

Manet van Montfrans (2004), Barthes, Cayrol, Perec en 'het neutrum'. In *Memo-Barthes*, (Jürgen Pieters, Rokus Hofstede eds), Gent/Amsterdam, Yang/Vantilt, pp. 175-193.

Barthes, Cayrol, Perec en ‘het neutrum’ Manet van Montfrans

Op de grote tentoonstelling over Roland Barthes die tussen november 2002 en maart 2003 in het Parijse Musée Beaubourg werd gehouden, was een van de wanden ingericht met een gedeelte van de duizenden (12.250!) systeemkaartjes van de schrijver. Als opgeprikte vlinders hingen daar, gefixeerd in een fijn handschrift, de kernbegrippen uit Barthes' denkwereld. Het was een eigenaardige ervaring om de rusteloze, beweeglijke denker en essayist, postuum zo vastgepind te zien. Barthes had een uitgesproken hekel aan vastgeroeste denkpatronen, dogmatische uitspraken en ingegraven posities. Alles wat naar gemeenplaatsen of gebaande paden zweemde of daar in de toekomst in zou kunnen verzanden, stond hem tegen. Deze afkeer was misschien wel een van zijn weinige *idées fixes*. Hoe moeilijk bepaalde teksten of ideeën zich ook in eerste instantie in een mal laten dwingen, hoe ongrijpbaar ze ook lijken, aan inlijving door de literaire canon of aan verstarring en vergroving in de publieke opinie, de *doxa* zoals Barthes haar noemt, valt volgens hem uiteindelijk moeilijk te ontkomen. Zelf probeerde hij echter uit alle macht om een uitzondering op die regel te zijn. Zodra hij een bepaald idee of een bepaalde gedachtegang op een onderwerp had uitgeprobeerd, schudde hij zijn kaarten en betrok hij een nieuwe stelling. Zijn critici verschoten hun munitie steevast op een onbemande vesting; hun doelwit bevond zich, op zijn vlucht voorwaarts, inmiddels allang weer elders.

Na aanvankelijk de marxistische sociologie als springplank voor zijn gedachtenexperimenten benut te hebben in de essaybundel *Le degré zéro de l'écriture* (1953), was Barthes met de antropoloog Lévi-Strauss een van de eersten die het begrippenapparaat van de structuralistische linguïstiek toepaste op gebieden die buiten het specifieke terrein van de taalkunde lagen. Zo analyseerde hij in *Mythologies* (1957) aan de hand van het begrip connotatie de stereotiepe ideeën en beelden waardoor de Fransen van de jaren vijftig zich, volgens hem, in hun verlangens en leefwijze lieten leiden. De bijbetekenissen die zich langs de weg van door de media verspreide beelden en commentaren aan alledaagse gebruiksvoorwerpen, kleine gebeurtenissen en publieke persoonlijkheden hechten, interpreteerde hij als evenzoveel manipulatieve boodschappen van een kleinburgerlijke ideologie. En daar had Barthes, zoals al zijn linkse collega-schrijvers, een welhaast stereotiepe hekel aan.

Zijn onorthodoxe essai *Sur Racine* (1963), geïnspireerd door de antropologie en de psychoanalyse, kwam hem te staan op een felle polemiek met de Sorbonne, het bastion van de degelijke academische tradities en de traditionele literatuurgeschiedenis. Daarop legde Barthes zijn intellectuele *Wanderlust* tijdelijk aan banden en beijverde hij zich om de theoretische grondslagen van de semiologie en de verhaalanalyse te formuleren. Lang duurde deze ascese echter niet. Rond 1970 maakte hij een nieuwe ommezwaai en liet hij de (pseudo-)zekerheden van de wetenschap varen voor een steeds persoonlijker bezinning op de relatie tussen taal en subject en voor wat in de voorgaande jaren vaak door een rookgordijn van theorie aan het oog onttrokken was: een allesoverheersende passie voor de literatuur.

Makkelijker nog dan van invalshoek wisselde Barthes van genre. In een altijd elegante en zeer persoonlijke stijl schreef hij journalistieke stukken, literaire kritieken, essays, wetenschappelijke artikelen en autobiografische teksten. Maar ten aanzien van de roman, of wat ruimer uitgedrukt fictioneel proza, gedroeg hij zich zijn leven lang als de verteller van de *Recherche*, die zich steeds opnieuw voorneemt om aan zijn levenswerk te beginnen, maar dit ook steeds weer uitstelt. Aan het einde van de *Recherche* blijkt de roman inmiddels toch geschreven; een dergelijke oplossing was evenwel voor Barthes niet weggelegd.

