

ROLAND BARTHES

Œuvres complètes

TOME III

1968 - 1971

Nouvelle édition revue, corrigée et présentée
par Éric Marty

ÉDITIONS DU SEUIL

S/Z

1970

Ce livre est la trace d'un travail qui s'est fait au cours d'un séminaire de deux années (1968 et 1969), tenu à l'École pratique des hautes études. Je prie les étudiants, les auditeurs, les amis qui ont participé à ce séminaire de bien vouloir accepter la dédicace du texte qui s'est écrit selon leur écoute.



Giroudet, « Le Sommeil d'Endymion ».

I. L'évaluation

On dit qu'à force d'ascèse certains bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève. C'est ce qu'auraient bien voulu les premiers analystes du récit : voir tous les récits du monde (il y en a tant et tant eu) dans une seule structure : nous allons, pensaient-ils, extraire de chaque conte son modèle, puis de ces modèles nous ferons une grande structure narrative, que nous reverserons (pour vérification) sur n'importe quel récit : tâche épuisante (« *Science avec patience, Le supplice est sûr* ») et finalement indésirable, car le texte y perd sa différence. Cette différence n'est évidemment pas quelque qualité pleine, irréductible (selon une vue mythique de la création littéraire), elle n'est pas ce qui désigne l'individualité de chaque texte, ce qui le nomme, le signe, le paragraphe, le termine; elle est au contraire une différence qui ne s'arrête pas et s'articule sur l'infini des textes, des langages, des systèmes : une différence dont chaque texte est le retour. Il faut donc choisir : ou bien placer tous les textes dans un va-et-vient démonstratif, les égaliser sous l'œil de la science indifférente, les forcer à rejoindre inductivement la Copie dont on les fera ensuite dériver; ou bien remettre chaque texte, non dans son individualité, mais dans son jeu, le faire recueillir, avant même d'en parler, par le paradigme infini de la différence, le soumettre d'emblée à une typologie fondatrice, à une évaluation. Comment donc poser la valeur d'un texte ? Comment fonder une première typologie des textes ? L'évaluation fondatrice de tous les textes ne peut venir ni de la science, car la science n'évalue pas, ni de l'idéologie, car la valeur idéologique d'un texte (morale, esthétique, politique, aléthique) est une valeur de représentation, non de production (l'idéologie « reflète », elle ne travaille pas). Notre évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est celle de l'écriture. Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire : ce qui est dans la pratique de l'écrivain et ce qui en est sorti : quels textes

accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien ? Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le *scriptible*. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. Notre littérature est marquée par le divorce improductible que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux* : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un *referendum*. En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible.

II. L'interprétation

Des textes scriptibles, il n'y a peut-être rien à dire. D'abord où les trouver ? Certainement pas du côté de la lecture (ou du moins fort peu : par hasard, furtivement et obliquement dans quelques œuvres-limites) : le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie. De plus, son modèle étant productif (et non plus représentatif), il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui : le ré-écrire ne pourrait consister qu'à le disséminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie. Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est nous *en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure. Mais les textes lisibles ? Ce sont des produits (et non des productions), ils forment la masse énorme de notre littérature. Comment différencier de nouveau cette masse ? Il y faut une opération

seconde, conséquente à l'évaluation qui a départagé une première fois les textes, plus fine qu'elle, fondée sur l'appréciation d'une certaine quantité, du *plus ou moins* que peut mobiliser chaque texte. Cette nouvelle opération est l'*interprétation* (au sens que Nietzsche donnait à ce mot). Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. Posons d'abord l'image d'un pluriel triomphant, que ne vient apparaître aucune contrainte de représentation (d'imitation). Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres ; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés) ; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage. L'interprétation que demande un texte visé immédiatement dans son pluriel n'a rien de libéral : il ne s'agit pas de concéder quelques sens, de reconnaître magnanimement à chacun sa part de vérité ; il s'agit, contre toute indifférence, d'affirmer l'être de la pluralité, qui n'est pas celui du vrai, du probable ou même du possible. Cette affirmation nécessaire est cependant difficile, car en même temps que rien n'existe en dehors du texte, il n'y a jamais un *tout* du texte (qui serait, par reversion, origine d'un ordre interne, réconciliation de parties complémentaires, sous l'œil paternel du Modèle représentatif) : il faut à la fois dégager le texte de son extérieur et de sa totalité. Tout ceci revient à dire que pour le texte pluriel, il ne peut y avoir de structure narrative, de grammataire ou de logique du récit ; si donc les unes et les autres se laissent parfois approcher, c'est *dans la mesure* (en donnant à cette expression sa pleine valeur quantitative) où l'on a affaire à des textes incomplètement pluriels, des textes dont le pluriel est plus ou moins parcinomieux.

III. La connotation : contre

Pour ces textes modérément pluriels (c'est-à-dire : simplement polysémiques), il existe un appréciateur moyen, qui ne peut sai-

sir qu'une certaine portion, médiane, du pluriel, instrument à la fois trop fin et trop flou pour s'appliquer aux textes univoques, et trop pauvre pour s'appliquer aux textes multivalents, réversibles et franchement indécidables (aux textes intégralement pluriels). Cet instrument *modeste* est la connotation. Chez Hjelmslev, qui en a donné une définition, la connotation est un sens second, dont le signifiant est lui-même constitué par un signe ou système de signification premier, qui est la dénotation : si E est l'expression, C le contenu et R la relation des deux qui fondent le signe, la formule de la connotation est : (ERC) R C. Sans doute parce qu'on ne l'a pas limitée, soumise à une typologie des textes, la connotation n'a pas bonne presse. Les uns (disons : les philologues), décrétant que tout texte est univoque, détenteur d'un sens vrai, canonique, renvoient les sens simultanés, seconds, au néant des élocubrations critiques. En face, les autres (disons : les sémiologues) contestent la hiérarchie du dénoté et du connoté ; la langue, disent-ils, matière de la dénotation, avec son dictionnaire et sa syntaxe, est un système comme un autre ; il n'y a aucune raison de privilégier ce système, d'en faire l'espace et la norme d'un sens premier, origine et barème de tous les sens associés ; si nous fondons la dénotation en vérité, en objectivité, en loi, c'est parce que nous sommes encore soumis au prestige de la linguistique, qui, jusqu'à ce jour, a réduit le langage à la phrase et à ses composants lexicaux et syntaxiques ; or l'enjeu de cette hiérarchie est sérieux : c'est retourner à la fermeture du discours occidental (scientifique, critique ou philosophique), à son organisation centrée, que de disposer tous les sens d'un texte en cercle autour du foyer de la dénotation (le foyer : centre, gardien, refuge, lumière de la vérité).

IV. Pour la connotation, tout de même

Cette critique de la connotation n'est juste qu'à moitié ; elle ne tient pas compte de la typologie des textes (cette typologie est fondatrice : aucun texte n'existe avant d'être classé selon sa valeur) ; car, s'il y a des textes lisibles, engagés dans le système de clôture de l'Occident, fabriqués selon les fins de ce système, adonnés à la loi du Signifié, il faut bien qu'ils aient un régime de sens particulier, et ce régime a pour fondement la connotation. Aussi, dénier universellement la connotation, c'est abolir la *valeur* différentielle des textes, refuser de définir l'appareil spécifique

