce à l'analogie entre l'objet et son signe (icône) et au contact à la distance physique dans le cas de l'indice, le sens s'élargit quand on multiplie ses signifiés. C'est dans ce sens qu'on comprend l'œuvre d'art comme signe<sup>6</sup>. » – écrit Miklós Erdély. On peut donc élargir le cercle des signifiés – même avec des signifiés qui comportent des traits tout à fait différents –, dans le cas où l'analogie ou le contact ne cessent d'exister. Ainsi, les signes deviennent polysémiques. L'œuvre d'art fonctionne pareillement : « selon l'époque ou l'environnement, il peut signifier tantôt une chose, tantôt une autre, voire et l'une et l'autre »<sup>7</sup>, mais « son sens ne se compose pas de ces signifiés différents, l'œuvre d'art en offre la possibilité, il les contient virtuellement pour ainsi dire »<sup>8</sup>.

Selon Miklós Erdély, Roland Barthes « dans le concept de la pluralité découvre la polysémantique »<sup>9</sup>. La polysémie (2) est la pluralité des sens des signes du langage. Ainsi, tandis que la pluralité désigne la pluralité de sens des ouvrages artistiques, la polysémantique concerne la langue même, l'élément constitutif des œuvres littéraires. La polysémie veut dire qu'un signifiant peut avoir plusieurs signifiés.

Le régime de la polysémie est la forme de langage, au sens très large du terme, des sociétés qui acceptent le langage mythique, ce que Hegel appelait « le frisson du sens ».

<sup>6</sup> „analogián, érintkezésén alapuló (ikonikus, index jellegű) jelek jelentése kitágul, ha jelöltjeit szaporítjuk. A műalkotás, amennyiben jel, éppen ilyen” ERDÉLY, « Marly tézisek », p. 128.

<sup>7</sup> „kor vagy környezet szerint jelenthet hol ezt, hol azt, sőt ezt is, azt is” *Ibid.*, p. 126–127.

<sup>8</sup> „jelentése nem az eltérő jelentésvonatkozásokból tevődik össze, hanem ezekre a műalkotás lehetőséget nyújt, ezeket mintegy virtuálisan tartalmazza” *Ibid.*, p. 126.

<sup>9</sup> „a pluralitás fogalmában polyszemantikára jön rá” ERDÉLY, « [A tézisek mellé ...] », p. 131.

Hegel disait que les anciens Grecs attribuaient des sens multiples à tous les phénomènes naturels et humains : aux bois, aux sources, aux forêts, aux fleuves, tout était doué de sens et, par conséquent, la nature entière apparaissait à l'homme, et apparaît à l'homme mythique, comme animée par une sorte de frisson du sens. L'expression est très belle et elle désigne précisément ce pouvoir symbolique, ce pouvoir polysémique des sociétés, surtout des sociétés mythiques. Le problème n'est pas d'élaborer le symbole, le symbole est partout, mais de l'accepter. Voici, en exemple, trois formes différentes de cette polysémie. D'abord, la version en quelque sorte archaïque, ethnologique de la polysémie ou du symbolisme, de la symbolie au sens plein du terme : toutes ces sociétés mythiques pour lesquelles tout est signifiant : nature, plantes, animaux, architecture, récits, mode de parenté ; le sens est partout et il est reconnu être partout. En second lieu, le régime de la polysémie hiérarchisée, c'est-à-dire des modes de pensée qui acceptent l'idée qu'un signe a plusieurs sens, mais qui pensent que dans tous ces sens il y en a tout de même un qui est privilégié, qui est le vrai, comme exemple on pourrait indiquer la conception du sens dans la théologie médiévale, et notamment chez Dante ; on trouve cette théorie pendant tout le Moyen Age, à propos de l'Écriture sainte, réalité essentielle sur laquelle réfléchissait l'homme du Moyen Age. C'est la théorie des quatre sens. Il était admis par la théologie que l'Évangile, l'Écriture sainte ou une parabole ou même une phrase de cet Évangile, avait toujours quatre sens à la fois : un sens littéral, celui des mots eux-mêmes, puis derrière un sens historique se rapportant à l'humanité de Jésus, et derrière encore, un sens moral qui impliquait l'éthique, le devoir de l'homme, et enfin, quatrième, le plus important, le sens dernier, le plus profond, le plus secret, le plus caché mais le sens vital, celui qu'on appelait le sens anagogique, parce que c'était celui qu'on trouvait quand on avait remonté tous les autres sens.

Troisième forme possible, ce sont les régimes de sens qui admettent l'interprétation, le droit à interpréter le signe : c'est donc la forme de polysémie que les sociétés laïques, rationnelles se permettent. Une société comme la nôtre admet l'interprétation<sup>10</sup>.