In zijn meest proustiaanse tekst, *La chambre claire*, het essay over fotografie dat hij in

januari 1980 publiceerde, verklaarde Barthes zijn systematische grilligheid en het eeuwige uitstel van het roman-avontuur als volgt: ‘Ik zei bij mezelf dat de verwarring en het dilemma die aan het licht kwamen door het verlangen om over fotografie te schrijven, een soort onbehagen weerspiegelden dat ik altijd had gekend: het onbehagen van een subject dat heen en weer wordt geslingerd tussen twee talen, de taal van het verhaal (*langage expressif*) en die van het betoog (*langage critique*) en binnen de taal van het betoog tussen verschillende jargons, dat van de sociologie, van de semiologie en van de psychoanalyse – maar dat ik door het onvoldane gevoel dat ze me allemaal bezorgden, getuigde van het enige dat zeker in mij was (hoe naïef ook): een heftige weerstand tegen elk reductionistisch systeem.’ (V, 794)

Er was één wapen waarmee Barthes, van het begin tot het einde van zijn schrijversloopbaan, weerstand bood aan elke vorm van reductionisme en dat was het begrip van ‘het neutrum’. ‘Het neutrum’, zo zei hij in februari 1978 tijdens de inleiding tot de gelijknamige collegecyclus aan het Collège de France, ‘verwijst voor mij naar een hardnekkige gemoedstoestand, die eigenlijk al teruggaat tot *Le degré zéro de l’écriture*’. (2002b: 33) En tijdens een van de volgende colleges karakteriseerde hij zijn uiteenzettingen over dat ‘neutrum’ zelfs als een *remake* van die eerste essaybundel uit 1953. De kiem voor de notie van het ‘neutrum’ is overigens al te vinden in een 1944 gepubliceerd artikel over *L’étranger* van Camus. (I, 75-79)

Dat dit begrip – zelf sprak hij liever over een ‘gedachte-woord’ (*un mot-pensée*) – een centrale plaats in zijn denkwereld inneemt, onderstreepte Barthes op een van zijn systeemkaartjes met een ironische variatie op de overbekende uitspraak van Flaubert over Emma Bovary: ‘Le Neutre, au fond, c’est moi.’ Barthes zou echter zijn eigen principes verloochend hebben als hij niet ook dit begrip in de loop van de tijd op verschillende manieren zou hebben ingevuld: in de titel die hij oorspronkelijk aan zijn collegecyclus had willen geven, ‘Het verlangen naar neutrum’ (*Le désir de neutre*), komt het beweeglijke karakter ervan goed tot uitdrukking. Maar hoe uiteenlopend zijn omschrijvingen van het ‘neutrum’ ook zijn, in wezen gaat het altijd om een strategie die het mogelijk moet maken te ontsnappen aan verstarring en dogmatiek – in de taal, in literaire conventies, in maatschappelijke codes en in wetenschappelijke paradigmata.

Ik richt mij in deze bijdrage allereerst op de invulling die de ‘vroege’ Barthes heeft gegeven aan het neutrumbegrip in *Le degré zéro de l’écriture* en in zijn commentaren op de romans van Jean Cayrol. Dat Cayrol deel uitmaakte van de groep schrijvers op wier werk Barthes zijn eigen ideeën projecteerde, is vaak gememoreerd, maar terwijl Barthes’ exegeses van Camus en Robbe-Grillet uit en te na becommentarieerd zijn, is er tot dusverre weinig aandacht besteed aan wat hij nu precies bij Cayrol meende te herkennen. Vervolgens betreed ik een nog minder ontgonnen terrein, dat van de relatie tussen de ‘vroege’ Barthes en Georges Perec, wiens schrijversloopbaan gedeeltelijk samenviel met die van Barthes. Cayrol fungeert daarbij als *trait-d’union*; als leidraad dient dan het neutrumbegrip zoals Barthes dat hanteert in zijn commentaren op Cayrol.

De blanke schrijftuur, de nulgraad van het schrijven, het neutrum

In de vroege, tussen 1947 en 1953 geschreven opstellen die in *Le degré zéro de l’écriture* gebundeld zijn, vormen uitdrukkingen als ‘de stijl van de stilte’, ‘de uitdrukkingloze stem’, ‘de blanke schrijftuur’, en ‘de nulgraad van het schrijven’ (de titel van de bundel) de opmaat voor de begripsvorming rond ‘het neutrum’, dat steeds opnieuw in Barthes’ werk opduikt en waarvan de grote lijnen én de nuances tijdens de collegecyclus van 1977/1978 nog eens uitvoerig worden uitgewerkt.

Barthes ontleende het begrip ‘nulgraad’ aan de Deense linguïst Viggo Br/ondal. In

'L'écriture et le silence' (Schrijven en zwijgen), een van de hoofdstukken in *Le degré zéro*, schrijft hij dat sommige linguïsten tussen de twee termen van een tegenstelling zoals bijvoorbeeld enkelvoud-meervoud of verleden tijd-tegenwoordige tijd, nog een derde, neutrale term invoeren. (I, 216-218) Zo vatten zij de aantoonende wijs op als een amodale, derde term, als een 'nulterm' of een 'neutrum', tussen de aanvoegende en de gebiedende wijs. Naar analogie hiervan spreekt Barthes in hetzelfde hoofdstuk van een 'schrijven in de nulgraad', van een 'amodale', 'neutrale schriftuur'.