(à la fois poétique et critique) des textes lisibles, c'est égaler le texte limité au texte-limite, c'est se priver d'un instrument typologique. La connotation est la voie d'accès à la polysémie du texte classique, à ce pluriel limité qui fonde le texte classique (il n'est pas sûr qu'il y ait des connotations dans le texte moderne). Il faut donc sauver la connotation de son double procès et la garder comme la trace nommable, computable, d'un *certain* pluriel du texte (ce pluriel limité du texte classique). Qu'est-ce donc qu'une connotation ? Définitionnellement, c'est une (détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte) : il ne faut restreindre en rien cette relation, qui peut être nommée diversement (*fonction* ou *indice*, par exemple), sauf seulement à ne pas confondre la connotation et l'association d'idées : celle-ci renvoie au système d'un sujet ; celle-là est une corrélation immanente au texte, aux textes ; ou encore, si l'on veut, c'est une association opérée par le texte-sujet à l'intérieur de son propre système. Topiquement, les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit un texte (c'est là, bien entendu, une définition précaire : le dictionnaire peut s'agrandir, la grammaire peut se modifier). Analytiquement, la connotation se détermine à travers deux espaces : un espace séquentiel, suite d'ordre, espace soumis à la successivité des phrases, le long desquelles le sens prolifère par marcotte, et un espace agglomératif, certains lieux du texte corrélant d'autres sens extérieurs au texte matériel et formant avec eux des sortes de nébuleuses de significés. Topologiquement, la connotation assure une dissémination (limitée) des sens, répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte (le sens est d'or). Sémiologiquement, toute connotation est le départ d'un code (qui ne sera jamais reconstitué), l'articulation d'une voix qui est tissée dans le texte. Dynamiquement, c'est une subjugation à laquelle le texte est soumis, c'est la possibilité de cette subjugation (le sens est une force). Historiquement, en induisant des sens apparemment réparables (même s'ils ne sont pas lexicaux), la connotation fonde une Littérature (datée) du Signifié. Fonctionnellement, la connotation, engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication : c'est un « bruit », volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref une contre-communication (la Littérature est une cacographie intentionnelle). Structuralement, l'existence de

deux systèmes réputés différents, la dénotation et la connotation, permet au texte de fonctionner comme un jeu, chaque système renvoyant à l'autre selon les besoins d'une certaine *illusion*. Idéologiquement enfin, ce jeu assure avantagusement au texte classique une certaine *innocence* : des deux systèmes, dénотatif et connotatif, l'un se retourne et se marque : celui de la dénotation ; la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être ; sous cette illusion, elle n'est finalement que la *dernière* des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture). Le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature : une phrase, quelque sens qu'elle libère, postérieurement, semble-t-il, à son énoncé, n'a-t-elle pas l'air de nous dire quelque chose de simple, de littéral, de primitif : de *vrai*, par rapport à quoi tout le reste (qui vient *après, au-dessus*) est littérature ? C'est pourquoi, si nous voulons nous accorder au texte classique, il nous faut garder la dénotation, vieille déité vigilante, rusée, théâtrale, préposée à *représenter* l'innocence collective du langage :

V. La lecture, l'oubli

Je lis le texte. Cette énonciation, conforme au « génie » de la langue française (sujet, verbe, complément) n'est pas toujours vraie. Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise ; je ne lui fais pas subir une opération prédicative, conséquente à son être, appelée *lecture*, et je n'est pas un sujet innocent, antérieur au texte et qui en userait ensuite comme d'un objet à démonter ou d'un lieu à investir. Ce « moi » qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd). *Objectivité* et *subjectivité* sont certes des forces qui peuvent s'emparer du texte, mais ce sont des forces qui n'ont pas d'affinité avec lui. La subjectivité est une image pleine, dont on suppose que j'encombre le texte, mais dont la plénitude, truquée, n'est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes. L'objectivité est un remplissage du même ordre : c'est un système imaginaire comme les autres (sinon que le geste castrateur s'y marque plus féroce), une image qui sert à me faire nommer avantagusement, à me faire connaître, à me méconnaître. La lecture ne comporte des risques d'objectivité ou de subjectivité (toutes deux sont des imaginaires)

que pour autant que l'on définit le texte comme un objet expressif (offert à notre propre expression), sublimé sous une morale de la vérité, ici laxiste, là ascétique. Lire cependant n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail (ce pourquoi il vaudrait mieux parler d'un acte lexéologique — lexéographique, même, puisque j'écris ma lecture), et la méthode de ce travail est topologique : je ne suis pas caché dans le texte, j'y suis seulement irrepérable : ma tâche est de mouvoir, de translater des systèmes dont le prospect ne s'arrête ni au texte ni à « moi » : opératoirement, les sens que je trouve sont avérés, non par « moi » ou d'autres, mais par leur marque *systématique* : il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa systématique ; autrement dit : que son fonctionnement. Lire, en effet, est un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer ; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms ; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer : je nomme, je dénomme, je renomme : ainsi passe le texte : c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique. — En regard du texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. Oublier par rapport à quoi ? Quelle est la *somme* du texte ? Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l'on a choisi de porter sur le texte, un regard singulier. La lecture cependant ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les « fautes » de son lecteur ; elle consiste à embrayer ces systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité (qui est un être, non un décompte) : je passe, je traverse, j'articule, je déclenche, je ne compte pas. L'oubli des sens n'est pas matière à excuses, défaut malheureux de performance ; c'est une valeur affirmative, une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes (si j'en fermais la liste, je reconstruirais fatalement un sens singulier, théologique) : c'est précisément parce que j'oublie que je lis.

VI. Pas à pas

Si l'on veut rester attentif au pluriel d'un texte (pour limité qu'il soit), il faut bien renoncer à structurer ce texte par grandes masses, comme le faisaient la rhétorique classique et l'explica-

tion scolaire : point de *construction* du texte : tout signifie sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégitimation à un grand ensemble final, à une structure dernière. D'où l'idée, et pour ainsi dire la nécessité, d'une analyse progressive portant sur un texte unique. A cela, semble-t-il, quelques implications et quelques avantages. Le commentaire d'un seul texte n'est pas une activité contingente, placée sous l'alibi rassurant du « concret » : le texte unique vaut pour tous les textes de la littérature, non en ce qu'il les représente (les abstrait et les égalse), mais en ce que la littérature elle-même n'est jamais qu'un seul texte : le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée, c'est viser au lohn, non une structure légale de normes et d'écart, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert : chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer. De plus, travailler ce texte unique jusqu'à l'extrême du détail, c'est reprendre l'analyse structurale du récit là où elle s'est jusqu'à présent arrêtée : aux grandes structures ; c'est se donner le pouvoir (le temps, l'aise) de remonter les veinules du sens, de ne laisser aucun lieu du signifiant sans y pressentir le code ou les codes dont ce lieu est peut-être le départ (ou l'arrivée) ; c'est (du moins peut-on l'espérer et y travailler) substituer au simple modèle représentatif un autre modèle, dont la progression même garantirait ce qu'il peut y avoir de productif dans le texte classique ; car le *pas à pas*, par sa lenteur et sa dispersion même, évite de pénétrer, de retourner le texte tuteur, de donner de lui une image intérieure : il n'est jamais que la *décomposition* (au sens cinématographique) du travail de lecture : un *ralenti*, si l'on veut, ni tout à fait image, ni tout à fait analyse ; c'est enfin, dans l'écriture même du commentaire, jouer systématiquement de la digression (forme mal intégrée par le discours du savoir) et observer de la sorte la réversibilité des structures dont est tissé le texte ; certes, le texte classique est incomplètement réversible (il est modestement pluriel) : la lecture de ce texte se fait dans un ordre nécessaire, dont l'analyse progressive fera précisément son ordre d'écriture ; mais comment pas à pas, c'est par force renouveler les entrées du texte, c'est éviter de le structurer *de trop*, de lui donner ce supplément de structure qui lui viendrait d'une dissertation et le fermerait : c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser.

VII. Le texte étoilé

On étoilera donc le texte, écartant, à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification dont la lecture ne saisit que la surface lisse, imperceptiblement soudée par le débit des phrases, le discours coulé de la narration, le grand naturel du langage courant. Le signifiant tuteur sera découpé en une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des *lexies*, puisque ce sont des unités de lecture. Ce découpage, il faut le dire, sera on ne peut plus arbitraire ; il n'impliquera aucune responsabilité méthodologique, puisqu'il portera sur le signifiant, alors que l'analyse proposée porte uniquement sur le signifié. La lexie comprendra tantôt peu de mots, tantôt quelques phrases ; ce sera affaire de commodité : il suffira qu'elle soit le meilleur espace possible où l'on puisse observer les sens : sa dimension, déterminée empiriquement, au juger, dépendra de la densité des connotations, qui est variable selon les moments du texte : on veut simplement qu'à chaque lexie il n'y ait au plus que trois ou quatre sens à énumérer. Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'auteur y découplant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations. La lexie n'est que l'enveloppement d'un volume sémantique, la ligne de crête du texte pluriel, disposé comme une banquette de sens possibles (mais réglés, attestés par une lecture systématique) sous le flux du discours : la lexie et ses unités formeront ainsi une sorte de cube à facettes, nappé du mot, du groupe de mots, de la phrase ou du paragraphe, autrement dit du langage qui en est l'excipient « naturel ».