Du point de vue de notre étude, c'est ce dernier aspect de la polysémie, l'interprétation, qui a la plus d'importance : Miklós Erdély dit la même chose lorsqu'il affirme que l'œuvre d'art est un signe comportant plusieurs sens possibles.

Dans les systèmes de conceptions de Roland Barthes et de Miklós Erdély, la pluralité, la polysémie et la neutralité (3), le rien, le vide sont en connexion très étroite. Miklós Erdély le présente très bien dans ses thèses. Comme l'œuvre d'art se caractérise par la pluralité de ses sens, il « peut être considéré comme un signe qui intensifie les sens différents au détriment des autres sens, qui les multiplie, et qui les éteint réciproquement »<sup>11</sup>, qui les neutralise finalement.

<sup>10</sup> BARTHES, Roland, « Une problématique du sens », in *Œuvres complètes III, Livres, textes, entretiens, 1968–1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 512–513.

<sup>11</sup> „olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja” ERDÉLY, Miklós, « Marly tézisek », p. 127.

Roland Barthes, dans son introduction au cours de 1978, parle de la polysémie du neutre :

Car j'ai promené le mot « neutre » non pas le long d'une grille de mots, mais le long d'un réseau de lectures : c'est à dire : je n'ai pas suivi un programme bibliographique ; mais il s'agit simplement d'un intertexte ; ici vous pourrez en prendre connaissance et même possession, dans la mesure du nombre disponible [de ce texte ronéoté], pendant l'entracte. Donc cette bibliothèque n'est pas raisonnée et elle n'est pas non plus, et elle n'a pas été, exhaustive. On pourrait dire que c'est une bibliothèque qui virtuellement est infinie. C'est-à-dire que, encore maintenant où j'ai préparé une bonne partie du cours, pas tout, mais une bonne partie, eh bien, il peut m'arriver de lire un livre nouveau qui vient de paraître, et dont certains passages, vont, encore maintenant, cristalliser autour de la notion de neutre. Je dirai que le procédé rappellerait les opérations d'un sourcier, d'un sourcier fantaisiste, c'est-à-dire que je lis un livre, et la baguette du sourcier se lève. Seulement, ce n'est pas de l'eau, qu'il y a là-dessous, c'est du neutre [rires]. Et par là même, la notion de neutre, bien entendu, s'étend, s'infléchit et se modifie. C'est-à-dire que, dans mes lectures, en lisant et en pensant au neutre, je m'obstine, et en même temps je me modifie. Donc, une bibliothèque le long de laquelle j'ai promené le mot « neutre »<sup>12</sup>.

Dans l'œuvre de Roland Barthes, la question de la neutralité est devenue l'un des concepts centraux dès *L'Empire des signes*, inspiré par son voyage au Japon. Le zen (4), qui est la forme japonaise du bouddhisme, est caractérisé par la méditation, la contemplation, dont la méthode est de se vider, d'être neutre. Le but du zen est l'état d'éclaircissement (le satori) et ses techniques sont les arts différents (à côté de la poésie, la peinture à l'encre, l'art de la lutte, et aussi l'art du jardinage), ainsi que les koans.

D'ailleurs, *L'Empire des signes* (5) (qui est le point suivant dans le plan de Miklós Erdély) est paru en 1970. Le sujet du livre est la société du Japon, où – d'après ce livre – les signes jouent un rôle beaucoup plus important que dans notre société. Barthes anticipe sur la critique possible, il donne une explication à ce phénomène déjà au début de son livre : son point de départ est son séjour au Japon (il y a fait son premier séjour en 1966 à l'occasion d'une invitation de son ami Maurice Pinguet, alors directeur de l'Institut français de Tokyo, et il y est retourné en 1967 puis en 1968), mais il ne décrit pas le pays du Japon, il représente un système qu'il a créé à partir des phénomènes vus au Japon. « C'est le système que j'appellerai : le Japon<sup>13</sup> .»

Dans le plan de Miklós Erdély, l'élément suivant est le « vide de parole »<sup>14</sup>. Il est intéressant qu'en écrivant sur Barthes, Miklós Erdély ne donne la version

---

<sup>12</sup> BARTHES, Roland, « Le désir du neutre », *La règle du jeu*, 1991, n° 5, p. 47.

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, « L'Empire des signes », in *Ceuvres complètes III., Livres, textes, entretiens, 1968–1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 351.

<sup>14</sup> „beszédúr” ERDÉLY, Miklós, « Marly tézisek », p. 131.

française originale que de ce seul mot. Sans doute l'a-t-il accentué parce que le vide (6) joue un rôle considérable dans *L'Empire des signes*, de plus parce que Barthes l'a aussi accentué en donnant la version japonaise du vide, tout au début de son livre<sup>15</sup>.