Anders dan de Sartre van *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), die hij in *Le degré zéro* van replek dient, beschouwt Barthes niet de inhoud, maar de vorm, de 'schriftuur' van het literaire werk als graadmeter van de maatschappelijke verantwoordelijkheid van de schrijver. Het is wel een merkwaardig soort verantwoordelijkheid dat hem daarbij voor ogen staat. Net als Sartre ziet Barthes de verhouding tussen de schrijver en zijn publiek als definitief verstoord na de mislukte revolutie van 1848, waarbij de burgerij de arbeidersklasse had laten vallen. Schrijvers die zich openlijk van een tot uitbuiting en onderdrukking leidende ideologie willen distantiëren, maar meestal zelf afkomstig zijn uit de bourgeoisie en in haar ook hun publiek vinden, verkeren daardoor in een lastig parket. Het enige wat hun te doen staat, zolang het ideaal van een klasseloze maatschappij en daarmee dat van een onbelemmerde relatie tussen schrijver en publiek niet is verwezenlijkt, is hun werk ontoegankelijk te maken voor een interpretatie binnen het kader van een maatschappijvisie (of die nu kleinburgerlijk of marxistisch is), en het te onttrekken aan het keurmerk van de canon.

Deze opvatting getuigt van het gepolariseerde politieke klimaat in de vroege jaren vijftig, waarin elke publicatie als een nieuw Jalta werd beschouwd. 'Omdat er geen denken is zonder taal', schrijft Barthes in *Le degré zéro*, 'is de vorm de eerste en laatste beslissende instantie voor de literaire verantwoordelijkheid, en omdat de maatschappij verdeeld is, scheidt de taal, noodzakelijk, en noodzakelijkerwijs gedetermineerd, voor de schrijver een verscheurde situatie.' (I, 221) Daarmee draait de hele literatuur dan rond een problematiek van de taal en kan Barthes de begrippen verantwoordelijkheid en engagement uit elkaar trekken.

Barthes' politiek-historische analyse kan echter ook gezien worden als een rationalisatie van het verlangen dat hij beschrijft in het slothoofdstuk van *Le degré zéro*, 'De Utopie van de taal'. Barthes uit daar het verlangen naar een paradijselijk ongerepte taal, die 'de volmaaktheid van een nieuwe adamische wereld aanschouwelijk zou maken, waarin de taal niet langer vervreemd zou zijn.' (I, 224) 'Niet langer vervreemd', dat wil zeggen vrij van de ruis van waardeoordelen en gemeenplaatsen, zonder sociale, historisch-culturele of affectieve lading. De nulgraad van het schrijven, de neutrale schriftuur, getuigt dan van dat (hopeloze) verlangen een vrije taal te scheppen. Maar zelfs dat schrijven in de nulgraad is gedoemd om te worden opgeslokt door de *doxa*.

Van utopie naar atopie

Bij iedere nieuwe etappe in zijn intellectuele ontwikkeling zocht Barthes schrijvers wier werk het literaire ideaal belichaamde dat leek te stroken met de door hem op dat moment omarmde theorie. In de eerste decennia van zijn schrijverschap waren dat zijn generatiegenoten Camus en Cayrol, en de jonge Nouveau Roman-schrijver Robbe-Grillet. Na zijn bekering tot het structuralisme en het poststructuralisme werd Barthes *compagnon de route* van *Tel Quel* en lijfcriticus van Philippe Sollers. De eerder favoriete auteurs zijn dan al ofwel onder verschillende voorwendsels expliciet afgedankt ofwel zonder meer uit beeld verdwenen. Barthes was niet alleen een gezaghebbend maar ook een dwingend criticus en zag er, paradoxaal genoeg, niet tegen op zelf uitermate reductionistisch te werk te gaan.

In de controverse tussen Sartre en Camus (naar aanleiding van *L'Homme révolté*, 1951)

kiest Barthes de zijde van Sartre. Robbe-Grillet raakt uit de gratie als zijn romans, door Barthes eerder geprezen omdat elke poging tot interpretatie erop af leek te schampen, onder het scalpel van de Amerikaan Bruce Morrissette een broeinest van troebele obsessies blijken te zijn. En nadat Barthes in 1964 nog een nawoord bij zijn roman *Les corps étrangers* heeft geschreven, verdwijnt ook Jean Cayrol geruisloos van het toneel.

Het werk van de auteurs die in de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig zijn goedkeuring kunnen wegdragen, snijdt Barthes toe op de denkbeelden die hij in *Le degré zéro* formuleert. Hij herkent bij hen zijn eigen afkeer van kleinburgerlijke normpatronen en van geijkte literaire conventies als chronologie, causaliteit en psychologische analyse. Op hun romans, zonder duidelijke intrige, zonder psychologie en vooral ook zonder boodschap, projecteert hij het streven naar een nulgraad van het schrijven. Op hun 'neutrale', 'constaterende', 'onaangedane' proza zou iedere poging tot interpretatie stuklopen; de door hen gebruikte vertelprocédés zouden inlijving in de canon bemoeilijken. 'Het is welhaast overbodig te memoreren dat psychologie, psychoanalyse, metafysica en gevoelsleven afwezig zijn in dit proza, het dankt immers zijn bestaansrecht juist aan het feit dat het de mens uit de diepte naar de oppervlakte haalt', schrijft hij in 1954 in een bespreking van werk van Cayrol en Robbe-Grillet. (I, 500-503) Zodra overigens deze stelling onhoudbaar blijkt, is het ook afgelopen met Barthes' belangstelling. Weliswaar verlamden de door hem uitverkoren romans – *L'étranger* (1942), *Je vivrai l'amour des autres* (1947), *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1954) – in eerste instantie de gebruikelijke lezersreflexen, maar uiteindelijk bleken ze toch minder ondoorgrondelijk dan hem lief was.