VIII. Le texte brisé

Ce qui sera noté, c'est, à travers ces articulations postiches, la translation et la répétition des signifiés. Relever systématiquement pour chaque lexie ces signifiés ne vise pas à établir la vérité du texte (sa structure profonde, stratégique) mais son pluriel (l'it-parcimonieux) ; les unités de sens (les connotations), égrenées séparément pour chaque lexie, ne seront donc pas regroupées,

pourvués d'un méta-sens, qui serait la construction finale qu'on leur donnerait (on resserrerait seulement, en annexe, certaines séquences dont le fil du texte tuteur aurait pu faire perdre la suite). On n'exposera pas la critique d'un texte, ou une critique de ce texte ; on proposera la matière sémantique (divisée mais non distribuée) de plusieurs critiques (psychologique, psychanalytique, thématique, historique, structurale) ; à chaque critique ensuite (si l'envie lui en prenait) de jouer, de faire entendre sa voix, qui est écoutée de l'une des voix du texte. Ce qu'on cherche, c'est à esquisser l'espace stéréographique d'une écriture (qui sera ici écriture classique, lisible). Le commentaire, fondé sur l'affirmation du pluriel, ne peut donc travailler dans le « respect » du texte : le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles (syntaxiques, rhétoriques, anecdotiques) ; l'inventaire, l'explication et la digression pourront s'installer au cœur du suspense, séparer même le verbe et son complément, le nom et son attribut ; le travail du commentateur, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmenier* le texte, à lui *couper la parole*. Cependant, ce qui est nié, ce n'est pas la *qualité* du texte (ici incomparable), c'est son « naturel ».

IX. Combien de lectures ?

Il faut encore accepter une dernière liberté : celle de lire le texte comme s'il avait été déjà lu. Ceux qui aiment les belles histoires pourront certes commencer par la fin et lire d'abord le texte tuteur, qui est donné en annexe dans sa pureté et sa continuité, tel qu'il est sorti de l'édition, bref tel qu'on le lit habituellement. Mais pour nous qui cherchons à établir un pluriel, nous ne pouvons arrêter ce pluriel aux portes de la lecture : il faut que la lecture soit elle aussi plurielle, c'est-à-dire sans ordre d'entrée : la version « première » d'une lecture doit pouvoir être sa version dernière, comme si le texte était reconstitué pour finir dans son artifice de continuité, le signifiant étant alors pourvu d'une figure supplémentaire : le glissement. La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de « jeter » l'histoire une fois qu'elle a été consommée (« dévorée »), pour que l'on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre, et qui n'est tolérée que chez certaines catégories marginales de lecteurs (les enfants, les vieillards et les professeurs),

la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiplie dans son divers et son pluriel : elle le tire hors de la chronologie interne (« ceci se passe avant ou après cela ») et retrouve un temps mythique (sans *avant* ni *après*) ; elle conteste la prétention qui voudrait nous faire croire que la première lecture est une lecture première, naïve, phénoménale, qu'on aurait seulement, ensuite, à « expliquer », à intellectualiser (comme s'il y avait un commencement de la lecture, comme si tout n'était déjà lu : il n'y a pas de *première* lecture, même si le texte s'emploie à nous en donner l'illusion par quelques opérateurs de *suspense*, artifices spectaculaires plus que persuasifs) ; elle n'est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent). Si donc, contradiction volontaire dans les termes, on relit *tout de suite* le texte, c'est pour obtenir, comme sous l'effet d'une drogue (celle du recommencement, de la différence), non le « vrai » texte, mais le texte pluriel : même et nouveau.

X. « Sarrasine »

Quant au texte qui a été choisi (pour quelles raisons ? Je sais seulement que je désirais depuis assez longtemps faire l'analyse d'un court récit dans son entier et que mon attention fut attirée sur la nouvelle de Balzac par une étude de Jean Reboul¹ ; l'auteur disait tenir son propre choix d'une citation de Georges Bataille, ainsi je me trouvais pris dans ce *report*, dont j'allais, par le texte lui-même, entrevoir toute l'étendue), ce texte est *Sarrasine*, de Balzac².

(1) *SARRASINE* ★ Le titre ouvre une question : *Sarrasine*, qu'est-ce que c'est que ça ? Un nom commun ? un nom propre ? une chose ? un homme ? une femme ? A cette question il ne sera répondu que beaucoup plus tard, par la biographie du sculpteur qui a nom Sarrasine. Décidons d'appeler *code herméneutique* (que nous marquerons dans nos relevés, pour simplifier : HER.) l'ensemble

1. Jean Reboul : « Sarrasine ou la castration personnifiée », in *Cahiers pour l'analyse*, mars-avril 1967.

2. *Scènes de la vie parisienne*. Le texte est celui de : Balzac, *La Comédie humaine*, Ed. du Seuil, collection « L'Intégrale » (1966), tome IV, p. 263-272, présentation et notes de Pierre Citron.

des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement. Le titre *Sarrasine* propose donc le premier terme d'une séquence qui ne sera fermée qu'en 153 (HER. Enigme 1 (il y aura en effet d'autres énigmes dans la nouvelle) : question). ** Le mot *Sarrasine* emporte une autre connotation : celle de *féminité*, perceptible à tout Français, qui reçoit volontiers le *e* final comme le morphème spécifique du féminin, surtout lorsqu'il s'agit d'un nom propre dont le masculin (*Sarrasin*) est attesté communément par l'onomastique française. La féminité (connotée) est un signifié destiné à se fixer en plusieurs lieux du texte ; c'est un élément migrateur, capable d'entrer en composition avec d'autres éléments du même genre pour former des caractères, des atmosphères, des figures, des symboles. Bien que toutes les unités repérées ici soient des signifiées, celle-ci appartient à une classe exemplaire : elle constitue le signifié par excellence, tel que le désigne la connotation, au sens presque courant du terme. Appelons cet élément un signifié (sans plus spécifier), ou encore un *sème* (en sémantique, le sème est l'unité du signifié), et marquons le relevé de ces unités des lettres SEM, nous contentant de désigner chaque fois d'un mot (approximatif) le signifié de connotation auquel la lexie renvoie (SEM. Féminité).

(2) *J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes* * La rêverie qui est annoncée ici n'aura rien de vagabond ; elle sera fortement articulée, selon la plus connue des figures de rhétorique, par les termes successifs d'une antithèse, celle du jardin et du salon, de la mort et de la vie, du froid et du chaud, du dehors et du dedans. Ce que la lexie inaugure, à titre d'*annonce*, c'est donc une grande forme symbolique, puisqu'elle recouvrira tout un espace de substitutions, de variations, qui nous conduiront du jardin au castrol, du salon à la jeune femme aimée du narrateur, en passant par l'énigmatique vieillard, la plantureuse Mme de Lantzy ou le lunaire Adonis de Vien. Ainsi, dans le champ symbolique, se détache un vaste canton, celui de l'Antithèse, dont c'est ici l'unité introductive, qui conjoint pour commencer ses deux termes adversatifs (A/B) sous le nom de *rêverie* (on marquera toute unité de ce champ symbolique des lettres SYM. Ici : SYM. Antithèse : AB). ** L'état d'absorption qui est énoncé (« *J'étais plongé...* ») appelle déjà (du moins dans le discours lisible) quelque événement qui y mette fin (« ... *quand je fus réveillé par une conversation* », n° 14). De telles séquences impliquent une raison des comportements humains. Se référant à la terminologie aristotélicienne qui lie la *praxis* à la *proairesis*, ou faculté de délibérer l'issue d'une conduite,

on appellera *proairetisque* ce code des actions et des comportements (mais dans le récit, ce qui délibère l'action, ce n'est pas le personnage, c'est le discours). On signalera ce code des actions par les lettres ACT. ; de plus, comme ces actions s'organisent en suites, on coiffera chaque suite d'un nom générique, sorte de titre de la séquence, et l'on numérotera chacun des termes qui la composent, au fur et à mesure qu'ils se présenteront (ACT. « Être plongé » : 1 : être absorbé).

(3) *qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses*. * L'information « il y a fête » (donnée ici obliquement), jointe bientôt à d'autres informations (un hôtel particulier au Faubourg Saint-Honoré) est le composant d'un signifié pertinent : la richesse de la famille Lantzy (SEM. Richesse). ** La phrase n'est que la transformation de ce qui pourrait être aisément un proverbe : « *A fêtes tumultueuses, rêveries profondes*. » L'énoncé est prôné par une voix collective, anonyme, dont l'origine est la sapience humaine. L'unité est donc issue d'un code gnomique et ce code est l'un des très nombreux codes de savoir ou de sagesse auxquels le texte ne cesse de se référer : on les appellera d'une façon très générale des *codes culturels* (bien qu'à vrai dire tout code soit culturel), ou encore, puisqu'ils permettent au discours de s'appuyer sur une autorité scientifique ou morale, des codes de références (REF. Code gnomique).