Le rien et le vide sont des synonymes. Pour l'homme occidental, ces deux notions ont certainement du sens négatif. En suivant la logique proposée par Roland Barthes et Miklós Erdély, nous arrivons à la position contraire : la pluralité de sens amène à l'éteignement de sens, dont le résultat est le vide, qui dépasse notre petit monde et qui nous montre une image utopique : celui du Japon de Roland Barthes. Voilà quelques exemples pour le vide vraiment précieux de ce Japon.

Ici tout devient signe, ainsi la langue a moins d'importance dans la communication. L'étranger, qui y arrive, se débrouille très bien sans connaître la langue. L'idée du manque de parole est insaisissable pour l'homme de l'Occident, tandis que le vide de parole est l'un des éléments constitutifs de la culture japonaise. La suspension de la langue est la condition et aussi le résultat du satori. De même, l'arrêt de la langue est le but des koans et des haïku qui représentent la branche littéraire du zen.

Ici tout peut être considéré comme signe, même la disposition d'une ville. Le centre de Tokyo est vide, le palais de l'empereur s'y trouve, mais c'est inaccessible, et il contraint à détourner le mouvement de la ville. De plus, le palais est un lieu totalement neutre, l'empereur n'y paraît jamais. Par ailleurs, le personnage de l'empereur n'a pas d'importance non plus, il ne symbolise point le pouvoir.

Pour le lecteur occidental, il est vraiment surprenant que les exemples du vide soient issus de la communication, de l'urbanisme, ou – comme le suivant – se sert de l'image du miroir. Pour nous, l'échange de l'information est inconcevable sans parole, la ville sans centre encombré, le miroir sans image réfléchie. En revanche, « l'esprit de l'homme parfait, dit un maître de Tao, est comme un miroir. Il ne saisit rien mais ne repousse rien<sup>16</sup>. » Il est parfaitement vide.

Dans le cas du koan (7), c'est le lien logique qui n'existe pas entre la question et la réponse (vide de parole), elles forment quand même un tout ensemble. Avec le koan raconté par le maître zen à son étudiant, le but n'est point de « résoudre, comme s'il avait un sens, non même de percevoir son absurdité (qui est encore un sens), mais de le remâcher jusqu'à ce que la dent tombe »<sup>17</sup>. En réalité, le koan nous aide à reconnaître que la question seule est satisfaisante jusqu'à ce quelle soit en mouvement. Et en ce qui concerne l'antagonisme qui existe entre la question et la réponse, celui-ci disparaît, mais seulement dans le domaine qui dépasse la logique : dans l'esprit.

<sup>15</sup> BARTHES, « *L'Empire des signes* », p. 353.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 411–412.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 408.

Pour Miklós Erdély, écrivain et professeur, le koan a eu beaucoup d'importance. Aux exercices de créativité, il les a lus à ses étudiants, puis il leur a donné le devoir d'écrire des koans. De plus, dans l'une de ses écritures sur le film, il cite un koan. Il nous paraît qu'il mérite d'être cité aussi sur ces pages. « Un moine a posé la question suivante : On dit que toute chose peut être ramenée à l'Unité, mais où est-ce qu'on peut ramener l'Unité ? – Csao Csou, le maître a répondu : Quand j'ai été dans la province Cs'ing, j'ai fait faire un manteau qui a pesé sept csins<sup>18</sup>. »

La note sur le koan est la dernière dans les thèses de Miklós Erdély. Elle y est apparemment ajoutée en rapport avec l'œuvre de Roland Barthes, sans explication aucune. C'est justement le manque d'explication qui nous a donné la possibilité de faire ces brèves remarques, non seulement en développant leurs sens, mais en les recherchant à la fois dans l'œuvre de Roland Barthes et de Miklós Erdély.

Nous n'avons pas eu l'intention d'examiner quand Miklós Erdély a pris pour point de départ les idées de Roland Barthes, et quand il s'en est séparé. Cela dépasserait les limites de notre étude. Certainement, nous trouverions d'autres parallèles entre les idées de ces deux auteurs en élargissant les frontières de nos recherches.

---

<sup>18</sup> „Egy szerzetes ezt kérdezte: Azt mondják, minden dolog visszavezethető az Egységre, de hova lehet az Egységet visszavezetni? – Csao Csou, a mester válaszolt: Mikor Cs'ing tartományban jártam, csináltattam egy köntöst, amely hét csint nyomott.” ERDÉLY, Miklós, « Montázsgeisztus és effektus », in *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Válogatott írások II*, sous la dir. de Miklós Peternák, Budapest, Balassi Kiadó, 1995, p. 149.