Als zijn ideaal van een neutrale weergave van de werkelijkheid onhaalbaar blijkt, ruilt Barthes deze utopie in voor een ronduit pluralistische opvatting van taal en tekst die hij met de term *atopie* aanduidt ('atopos': zonder plaats). Hij probeert dan niet langer om de taal in de werkelijkheid te verankeren en ziet de tekst voortaan als een verzameling van taaltokens die voortdurend in beweging zijn, geen samenhang scheppen, maar juist ontbinden en geen houvast bieden aan eenduidige interpretaties.

Barthes en Cayrol

Aan Jean Cayrol (°1911) heeft Barthes tussen 1950 en 1964 vier korte en twee langere beschouwingen gewijd. Cayrol publiceerde al voor 1940 een drietal dichtbundels. Hij werd in 1943 als politiek gevangene gedeporteerd naar Mauthausen en publiceerde zijn in die tijd geschreven *Poèmes de la nuit et du brouillard* kort na de oorlog. Hij schreef ook de tekst bij *Nuit et Brouillard* (1955), de beroemd geworden documentaire van Alain Resnais over de Duitse concentratiekampen. In 1949 werd Cayrol lector bij Seuil en in die hoedanigheid heeft Barthes hem leren kennen. Hoewel hij tot ver in de jaren tachtig publiceerde en ook filmscenario's schreef, is Cayrol als auteur niet erg bekend.

In een eerste, korte beschouwing bespreekt Barthes Cayrols *Lazare parmi nous* (1950), een essay dat uit twee eerder afzonderlijk verschenen teksten bestaat. De eerste tekst is de registratie van een aantal 'kampdromen' en de tweede, *Pour un romanesque lazaréen*, handelt over de vraag of er een nieuw soort kunst, 'un art lazaréen', is ontstaan uit de ervaringen van de overlevenden van de kampen. Cayrol beschrijft de situatie van voormalig gedeporteerden in de naoorlogse maatschappij. Hij analyseert de psychische gevolgen van extreem traumatische ervaringen – angst, passiviteit, onverschilligheid, onvermogen om affectieve relaties aan te gaan, en tegelijk een buitensporige behoefte aan liefdevolle aandacht. De literatuur die hem voor ogen staat, schildert deze aandoeningen en het daaruit voortvloeiende maatschappelijk isolement, de situatie van ontwortelde mensen die door hun ervaringen onherroepelijk 'anders' zijn geworden. Deze literatuur verdient, aldus Cayrol, een

plaats te midden van alle andere soorten getuigenissen. De ellende die erin tot uitdrukking komt, krijgt pas zin als zij weerklank in de harten van anderen vindt. Barmhartigheid en naastenliefde zijn de deugden waarop de katholieke Cayrol een beroep doet. In de beschrijving van de kenmerken van dergelijke teksten baseert hij zich duidelijk op de trilogie waarvan hij de eerste twee delen in 1947 onder de programmatische titel *Je vivrai l'amour des autres* publiceerde, en het derde deel, *Le feu qui prend*, in 1950. De eerste twee delen, *Il vous parle* en *Les premiers jours*, werden bekroond met de Prix Renaudot 1947.

Barthes gebruikt zijn (zeer beknopte) commentaar op dit essay om Cayrol af te zetten tegen Camus. ('Un prolongement à la littérature de l'absurde', I, 195-196) Camus heeft voor hem eigenlijk al sinds de publicatie van het moralistische *La Peste* (1947) de status van exemplarisch schrijver verloren. De Sisyphus van Camus en de Lazarus van Cayrol, zegt Barthes, zijn sterk verwant, maar meer door hun beroerde uitgangssituatie dan door de keuzes die de schrijvers uiteindelijk maken. Camus zoekt zijn heil in het idee van solidariteit, Cayrol spreekt in *Pour un romanesque lazaréen* over een aanvaarding van de wereld zoals zij is – in het universum van de kampen, maar ook in de gemeenschap der gelovigen.

Aan Cayrols trilogie wijdt Barthes dan in 1952 een tweede, zeer uitgebreid artikel, 'Cayrol et ses romans *Je vivrai l'amour des autres* et *Le feu qui prend*'. (I, 140-163) Hij belicht een aantal kenmerken die hem in staat stellen zijn idee van een neutraal schrijven verder uit te werken. De hoofdpersoon – een volwassen ik-verteller – lijkt bij het begin van de trilogie in psychisch en sociaal opzicht een onbeschreven blad. De ervaringen die hij tijdens zijn gevangenschap in een Duits concentratiekamp heeft opgedaan, hebben een gat geslagen in zijn geschiedenis. Hij heeft geen naam, geen familie en geen maatschappelijke positie. De handeling speelt zich af in een onpersoonlijke hotelkamer en in de anonimiteit van een grote stad. De verteller kijkt met intense aandacht naar de dingen die hem omringen – een mes, een sigaret, een sandwich, een sok, een colbertjasje. Dingen die in zijn recente verleden van levensbelang moeten zijn geweest maar in zijn nieuwe situatie niets meer en niets minder zijn dan alledaagse accessoires die hem verbinden met de wereld van de anderen. De bijbetekenissen die zij in de context van de naoorlogse maatschappij hebben, kent hij (nog) niet.