XI. Les cinq codes

Le hasard (mais est-ce le hasard ?) veut que les trois premières lexies (à savoir le titre et la première phrase de la nouvelle) nous livrent déjà les cinq grands codes que vont maintenant rejoindre tous les signifiés du texte : sans qu'il soit besoin de forcer, jusqu'à la fin, pas d'autre code que l'un de ces cinq-là, et pas de lexie qui n'y trouve sa place. Reprenons-les d'un mot, dans leur rang d'apparition, sans chercher à les hiérarchiser entre eux. L'inventaire du code herménéutique consistera à distinguer les différents termes (*formels*), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile (ces termes parfois manqueront, souvent se répèteront ; ils n'apparaîtront pas dans un ordre constant). Pour les sèmes, on les relèvera sans plus — c'est-à-dire sans essayer, ni de les tenir attachés à un personnage (à un lieu ou à un objet), ni de les organiser entre eux pour qu'ils forment un même champ thématique ; on leur laissera leur instabilité, leur dispersion, ce

qui fait d'eux les particules d'une poussière, d'un miroitement du sens. On se gardera encore plus de structurer le champ symbolique; ce champ est le lieu propre de la multivalence et de la réversibilité; la tâche principale reste donc toujours de montrer qu'on accède à ce champ par plusieurs entrées égales, ce qui en rend problématiques la profondeur et le secret. Les comportements (termes du code proaïrétique) s'organisent en séquences diverses, que l'inventaire doit seulement jaloner; car la séquence proaïrétique n'est jamais que l'effet d'un article de lecture: quiconque lit le texte rassemble certaines informations sous quelque nom générique d'actions (*Promenade, Assassinat, Rendez-vous*), et c'est ce nom qui fait la séquence; la séquence n'existe qu'au moment où et parce qu'on peut la nommer, elle se développe au rythme de la nomination qui se cherche ou se confirme; elle a donc un fondement plus empirique que logique, et il est inutile de la faire rentrer de force dans un ordre légal de relations; elle n'a d'autre logique que celle du *déjà-fait* ou du *déjà-lu*; d'où la diversité des séquences (parfois triviales, parfois romanesques) et celle des termes (nom-breux ou non); ici encore, on ne cherchera pas à les structurer: leur relevé (externe et interne) suffira à manifester le sens pluriel de leur texture, qui est l'entrelacs. Les codes culturels enfin sont les citations d'une science ou d'une sagesse; en relevant ces codes, on se bornera à indiquer le type de savoir (physique, physiologique, médical, psychologique, littéraire, historique, etc.) qui est cité, sans jamais aller jusqu'à construire – ou reconstruire – la culture qu'ils articulent.

XII. Le tissu des voix

Les cinq codes forment une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe (ou plutôt: en y passant, il se fait texte). Si donc on ne cherche pas à structurer chaque code ni les cinq codes entre eux, c'est d'une façon délibérée, pour assurer la multivalence du texte, sa réversibilité partielle. Il s'agit en effet, non de manifester une structure, mais autant que possible de produire une structuration. Les blancs et les flous de l'analyse seront comme les traces qui signalent la fuite du texte; car si le texte est soumis à une forme, cette forme n'est pas unitaire, architecturée, finie: c'est la bribe, le tronçon, le réseau coupé ou effacé, ce sont tous les mouvements, toutes les

inflexions d'un *fading* immense, qui assure à la fois le chevauchement et la perte des messages. Ce qu'on appelle *Code*, ici, n'est donc pas une liste, un paradigme qu'il faille à tout prix reconstruire. Le code est une perspective de citations, un mirage de structures: on ne connaît de lui que des départs et des retours; les unités qui en sont issues (celles que l'on inventorie) sont elles-mêmes, toujours, des sorties du texte, la marque, le jalon d'une digression virtuelle vers le reste d'un catalogue (*l'Enlèvement* renvoie à tous les enlèvements déjà écrits); elles sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été *déjà lu*, vu, fait, vécu: le code est le sillon de ce *déjà*. Renvoyant à ce qui a été écrit, c'est-à-dire au Livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture), il fait du texte le prospectus de ce Livre. Ou encore: chaque code est l'une des forces qui peuvent s'emparer du texte (dont le texte est le réseau), l'une des Voix dont est tissé le texte. Latéralement à chaque énoncé, on dirait en effet que des voix *off* se font entendre: ce sont les codes: en se tressant, eux dont l'origine « se perd » dans la masse perspective du *déjà-écrit*, ils désignent l'énonciation: le concours des voix (des codes) devient l'écriture, espace stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix: Voix de l'Empirie (les proaïrétismes), Voix de la Personne (les sèmes), Voix de la Science (les codes culturels), Voix de la Vérité (les herménéutismes), Voix du Symbole.

(4) *Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Elysée-Bourbon.*

* Une logique métonymique conduit de l'Elysée-Bourbon au sème de *Richesse*, puisque le faubourg Saint-Honoré est un quartier riche. Cette richesse est elle-même connotée: quartier de nouveaux riches, le faubourg Saint-Honoré renvoie par synecdoque au Paris de la Restauration, lieu mythique des fortunes brusques, aux origines douteuses; où l'or surgit diaboliquement sans origine (c'est la définition symbolique de la spéculation) (SEM. Richesse).

(5) *Assis dans l'embrasure d'une fenêtre* *

Le développement d'une antithèse comporte normalement l'exposé de chacune de ses parties (A, B). Un troisième terme est possible: la présentation conjointe. Ce terme peut être purement rhétorique, s'il s'agit d'*annoncer* ou de *résumer* l'antithèse; mais il peut être aussi littéral, s'il s'agit de dénoter la conjonction physique des lieux anthématiques: fonction dévolue ici à l'*embrasure*, ligne moyenne entre le jardin et le salon, la mort et la vie (SYM. Antithèse: miloyenneté).

(6) *et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire,*
 * ACT. « Cachette » : 1 : être caché.

(7) *je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée.* * *Je pouvais contempler* veut dire : *je vais décrire.* Le premier terme de l'antithèse (le jardin) est ici annoncé d'un point de vue (selon le code) rhétorique : il y a manipulation du discours, non de l'histoire (SYM. Antithèse : A : annonce). On notera dès maintenant, pour reprendre ce thème plus tard, que la *contemplation*, posture visuelle, tracé arbitraire d'un champ d'observation (le *templum* des augures) rapporte toute la description au modèle d'un tableau peint. ** SEM. Richesse (une fête, le faubourg Saint-Honoré, un hôtel particulier).

XIII. *Citar*

La *Fête*, le *Faubourg*, l'*Hôtel* sont des informations anodines, perdues apparemment dans le flux *naturel* du discours ; en réalité ce sont autant de touches destinées à faire surgir l'image de la Richesse dans le tapis de la rêverie. Le sème est ainsi plusieurs fois « cité » ; on voudrait donner à ce mot son sens fauromachique : *citar*, c'est ce coup de talon, cette cambrure du torero, qui appellent la bête aux banderilles. De la même façon, on cite le signifié (la richesse) à comparaître, tout en l'esquivant au fil du discours. Cette citation fugitive, cette manière subreptice et discontinuée de thématiser, cette alternance du flux et de l'éclat définissent bien l'*vallure* de la connotation ; les sèmes semblent flotter librement, former une galaxie de menues informations où ne peut se lire aucun ordre privilégié : la technique narrative est impressionniste : elle divise le signifiant en particules de matière verbale dont seule la concrétion fait sens : elle joue de la distribution d'un discontinu (ainsi construit-elle le « caractère » d'un personnage) ; plus la distance syntagmatique de deux informations convergentes est grande, plus le récit est habile ; la performance consiste à jouer d'un certain degré d'impression : il faut que le trait passe légèrement, comme si son oubli était indifférent et que cependant, surgi plus loin sous une autre forme, il constitue déjà un souvenir ; le lisible est un effet fondé sur des opérations de solidarité (le lisible « colle ») ; mais plus cette solidarité est aérée, plus l'intelligible paraît intelligent. La fin (idéologique) de cette technique est de naturaliser le sens, et donc d'accréditer la réalité de l'histoire : car (en Occident) le sens (le système) est, dit-on, antipathique à la

nature et à la réalité. Cette naturalisation n'est possible que parce que les informations significatives, lâchées – ou appelées – à un rythme homéopathique, sont portées, charriées par une matière réputée « naturelle » : le langage : paradoxalement, le langage, système intégral du sens, a pour fonction de désystématiser les sens seconds, de naturaliser leur production et d'authentifier la fiction : la connotation s'enfouit sous le bruit régulier des « phrases », la « richesse » sous la syntaxe toute « naturelle » (sujet et compléments circonstanciels) qui fait qu'une fête se donne dans un hôtel, lui-même situé dans un quartier.

(8) *Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, image gigantesque de la fameuse danse des morts.* * SYM. Antithèse : A : le dehors. – ** La neige renvoie ici au froid, mais ce n'est pas fatal, c'est même rare : la neige, manteau moelleux, duveteux, comme plutôt la chaleur des substances homogènes, la protection de l'abri. Le froid vient ici de ce que la couverture nivale est partielle : ce n'est pas la neige, c'est l'imparfait qui est froid ; la forme sinistre, c'est l'imparfaitement couvert : le déplumé, le dépouillé, le par-plaques, tout ce qui subsiste d'une plénitude rongée par le manque (SEM. Froid). La lune, elle aussi, contribue à ce manque. Ici franchement sinistre, éclairant, constituant le défaut du paysage, on la retrouvera pourvue d'une douceur ambiguë lorsque, par le substitut d'une lampe d'albâtre, elle éclairera et féminisera l'Adonis de Vien (n° 111), portrait qui est doublé (et ceci est assez explicite) par l'Éndymion de Girodet (n° 547). C'est que la lune est le rien de la lumière, la chaleur réduite à son manque : elle éclaire par pur reflet, sans être elle-même origine ; elle devient ainsi l'emblème lumineux du castrat, manque manifesté par l'éclat vide qu'il emprunte à la féminité lorsqu'il est jeune (l'Adonis) et dont il ne reste plus qu'une lépre grise quand il est vieux (le vieillard, le jardin) (SEM. Sélicité). De plus, le fantastique désigne et désignera ce qui est hors des limites fondatrices de l'humain : sur-nature, extra-monde, cette transgression est celle du castrat, donné à la fois (plus tard) comme Sur-Femme et sous-homme (SEM. Fantastique). – *** REF. L'Art (*La danse des morts*).

(9) *Puis, en me retournant de l'autre côté* * Le passage d'un terme de l'antithèse (le jardin, le dehors) à l'autre (le salon, le

dedans) est ici un mouvement corporel ; il n'est donc pas artifice du discours (relevant du code rhétorique) mais acte physique de conjonction (relevant du champ symbolique) (SYM. Antithèse : miloyenneté).

(10) *je pouvais admirer la danse des vivants !* * La *danse des morts* (n° 8) était un stéréotype, un syntagme figé. Ce syntagme est ici brisé en deux, un syntagme neuf est constitué (la *danse des vivants*). Deux codes sont entendus simultanément : un code de connotation (dans la *danse des morts*, le sens est global, issu d'un savoir codé, celui des histoires de l'Art) et un code de dénotation (dans la *danse des vivants*, chaque mot, gardant simplement le sens du dictionnaire, est additionné à son voisin) ; cette divergence, cette sorte de strabisme définit le jeu de mots. Ce jeu de mots est construit comme un diagramme de l'Antithèse (forme dont nous savons l'importance symbolique) : un tronc commun, *la danse*, se diversifie en deux syntagmes opposés (*les morts/les vivants*), tout comme le corps du narrateur est l'espace unique d'où partent le jardin et le salon (REF. Le jeu de mots). ** « *Je pouvais contempler* » annonçait la première partie (A) de l'Antithèse (n° 7). « *Je pouvais admirer* », symétriquement, annonce la seconde (B). La contemplation référerait à un pur tableau de peinture ; l'admiration, mobilisant des formes, des couleurs, des sons, des parfums, reporte la description du salon (qui va suivre) à un modèle théâtral (la scène). On reviendra sur cette sujétion de la littérature (précisément dans sa version « réaliste ») à d'autres codes de représentation (SYM. Antithèse : B : annonce).

(11) *un salon splendide, aux parois d'argent et d'or, aux lustres étincelants, brillant de bougies. Là, fourmillaient, s'agitaient et papillonnaient les plus folles femmes de Paris, les plus riches, les mieux tirées, éclatantes, pompeuses, éblouissantes de diamants ! des fleurs sur la tête, sur le sein, dans les cheveux, semées sur les robes ou en guirlandes à leurs pieds. C'étaient de légers frémissements, des pas volutueux qui faisaient rouler les dentelles, les blondes, la mousseline, autour de leurs flancs délicats. Quelques regards trop vifs perçaient çà et là, échaipsaient les lumières, le feu des diamants, et animaient encore des cœurs trop ardents. On surprenait aussi des airs de tête significatifs pour les amants, et des attitudes négatives pour les maris. Les éclats de voix des joueurs, à chaque coup imprévu, le retentissement de l'or, se mêlaient à la musique, au murmure des conversations, pour achever d'étourdir cette foule enivré par tout ce que le monde peut offrir de séductions, une vapeur de parfums et l'ivresse générale agressaient sur les imaginations*

affolées. * SYM. Antithèse : B : le dedans. ** Les femmes sont transformées en fleurs (elles en ont partout) ; ce sème de *végétalité* viendra se fixer plus tard sur la femme aimée du narrateur (dont les formes sont « verdoyantes ») ; d'autre part la végétalité connote une certaine idée de la vie pure (parce que organique), qui forme antithèse avec la « chose » morte dont sera fait le vieillard (SEM. Végétalité). Le frémissement des dentelles, le flottement des mousselines et la vapeur des parfums installent le sème de *vaporeux*, antithétique à l'anguleux (n° 80), au géométrique (n° 76), au ridé (n° 82), toutes formes qui définiront sémiologiquement le vieillard. Ce qui est visé par contraste, dans le vieillard, c'est la *machine* : pourrait-on concevoir (du moins dans le discours lisible) une *machine vaporeuse* ? (SEM. Vaporeux). *** SEM. Richesse. **** Allusivement, une atmosphère d'adultère est désignée ; elle connote Paris comme lieu d'immoralité (les fortunes parisiennes, dont celle des Lantys, sont immorales) (REF. Psychologie ethnique : Paris).

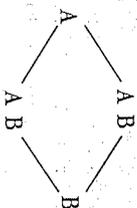
(12) *Ainsi à ma droite, la sombre et silencieuse image de la mort ; à ma gauche, les décentes bacchanales de la vie : ici, la nature froide, morne, en deuil ; là, les hommes en joie.*
* SYM. Antithèse : AB : résumé.

(13) *Moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates, qui, mille fois répétés de diverses manières, rendent Paris la ville la plus amusante du monde et la plus philosophique, je faisais une macédoine morale, moitié plaisante, moitié funèbre. Du pied gauche, je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cerceuil. Ma jambe était en effet glacée par un de ces vents coulis qui vous gèlent une moitié du corps, tandis que l'autre éprouve la chaleur moite des salons, accident assez fréquent au bal.* * La « *macédoine* » connote un caractère composite, le mélange sans liaison d'éléments disparates. Ce sème va émigrer du narrateur à Sarrasine (n° 159), ce qui infirme l'idée que le narrateur n'est qu'un personnage secondaire, introductif : les deux hommes sont symboliquement à égalité. Le *composite* s'oppose à un état qui aura beaucoup d'importance dans l'histoire de Sarrasine, puisqu'il sera lié à la découverte de son premier plaisir : le *lubrifié* (n° 213). L'échec de Sarrasine et du narrateur est celui d'une substance qui ne « prend » pas (SEM. Composite). ** Deux codes culturels font ici entendre leur voix : la psychologie ethnique (REF. « Paris ») et la Médecine vulgaire (« on attrape facilement un chaud-froid en restant dans l'embrasure d'une fenêtre ») (REF. Médecine). *** La participation du narrateur au symbolisme profond de l'Antithèse est ici ironisée, trivialisée, minimisée par le recours à une causalité physique, grossière et

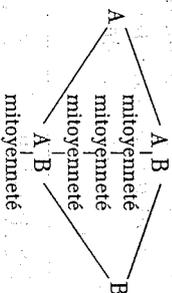
dérisoire : le narrateur feint de refuser le symbolique, qui est pour lui « affaire de courant d'air » ; il sera d'ailleurs puni de son incredulité (SEM. Asymbolisme).