Tussen neus en lippen door en met grote tegenzin vertelt de ik-figuur iets over zijn gevangenschap, voor de details, 'die hij zich niet herinnert', verwijst hij zijn lezer naar de getuigenissen van anderen. Het beginpunt van zijn nieuwe geschiedenis valt samen met het begin van de roman – in de eerste twee delen van de trilogie wordt de tegenwoordige tijd gebruikt. De breuk in zijn leven kan hij slechts repareren door zich geleidelijk aan in het leven van anderen een plaats te verwerven. In de loop van de drie delen verwisselt hij dan zijn 'pre-adamische wereld' voor de historisch bepaalde wereld van zijn tijdgenoten: pas aan het slot van de trilogie bevindt hij zich in de situatie die in de meeste romans als uitgangspunt dient.

Zo wordt de wereld van Cayrol, aldus Barthes, in een proces van voortdurend ontkiemen gevat. In alle opzichten is er sprake van een bij nul beginnen: een anonieme verteller met een onduidelijk verleden, die aanvankelijk niet meer is dan een stem en een registrerende blik, een minimale handeling met onbetekenende voorvallen, een uitgekleed decor, alledaagse voorwerpen. Dat dit het soort roman is dat zich moeiteloos naar Barthes' opvatting van de nulgraad van het schrijven laat voegen, behoeft geen betoog.

Twaalf jaar later schrijft Barthes in zijn nawoord bij *Les corps étrangers* (1959) dat elke roman van Cayrol als titel 'de memoires van een mens zonder geheugen' zou kunnen dragen. (II, 592-600) In *Les corps étrangers* blikte de ik-verteller, Gaspard, aan het einde van de jaren vijftig terug op zijn kindertijd op het platteland en zijn lotgevallen als zwarthandelaar en heler tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het lijkt of hij zich dat verleden makkelijk voor de geest kan halen, maar hoe verder de lezer in het verhaal komt, hoe meer gaten erin vallen. De overgangen tussen de verschillende episoden zijn bruusk, de herinneringen onderling inwisselbaar.

In zijn nawoord grijpt Barthes vaak terug op de observaties uit zijn opstel van 1952. *Les corps étrangers* is, aldus Barthes, in feite het verslag van de pogingen van de verteller om zijn tijdsbeleving af te stemmen op die van de anderen. Hij wil de gaten in de tijd dichten, de lacunes in zijn geheugen opheffen door middel van verzonnen herinneringen. Maar hij slaagt er niet in de afstand tot het verleden en die tussen zichzelf en de anderen te overbruggen. De verteller lijkt daar overigens niet erg door aangedaan. Zijn toon is merkwaardig afstandelijk en het is alsof wat hij vertelt hem allemaal niet aangaat. Onthecht beweegt hij zich tussen de resten van een leven dat elke samenhang lijkt te ontberen.

Ook deze raadselachtige onverschilligheid bestempelt Barthes als voorbeeld van een schrijven in de nulgraad. Toch maakt hij daarbij een voorbehoud. Zette hij in zijn eerdere artikelen Cayrol af tegen Camus, en schilderde hij hem af als literaire geestverwant van die andere exemplarische schrijver, Alain Robbe-Grillet, in het nawoord van 1964 onderscheidt hij het beeldende taalgebruik en het ondanks alles bezielde universum van Cayrol van de ‘neutrale wereld’ van de Nouveau Roman. Robbe-Grillet en zijn Nouveau Roman zijn inmiddels een gepasseerd station en Barthes is bezig zijn ideaal van een taal zonder bijklanken achter zich te laten.

Barthes en Perec

Toen er in 1965 een schrijver debuteerde die Barthes’ analyses van de vroege consumptiemaatschappij aanwees als inspiratiebron van zijn met de Prix Renaudot bekroonde debuutroman, gedroeg Barthes zich dan ook als de mandarijn waarvan hij het gedrag beschrijft in *Fragments d’un discours amoureux*. Na negenennegentig nachten doorgebracht te hebben onder het raam van de courtisane die hij beminde en die hem beloofd had zich de honderdste nacht aan hem te geven, ‘stond de mandarijn op, nam zijn taboeret onder zijn arm en liep weg’. (V, 70)

Dat er met Georges Perec een schrijver was geboren wiens literatuuropvatting onmiskenbaar de sporen droeg van de ideeën van *Le degré zéro*, een schrijver die in *Les choses* de triviale, alledaagse en eigentijdse wereld beschreef die hij zelf in *Mythologies* had ontleed, was Barthes niet ontgaan. Hij had de voorlaatste versie van Perecs roman gelezen en met een enthousiast, aanmoedigend briefje teruggestuurd: ‘Een roman of een verhaal over armoede die onlosmakelijk verbonden is met het beeld van rijkdom, prachtig!’ Van een verder rechtstreeks contact tussen beide auteurs kwam het echter niet.