XIV. L'Antithèse I : le supplément

Les quelques centaines de figures proposées, le long des siècles, par l'art rhétorique constituent un travail classificatoire destiné à nommer, à fonder le monde. De toutes ces figures, l'une des plus stables est l'antithèse ; elle a pour fonction apparente de consacrer (et d'approprioiser) par un nom, par un objet méta-linguistique, la division des contraires et dans cette division, son irréductibilité même. L'antithèse sépare de toute éternité ; elle en appelle ainsi à une nature des contraires, et cette nature est farouche. Loin de différer par la seule présence ou carence d'un simple trait (comme il se passe ordinairement dans l'opposition paradigmatique), les deux termes d'une antithèse sont l'un et l'autre *marqués* : leur différence n'est pas issue d'un mouvement complémentaire, dialectique (creux contre plein) : l'antithèse est le combat de deux plénitudes, mises rituellement face à face comme deux guerriers tout armés : l'antithèse est la figure de l'opposition *donnée*, éternelle, éternellement récurrente : la figure de l'inexpiable. Toute alliance de deux termes antithétiques, tout mélange, toute conciliation, en un mot tout passage du mur de l'antithèse constitue donc une transgression ; certes la rhétorique peut de nouveau inventer une figure destinée à nommer le transgressif ; cette figure existe : c'est le *paradoxisme* (ou alliance de mots) : figure rare, elle est l'ultime tentative du code pour fléchir l'inexpiable. Caché dans l'*embrasure*, mitoyen au dehors et au dedans, installé à la limite intérieure de l'adversion, chevauchant le mur de l'antithèse, le narrateur opère cette figure : il induit ou supporte une transgression. Cette transgression n'a pour le moment rien de catastrophique : ironisée, trivialisée, naturalisée, elle est l'objet d'une parole *aimable*, sans rapport avec l'honneur du symbole (avec le symbole comme horreur) ; et cependant son scandale est immédiatement repérable. Comment ? Rhétoriquement, l'antithèse du jardin et du salon a été saturée : l'ensemble (AB) a été annoncé, chaque terme a été ensuite lui-même introduit et décrit, puis, de nouveau et pour finir, toute l'antithèse a été résumée, selon une boucle harmonieusement close :



Or un élément est venu s'*ajouter* à cet ensemble (rhétoriquement) fini. Cet élément est la position du narrateur (décodée sous le nom de « mitoyenneté ») :



La mitoyenneté trouble l'harmonie rhétorique – ou paradigmatique – de l'antithèse (AB/A/B/AB) et ce trouble vient, non d'une carence, mais d'un excès : il y a un élément *de trop*, et ce supplément induit est le corps (du narrateur). Comme supplément, le corps est le lieu de la transgression mise en œuvre par le récit : c'est au niveau du corps que la barre de l'adversion doit sauter, que les deux *inconciliabiles* de l'antithèse (le dehors et le dedans, le froid et le chaud, la mort et la vie) sont appelés à se rejoindre, à se toucher, à se mêler par la plus stupéfiante des figures dans une substance composite (sans *tenue*), ici fantaisiste (c'est la macédoine), plus tard chimérique (ce sera l'arabesque formée par le Vieillard et la jeune femme assis côte à côte). C'est par ce *trop* qui vient au discours après que la rhétorique l'a déceintement saturé, que quelque chose peut être raconté et que le récit commence.

XV. La partition

L'espace du texte (fisible) est en tout point comparable à une partition musicale (classique). Le découpage du syntagme (dans son mouvement progressif) correspond au découpage du flot sonore en mesures (l'un est à peine plus arbitraire que l'autre). Ce qui éclate, ce qui fulgure, ce qui souligne et impressionne, ce sont les sèmes, les citations culturelles et les symboles, analogues, par leur timbre fort, la valeur de leur discontinu, aux cuivres et aux percussions. Ce qui chante, ce qui file, se meut,

par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible (telle la mélodie confiée souvent aux bois), c'est la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée : le développement d'une énigme est bien celui d'une fugue ; l'une et l'autre contiennent un *sujet*, soumis à une *exposition*, un *développement* (occupé par les retards, ambiguïtés et leurs par quoi le discours prolonge le mystère), une *strette* (partie serrée où les bribes de réponse se précipitent) et une *conclusion*. Enfin, ce qui soutient, ce qui enchaîne régulièrement, ce qui harmonise le tout, comme le font les cordes, ce sont les séquences proairétiques, la marche des comportements, la cadence des gestes connus :

Lexies	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Sèmes													
Codes cult.													
Antithèse													
Enigme 1													
« Plongé »													
« Caché »													

L'analogie ne s'arrête pas là. On peut attribuer à deux suites de la table polyphonique (la suite herménéutique et la suite proairétique) la même détermination tonale que détiennent la mélodie et l'harmonie dans la musique classique : le texte lisible est un texte *tonal* (dont l'habitude produit une lecture tout aussi conditionnée que notre audition : on peut dire qu'il y a un *œil lisible*, comme il y a une oreille tonale, en sorte que désapprendre la lisibilité est du même ordre que désapprendre la tonalité) et l'unité tonale y dépend essentiellement de deux codes séquentiels : la marche de la vérité et la coordination des gestes représentés : il y a même contrainte dans l'ordre progressif de la mélodie et dans celui, tout aussi progressif, de la séquence narrative. Or *c'est précisément cette contrainte qui réduit le pluriel du texte classique*. Les cinq codes repérés, entendus souvent simultanément, assurent en effet au texte une certaine qualité plurielle (le texte est bien polyphonique), mais sur les cinq codes, trois seulement proposent des traits permutable, réversibles, insoumis à la contrainte du temps (les codes sémique, culturel, sym-

bolique) ; les deux autres imposent leurs termes selon un ordre irréversible (les codes herménéutique et proairétique). Le texte classique est donc bien tabulaire (et non pas linéaire), mais sa tabularité est vectorisée, elle suit un ordre logico-temporel. Il s'agit d'un système multivalent mais incomplètement réversible. Ce qui bloque la réversibilité, voilà ce qui limite le pluriel du texte classique. Ces blocages ont des noms : c'est d'une part la vérité et d'autre part l'empirie : ce précisément contre quoi – ou entre quoi – s'établit le texte moderne.

(14) – *Il n'y a pas fort longtemps que M. de Lantyr possède cet hôtel ?*

– *Si fait. Voici bientôt dix ans que le maréchal de Carrigliano le lui a vendu...*

– *Ah !*

– *Ces gens-là doivent avoir une fortune immense ?*

– *Mais il le faut bien.*

– *Quelle fête ! Elle est d'un luxe insolent.*

– *Les croyez-vous aussi riches que le sont M. de Nuchingen ou M. de Gondreville ?* * ACT. « Etre plongé » : 2 : ressortir.

** REF. Code chronologique (dix ans...). *** La richesse des Lantyr (déjà signalée par la convergence de la fête, de l'hôtel et du quartier) est ici franchement énoncée ; et comme cette richesse sera l'objet d'une énigme (d'où vient-elle ?), il faut voir dans la lexie un terme du code herménéutique : appelons *thème* l'objet (ou le sujet) sur quoi portera la question de l'énigme : l'énigme n'est pas encore formulée, mais le thème en est déjà présent, ou, si l'on préfère, d'une manière quelconque : emphatisé (HER. Enigme 2 : thème).

(15) – *Mais vous ne savez donc pas ?...*

J'avancai la tête et reconnus les deux interlocuteurs pour

apparemment à cette gent curieuse qui, à Paris, s'occupe

exclusivement des Pourquoi ? des Comment ? D'où viennent-ils ?

Qu'y a-t-il ? Qu'a-t-elle fait ? Ils se mirent à parler bas, et

s'éloignèrent pour aller causer plus à l'aise sur quelque canapé

solitaire. Jamais mine plus féconde ne s'était ouverte aux

chercheurs de mystère. * ACT. « Cachette » : 2 : sortir de sa

cachette. ** REF. Psychologie ethnique (Paris, mondain, médisant,

herméneutique : la position de l'énigme, chaque fois que le discours

nous dit, d'une manière ou d'une autre, « *il y a énigme* », et la

réponse éludée (ou suspendue) : car si le discours n'avait pris soin de

faire partir les deux interlocuteurs vers un canapé lointain, nous

aurons tout de suite connu le mot de l'énigme, l'origine de la fortune des Lanty (mais il n'y aurait plus eu, alors, d'histoire à raconter) (HER. Enigme 2 : position et réponse suspendue).

(16) *Personne ne savait de quel pays venait la famille Lanty,*

* Nouvelle énigme, thématisée (les Lanty sont constitués en famille), posée (il y a énigme) et formulée (quelle est leur origine ?) : ces trois morphèmes sont ici contondus en une seule phrase (HER. Enigme 5 : thème, position, formulation).