Perec heeft zijn schatplichtigheid aan Barthes nooit onder stoelen of banken gestoken, al was hij niet bepaald een volgzaam leerling. Een blik op het namenregister van Perecs *Entretiens et Conférences* leert dat Barthes een van de frequentst genoemde auteurs is. Perec memoreerde vaak dat *Le degré zéro* hem bevrijd had van Sartres opvatting van het literaire engagement. In alle vraaggesprekken over *Les choses* noemde hij *Mythologies* en Barthes’ colleges over de taal van de reclame. Hij voegde daar meestal wel onmiddellijk aan toe dat wat Barthes zo leek te verafschuwen, de bijbetekenissen van ‘de dingen’, door hem in *Les choses* juist met veel plezier geëxploreerd waren. Zo zei hij in een interview in 1965: ‘Robbe-Grillet probeert aan de oppervlakte van de dingen te blijven, hij gebruikt hele neutrale woorden, wat Barthes een transitieve taal noemt [...]. Ik heb mijn woorden juist willen injecteren met betekenis, overladen met bijbetekenissen.’ (Georges Perec, *Entretiens et conférences*, Vol. 1, D. Bertelli & M. Ribière (éds.), Nantes: Joseph K., 2003, 50)

Veel rechter in de Barthesiaanse leer lijkt zijn roman *Un homme qui dort* (1967), de pendant van *Les choses*, waarin de hoofdpersoon zich oefent in onverschilligheid en zich probeert te beperken tot een ‘neutrale’, niet door herinneringen, emoties of verwachtingen gekleurde waarnemingen van binnen- en buitenwereld. Het onderscheid tussen schrijver en hoofdpersoon laat echter wel ruimte voor een vermoeden van parodie. Ook de aandacht voor

het alledaagse, het 'onder-gewone', waarmee hij veel hedendaagse lezers zo aanspreekt, had Perec met Barthes gemeen. In 1973 schetst Perec in zijn opstel 'Approches de quoi?' de tegenstelling tussen de 'grote' gebeurtenissen die de krantenkoppen halen en het 'onder-gewone' dat onterecht onopgemerkt passeert. Als Barthes in 1979 aankondigt dat hij met zijn wekelijkse rubriek in de *Nouvel Observateur* wil ophouden, gebruikt hij woorden van gelijke strekking. (III, 991)

Barthes' literaire voorkeuren deelde Perec echter geenszins; noch Robbe-Grillet en de Nouveau Roman, noch Sollers en *Tel Quel* hadden zijn sympathie. Dat had hij in een aantal in 1962/1963 gepubliceerde, programmatische artikelen in niet mis te verstane bewoordingen duidelijk gemaakt. De enige uitzondering was Jean Cayrol. Perec ontleende aan Cayrols *Les corps étrangers* elementen voor het autobiografische *W ou le souvenir d'enfance* (1975). Uit een in 1965 gevoerd vraaggesprek blijkt dat hij het nawoord kende dat Barthes in 1964 schreef. Dit nawoord stond niet alleen in een heruitgave van de roman (1964) afgedrukt, maar was ook opgenomen in de *Essais critiques*.

Perec en Cayrol

Les corps étrangers is slechts een van de vele teksten waarnaar Perec verwijst in *W ou le souvenir d'enfance*, het autobiografische relaas van zijn kindertijd als joodse wees in bezet Frankrijk. Perec heeft die teksten geselecteerd op hun thematiek: ze gaan veelal over de zoektocht van iemand die niet weet wie hij is, omdat hij zijn ouders al jong heeft verloren, gescheiden is geraakt van zijn familieleden, door hen in de steek gelaten of omdat hij andere situaties heeft meegemaakt waarin de vraag naar de eigen identiteit zich onvermijdelijk voordeed. Vaak heeft Perec daarbij geput uit zijn jeugdlectuur zoals *Les enfants du capitaine Grant* van Jules Verne en *L'Ile rose* van Charles Vildrac. Het meest extreme voorbeeld is wel de geschiedenis van Kaspar Hauser, de raadselachtige Duitse vondeling, waardoor zowel Perec als Cayrol zich hebben laten inspireren. Langs de omweg van nagenoeg altijd impliciete toespelingen of citaten verwijst Perec onnadrukkelijk naar de problematiek van zijn autobiografische ik-verteller en bedt hij zijn relaas in een literaire traditie in.

In *W ou le souvenir d'enfance* wisselen twee verhalen elkaar af, een fictief verhaal en een weergave van de kinderherinneringen van de auteur. De verwijzingen naar *Les corps étrangers* zijn over beide verhalen verdeeld. De hoofdpersoon van het fictieve verhaal, Gaspard, heeft dezelfde voornaam als de ik-verteller van Cayrol, en is eveneens opgegroeid op het platteland, in een pleeggezin, half als zoon, half als boerenknecht. Terwijl de Gaspard van *Les corps étrangers* na de nederlaag van het Franse leger in 1940 zonder officiële demobilisatie-order zijn uniform uittrekt en zwarthandelaar wordt, is de Gaspard van Perec een Franse deserteur die zich tegen het einde van de jaren vijftig illegaal in Duitsland vestigt. Gaspard Winckler is zijn schuilnaam, een andere naam heeft hij niet.