(17) *ni de quel commerce, de quelle spoliation, de quelle piraterie ou de quel héritage provenait une fortune estimée à plusieurs millions.* * HER. Enigme 2 (la fortune des Lanty) : formulation.

(18) *Tous les membres de cette famille parlaient italien, le français, l'espagnol, l'anglais et l'allemand, avec assez de perfection pour faire supposer qu'ils avaient dû longtemps séjourner parmi ces différents peuples. Étaient-ce des bohémiens ? étaient-ce des fibustiers ?* * Un sème est ici suggéré : l'internationalité de la famille Lanty, qui parle les cinq langues de culture d'alors. Ce sème est inducteur de vérité (le grand-oncle est une ancienne vedette internationale et les langues nommées sont celles de l'Europe musicale), mais il est bien trop tôt pour qu'il serve à la dévoiler : l'important, pour la morale du discours, est que, prospectivement, il ne la contredise pas (SEM. Internationalité). ** Narrativement, une énigme conduit d'une question à une réponse à travers un certain nombre de retards. De ces retards, le principal est sans doute la feinte, la fausse réponse, le mensonge, que nous appellerons le *leurre*. Le discours a déjà menti par prétention en omettant parmi les causes possibles de la fortune des Lanty (*commerce, spoliation, piraterie, héritage*) la cause vraie, qui est le vedettariat d'un oncle, castrat célèbre et entretenu ; il ment ici positivement par le moyen d'un enthymème dont la majeure est fausse : 1° Seuls les bohémiens et les fibustiers parlent plusieurs langues. 2° Les Lanty sont polyglottes. 3° Les Lanty ont une origine bohémienne ou fibustière (HER. Enigme 5 : leurre, du discours au lecteur).

(19) *Quand ce serait le diable ! disaient de jeunes politiques, ils receivent à merveille.*
 — *Le comte de Lanty eût-il dévalisé quelque Casaba, j'épouserais bien sa fille ! s'écriait un philosophe.*
 * REF. Psychologie ethnique : Paris cynique.

(20) *Qui n'aurait épousé Marianina, jeune fille de seize ans, dont la beauté réalisait les fabuleuses conceptions des poètes orientaux ! Comme la fille du sultan dans le conte de La Lampe merveilleuse, elle aurait dû rester voilée. Son chant faisait palir les talents incomplets des Malibran, des Sontag, des Fodor, chez lesquelles une qualité dominante a toujours exclu la perfection de l'ensemble ; tandis que Marianina savait unir au même degré la pureté du son, la sensibilité, la justesse du mouvement et des intonations, l'âme et la science, la correction et le sentiment. Cette fille était le type même de cette poésie secrète, lien commun de tous les arts, et qui fut toujours ceux qui la cherchent. Douce et modeste, instruite et spirituelle, rien ne pouvait éclipser Marianina, si ce n'était sa mère.*

* REF. Chronologie (Marianina avait six ans lorsque son père a acheté l'hôtel Carigliano, etc.). ** REF. Code gnomique (« *Il y a dans tous les arts* », etc.) et code littéraire (les poètes orientaux, *Les Mille et Une Nuits*, Aladin). *** Pourquoi la musicalité de Marianina est-elle parfaite ? parce qu'elle réunit des traits ordinairement dispersés. De la même façon : pourquoi la Zambinella séduit-elle Sarrasine ? parce que son corps unifie des perfections que le sculpteur n'avait connues que divisées entre ses modèles (n° 220). C'est, dans les deux cas, le thème du corps morcelé — ou du corps total (SYM. Le corps rassemblé). **** La beauté de la jeune fille est référée à un code culturel, ici littéraire (il peut être ailleurs pictural ou sculptural). C'est là un énorme lieu commun de la littérature : la Femme copie le Livre. Autrement dit : tout corps est une citation : du *déjà-écrit*. L'origine du désir est la statue, le tableau, le livre (Sarrasine sera identifié à Pygmalion, n° 229) (SYM. Réplique des corps).

XVI. La beauté

La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Tel un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire : *je suis celle qui suis*. Il ne reste plus alors au discours qu'à asserter la perfection de chaque détail et à renvoyer « le reste » au code qui fonde toute beauté : l'Art. Autrement dit, la beauté ne peut s'alléguer que sous forme d'une citation : que Marianina ressemble à la fille du sultan, c'est la seule façon dont on puisse dire quelque chose de sa beauté ; elle tient de son modèle non seulement la beauté, mais aussi la parole ; livrée à elle-même, privée de tout code antérieur, la beauté serait muette.

Tout prédicat direct lui est refusé; les seuls prédicats possibles sont ou la tautologie (*un visage d'un ovale parfait*) ou la comparaison (*belle comme une madone de Raphaël, comme un rêve de pierre*, etc.); de la sorte, la beauté est renvoyée à l'infini des codes: *belle comme Vénus?* Mais Vénus? Belle comme quoi? Comme elle-même? Comme Marianna? Un seul moyen d'arrêter la réplique de la beauté: la cacher, la rendre au silence, à l'ineffable, à l'aphasie, renvoyer le référent à l'invivable, voler la fille du sultan, affirmer le code sans en réaliser (sans en compromettre) l'origine. Il y a une figure de rhétorique qui restitue ce blanc du comparé, dont l'existence est entièrement remise à la parole du comparant c'est la catachrèse (il n'y a aucun autre mot possible pour dénoter les « ailes » du moulin ou les « bras » du fauteuil, et pourtant les « ailes » et les « bras » sont, *tout de suite, déjà*, métaphoriques): figure fondamentale plus encore peut-être que la métonymie, puisqu'elle parle autour d'un comparé vide: figure de la beauté.

(21) *Avez-vous jamais rencontré de ces femmes dont la beauté foudroyante défie les atteintes de l'âge, et qui semblent, à trente-six ans plus désirables qu'elles ne devaient l'être quinze ans plus tôt? Leur visage est une âme passionnée, il étincelle; chaque trait y brille d'intelligence; chaque pore possède un éclat particulier, surtout aux lumières. Leurs yeux séduisants attirent, refusent, parlent ou se taisent; leur démarche est innocemment savante; leur voix déploie les mélodieuses richesses des tons les plus coquettement doux et tendres. Fondés sur des comparaisons, leurs éloges caressent l'amour-propre le plus chatouilleux. Un mouvement de leurs sourcils, le moindre jeu de leur œil, leur lèvres qui se froncent, impriment une sorte de terreur à ceux qui font dépendre d'elles leur vie et leur bonheur. Inexpérimentée de l'amour et docile au discours, une jeune fille peut se laisser séduire; mais pour ces sortes de femmes, un homme doit savoir, comme M. de Jaucourt, ne pas crier quand, en se cachant au fond d'un cabinet, la femme de chambre lui brise deux doigts dans la jointure d'une porte. Aimer ces puissantes sirènes, n'est-ce pas jouer sa vie? Et voilà pourquoi peut-être les aimons-nous si passionnément! Telle était la comtesse de Lanty. * REEF. Chronologie (M^{me} de Lanty a trente-six ans quand...: le repère est ou fonctionnel ou significatif, ce qui est le cas ici). ** REEF. Les légendes d'amour (M. de Jaucourt) et la typologie amoureuse des femmes (la femme mère supérieure à la vierge inexperte). *** Marianna copiat *Les Mille et Une Nuits*. Le*

corps de M^{me} de Lanty est issu d'un autre livre: celui de la Vie (« *Avez-vous jamais rencontré de ces femmes...* »). Ce livre a été écrit par les hommes (tel M. de Jaucourt) qui sont eux-mêmes dans la légende, dans ce qui doit être lu pour que l'amour puisse être parlé (SYM. Réplique des corps). **** Opposée à sa fille, M^{me} de Lanty est décrite de telle sorte que son rôle symbolique apparaisse clairement: à l'axe biologique des sexes (qui obligerait bien inutilement à ranger toutes les femmes de la nouvelle dans la même classe) se substitue l'axe symbolique de la castration (SYM. Axe de la castration).