Bij de zoektocht naar de eigen identiteit is bij Cayrol en Perec het geheugen eerder een stoorzender dan een hulpmiddel. Als er zich al herinneringen op laten roepen, dan zijn deze onbetrouwbaar of missen ze elke affectieve lading. Zo houdt Cayrols Gaspard er twee versies van de geschiedenis van zijn kindertijd op na. In de ene versie is hij een boerenzoon, in de tweede is hij een kind uit de stad dat in de steek is gelaten en onderdak gebracht bij een pleeggezin op het platteland. Welke versie hij ook laat prevaleren, in beide gevallen is hij afgesneden van een verleden waar hij geen enkele band mee onderhoudt. Perec schrijft zijn Gaspard Winckler al na zes hoofdstukken uit het fictieve verhaal weg. Een anonieme verteller neemt zijn taak over en voert de lezer in de resterende twaalf hoofdstukken mee naar *W*, een afgelegen eiland in de Stille Zuidzee waar een straffkolonie is gevestigd. De worsteling met het weerbarstige geheugen heeft Perec ondergebracht in de negentien hoofdstukken van het autobiografische gedeelte.

Een aantal malen schemert Cayrols roman daarbij door Perecs tekst heen. Zo zegt de Gaspard van Cayrol: ‘Ik herinnerde mij niets van mijn kindertijd, geen enkel detail. Elk seizoen veranderde ik van broer en van zus.’ (*Les corps étrangers*, 16) Perecs autobiografische ik-verteller drukt zich in bijna dezelfde bewoordingen uit: ‘Ik heb geen herinneringen aan mijn kinderjaren’ (*W ou le souvenir d’enfance*, 13), en bij de beschrijving van zijn verblijf in een internaat na de dood van zijn ouders, merkt hij op: ‘De dagen en de plaatsen hadden geen naam of hadden er een paar; de mensen hadden geen gezicht [...] de ene keer was het een tante en de volgende keer was het een andere tante.’ (*W*, 94) Cayrols Gaspard laat zich depreciërend uit over zijn afkomst: ‘Ik ben het kind van niemand geweest, zelfs niet van een hond.’ (*Les corps étrangers*, 21) Perec zegt het met wat meer omhaal van woorden: ‘ik heb lange tijd geprobeerd deze vanzelfsprekendheden te maskeren door mij in de schuldige status van wees, van niet verwekte, van zoon van niemand op te sluiten’. (*W*, 21)

Het zal duidelijk zijn dat Perec *Les corps étrangers* met aandacht heeft gelezen. Hij kende uiteraard ook de documentaire *Nuit et Brouillard*, waar hij in *W ou le souvenir d’enfance* veelvuldig naar verwijst, en het is goed voorstelbaar waarom thematiek en toon van Cayrols roman hem hebben aangesproken. In 1967 begon Perec te werken aan een geschiedenis van zijn uit Polen afkomstige joodse familie. Een aantal van hen, onder wie Perecs moeder, was gedeporteerd en omgekomen. In zijn nawoord bij *Les corps étrangers* wijst Barthes er nadrukkelijk op dat de oorsprong van Cayrols oeuvre in de concentratiekampen ligt. Het bewijs daarvoor is, aldus Barthes, *Lazare parmi nous*, het essay uit 1950 waarin de kampervaringen worden verbonden met een beschouwing over de literatuur en waarin het hele latere werk van Cayrol al in de kiem besloten ligt.

Bij lezing van *W ou le souvenir d’enfance* wordt duidelijk waarom Perec inspiratie heeft kunnen putten uit Barthes’ opmerkingen over de terughoudende toon van Cayrols verteller en diens registrerende blik. Cayrols klinische aanpak zorgt ervoor dat zijn werk niet bezwijkt onder een loodzware voorgeschiedenis. Ook Winckler en de autobiografische ik-verteller van *W* betrachten een grote afstandelijkheid. In het eerste hoofdstuk van het fictieve verhaal kondigt Winckler aan dat hij het relaas van een al bijna vergeten reis naar een ver, onheilspellend oord gaat vertellen, waarvan hij als enige overlevende is teruggekomen. Hij spreekt daarbij ook de wens uit dat hij zijn relaas op de ‘koele, serene toon van de etnoloog kan doen’: ‘Niet de kokende woede van Achab huist in mij, maar de bleke dromerigheid van Ishmaël, het geduld van Bartleby.’ (*W*, 11) En de autobiografische ik-verteller schrijft: ‘Ik weet dat wat ik zeg blanco is, neutraal is, een definitief teken van een definitieve vernietiging.’ (*W*, 58) Alleen de anonieme verteller die de verschrikkingen van het eiland *W* beschrijft, hanteert, paradoxaal genoeg, een bijna eufore toon. Hetgeen de lezer pas na enige tijd doet beseffen dat de zo nauwgezet beschreven samenleving op het eiland *W* een allegorie is van een concentratiekamp.

Ondanks het tragische gegeven is Perecs verhaal over zijn kindertijd verstoken van elke vorm van pathos of effectbejag. De complexe om-en-om constructie, het allegorische eiland *W*, het contrast tussen toon en onderwerp, de alomtegenwoordige intertekstualiteit: het zijn evenzoveel illustraties van de doeltreffendheid van de vaak door Perec aanbevolen strategie van de ‘zijdelingse blik’. De omwegen die hij in *W ou le souvenir d’enfance* bewandelt, leiden de aandacht af van de werkelijke problematiek. Deze wordt maar heel geleidelijk duidelijk en komt juist daardoor des te harder aan. En dan dringt de overeenkomst tussen Perecs strategie van de zijdelingse blik en de neutrale schrijftuur die Barthes bij Cayrol herkende, zich onontkoombaar op.

Macht en onmacht

In 1975, het jaar waarin *W ou le souvenir d'enfance* verscheen, publiceerde ook Barthes een onorthodoxe autobiografie, *Roland Barthes par Roland Barthes*. In 'les allégories linguistiques', een van de lemma's waaruit de tekst is opgebouwd, beschrijft hij, met een impliciete verwijzing naar *Le degré zéro*, hoe hij in het verleden bepaalde linguïstische begrippen overdrachtelijk heeft gebruikt en zo bijvoorbeeld van de derde term, 'het neutrum', een ethisch geladen notie heeft gemaakt die 'voor hem noodzakelijk is om het onverdraaglijke stempel van de opdringerige betekenis, van de benauwende betekenis te kunnen wegnemen'. (IV, 699)

Dit fragment is illustratief voor het verschil tussen Barthes enerzijds en Cayrol en Perec anderzijds. De literaire strategieën die Cayrol en ook Perec hanteren, benaderen misschien het esthetisch ideaal van de vroege Barthes, de 'nulgraad van het schrijven', hun inzet is echter heel anders. En dat geldt ook voor Camus en Robbe-Grillet, de andere auteurs op wier werk de vroege Barthes zijn opvatting van een ideale literatuur projecteerde. Bij Barthes ligt het zwaartepunt bij de taal, of hij nu droomt van een ongerepte, zuiver referentiële taal die de muur tussen subject en wereld zou kunnen neerhalen, of, zoals vanaf het midden van de jaren zestig, van een ongebreidelde woekering van taaltekens waarbij de wereld uit beeld verdwijnt. Utopie en atropie zijn de twee zijden van een verlangen naar een taal die zich geen betekenis laat opdringen. Overbekend is de provocerende uitspraak die hij tijdens zijn inaugurele rede aan het Collège de France in 1977 deed: de taal is fascistisch omdat zij ons met haar beperkingen (van woordenschat, grammatica en syntaxis) dwingt tot een bepaalde manier van spreken. (V, 432) In het gelid van de woorden te moeten lopen is voor Barthes onverdraaglijk; de literatuur beschouwt hij als het middel bij uitstek om het keurslijf van de taal op te rekken.

Bij Cayrol en Perec staat er iets heel anders op het spel. Hoewel zij beiden uit ervaring weten hoezeer taal misbruikt kan worden, is dit voor hen geen aanleiding om taal te vereenzelvigen met macht. Taal biedt ruimte aan macht maar is geen macht. Hun literaire procédés zijn geen strijd tegen de tirannie van de *doxa*, geen poging om de interpretatiezucht van hun lezer te dwarsbomen, maar een manier om het hoofd te bieden aan de averij die zij zelf hebben opgelopen door grootschalig machtsmisbruik, door het geweld dat hun is aangedaan. Zij proberen op papier het terrein te herwinnen dat hun door het leven is ontnomen. Welbeschouwd hebben Cayrol en Perec meer met elkaar gemeen dan Barthes en Cayrol.

In zijn collegecyclus van 1978/1979 over 'het neutrum' behandelt Barthes een twintigtal 'figuren'. Die figuren corresponderen met de mogelijke verschijningsvormen van 'het neutrum' en van 'het anti-neutrum'. Ze worden gepresenteerd in een willekeurige volgorde, om niet aan de cyclus een al van te voren vastgelegde betekenis te geven, die uiteraard in tegenspraak zou zijn met het thema. Barthes kiest zijn voorbeelden dit keer uit een grillig corpus van literaire, filosofische en mystieke teksten (jeugdlectuur die zich bevond in de bibliotheek van zijn vakantiehuis), maar ook in door de maatschappij gecodeerde gebaren, handelingen en gedragingen. Het uiteindelijke doel van de collegecyclus is echter om met 'het neutrum' als uitgangspunt opnieuw over de literatuur na te denken, het beloofde land dat nog steeds aan de horizon wenkt.

Dat beloofde land had Barthes natuurlijk allang bereikt, alleen niet op de manier die hem voor ogen stond. Zijn wonderlijke achterdocht jegens de taal, de taal die hij toch ook zo liefhad en waar hij zo vrijelijk mee speelde, deed hem balanceren op het slappe koord van 'het neutrum' en verhinderde hem steeds opnieuw gehoor te geven aan het verlangen om ook zelf de werkelijkheid in romanvorm te herscheppen. Aan de derde serie colleges die hij voor het Collège de France verzorgde over het thema 'La préparation du roman' kwam door zijn dood in maart 1980 een voortijdig einde.