XVII. Le camp de la castration

A première vue, *Sarrasine* propose une structure complète des sexes (deux termes opposés, un terme mixte et un terme neutre). Cette structure pourrait alors être définie en termes phalliques: 1^o être le phallus (les hommes: le narrateur, M. de Lanty, Sarrasine, Bouchardon); 2^o l'avoir (les femmes: Marianna, M^{me} de Lanty, la jeune femme aimée du narrateur, Clotilde); 3^o l'avoir et l'être (les androgynes: Filippo, Sapho); ne l'avoir ni l'être (le castrat). Or cette répartition n'est pas satisfaisante. Les femmes, quoique appartenant à la même classe biologique, n'ont pas le même rôle symbolique: la mère et la fille s'opposent (le texte nous le dit assez), M^{me} de Rocheffide est divisée, tour à tour enfant et reine, Clotilde est nulle; Filippo, qui a des traits féminins et masculins, n'a aucun rapport avec la Sapho qui terrifie Sarrasine (n^o 443); enfin, fait plus notable, les hommes de l'histoire se placent mal du côté de la virilité pleine: l'un est rabougri (M. de Lanty), un autre est maternel (Bouchardon), le troisième assujéti à la Femme-Reine (le narrateur) et le dernier (Sarrasine) « ravalé » jusqu'à la castration. Le classement sexuel n'est donc pas le bon. Il faut trouver une autre pertinence. C'est M^{me} de Lanty qui révèle la bonne structure: opposée à sa fille (passive), M^{me} de Lanty est entièrement du côté de l'actif: elle domine le temps (défie les atteintes de l'âge); elle irradie (l'irradiation est une action à distance, la forme supérieure de la puissance); dispensant les éloges, élaborant les comparaisons, inaugurant le langage par rapport auquel l'homme peut se reconnaître, elle est l'Autorité originelle, le Tyran dont le *numen* silencieux décréte la vie, la mort, l'orage, la paix; enfin et surtout elle mute l'homme (M. de Jaucourt y perd son « doigt »). Bref, annonçant la Sapho qui fait tant peur à Sarrasine,

M^{me} de Lanty est la femme castratrice, pourvue de tous les attributs fantasmatiques du Père : puissance, fascination, autorité fondatrice, terreur, pouvoir de castration. Le champ symbolique n'est donc pas celui des sexes biologiques ; c'est celui de la castration : du *châtrant/châtré*, de *l'actif/passif*. C'est dans ce champ (et non dans celui des sexes biologiques) que se distribuent d'une façon pertinente les personnages de l'histoire. Du côté de la castration active, il faut ranger M^{me} de Lanty, Bouchardon (qui relient Sarrasine loin de la sexualité) et Sapho (figure mythique qui menace le sculpteur). Du côté passif, qui trouve-t-on ? Les « hommes » de la nouvelle : Sarrasine et le narrateur, tous deux entraînés dans la castration que l'un désire et l'autre raconte. Quant au castrat lui-même, on aurait tort de le placer de droit du côté du châtré : il est la tâche aveugle et mobile de ce système ; il va et vient entre l'actif et le passif : châtré, il châtré ; de même pour M^{me} de Rochefide : contaminée pas la castration qui vient de lui être racontée, elle y entraîne le narrateur. Quant à Marianina, son être symbolique ne pourra être défini qu'en même temps que celui de son frère Filippo.

(22) *Filippo, frère de Marianina, tenait, comme sa sœur, de la beauté merveilleuse de la comtesse. Pour tout dire en un mot, ce jeune homme était une image vivante de l'Antinoüs, avec des formes plus grêles. Mais comme ces maigres et délicates proportions s'allient bien à la jeunesse quand un teint olivâtre, des sourcils vigoureux et le feu d'un œil velouté promettent pour l'avenir des passions mâles, des idées généreuses ! Si Filippo restait dans tous les cœurs de jeunes filles comme un type, il demeurerait également dans le souvenir de toutes les mères comme le meilleur parti de France.* * REF. L'Art (antique).

** SEM. Richesse (le meilleur parti de France) et Méditerranéité (un teint olivâtre, un œil velouté). *** Le jeune Filippo n'existe que comme copie de deux modèles : sa mère et Antinoüs : le Livre biologique, chromosomique, et le Livre statuaire (sans lequel il serait impossible de faire parler la beauté : l'Antinoüs « pour tout dire en un mot » : mais que dire d'autre ? et que dire alors d'Antinoüs ?) (SYM. Réplique des corps). **** SYM. Axe de la castration. Les traits féminins de Filippo, quoique aussitôt corrigés par euphémisme (« *des sourcils vigoureux* », « *des passions mâles* »), car dire d'un garçon qu'il est beau suffit déjà à le féminiser, le situe dans le camp des femmes, qui est le côté de la castration active : Filippo, cependant, n'y participe en rien dans la suite de l'histoire : à quoi donc, symboliquement, peuvent servir Marianina et Filippo ?

XVIII. Postérité du castrat

Anecdotiquement, ni Marianina ni Filippo ne servent à grand-chose : Marianina ne fournira que l'épisode mineur de la bague (épisode destiné à renforcer le mystère des Lanty) et Filippo n'a d'autre existence sémantique que de rejoindre (par sa morphologie ambiguë, par son comportement tendre et inquiet à l'égard du vieillard) le camp des femmes. Ce camp, on l'a vu, n'est pas celui du sexe biologique, mais celui de la castration. Or ni Marianina ni Filippo n'ont de traits castrateurs. A quoi donc, symboliquement, servent-ils ? A ceci : féminins tous deux, le frère et la sœur instituent une descendance féminine de M^{me} de Lanty (leur atavisme maternel est souligné), *c'est-à-dire de la Zambinella* (dont M^{me} de Lanty est la nièce) : ils sont là pour figurer une sorte d'explosion de la féminité zambinellienne. Le sens est le suivant : si la Zambinella avait eu des enfants (paradoxe désignateur du manque qui la constitue), ils eussent été ces êtres héréditaires et délicatement féminins que sont Marianina et Filippo : comme s'il y avait dans la Zambinella un rêve de normalité, une essence téléologique dont le castrat eût été déchu, et que cette essence fût la féminité même, patrie et postérité reconstituées en Marianina et Filippo par-dessus le blanc de la castration.

(23) *La beauté, la fortune, l'esprit, les grâces de ces deux enfants venaient uniquement de leur mère.* * D'où vient la fortune des Lanty ? A cette énigme 2, il est ici répondu : de la comtesse, de la femme. Il y a donc, selon le code herméneutique, déchiffrément (au moins partiel), morceau de réponse. Cependant la vérité est noyée dans une énumération dont la parataxe l'emporte, l'esquive, la retient et en fin de compte ne la livre pas : il y a donc aussi feinte, leurre, obstacle (ou retard) au déchiffrément. On appellera ce mixte de vérité et de leurre, ce déchiffrément inefficace, cette réponse obscure une *équivoque* (HER. Enigme 2 : équivoque). ** (SYM. Réplique des corps) (le corps des enfants copie celui de la mère).

(24) *Le comte de Lanty était petit, laid et grêlé ; sombre comme un Espagnol, ennuyé comme un banquier. Il passait d'ailleurs pour un profond politique, peut-être parce qu'il vivait rarement, et citait toujours M. de Metternich ou Wellington.* * REF. Psychologie des peuples et des professions (l'Espagnol, le

Banquier). ** Le rôle de M. de Lanty est faible : comme banquier, dispensateur de la fête, il joint l'histoire au mythe de la Haute Finance parisienne. Sa fonction est symbolique : son portrait, dépréciatif, l'exclut de l'hérédité zambinellienne (de la Féminité) ; c'est un père négligeable, perdu, il rejoint au rebul les hommes de la nouvelle, tous châtrés, forclos au plaisir ; il contribue à étouffer le paradigme *châtrant/châtré* (SYM. Axe de la castration).

(25) *Cette mystérieuse famille avait tout l'attrait d'un poème de lord Byron, dont les difficultés étaient traduites d'une manière différente pour chaque personne du beau monde : un chant obscur et sublime de strophe en strophe.* * REF. La Littérature (Byron). ** HER. Enigme 3 : thème et position (« *cette mystérieuse famille* »). *** La famille, sortie du Livre byronien, est elle-même un livre, articulé de strophe en strophe : l'auteur réaliste passe son temps à se référer à des livres : le réel, c'est ce qui a été écrit (SYM. Réplique des corps).

(26) *La réserve que M. et Mme de Lanty gardaient sur leur origine, sur leur existence passée et sur leurs relations avec les quatre parties du monde n'eût pas été longtemps un sujet d'étonnement à Paris. En nul pays peut-être l'axiome de l'espasien n'est mieux compris. Là, les écus même tachés de sang ou de boue ne trahissent rien et représentent tout. Pourvu que la haute société sache le chiffre de votre fortune, vous êtes classé parmi les sommes qui vous sont égales, et personne ne vous demande à voir vos parchemins, parce que tout le monde sait combien ils coûtent. Dans une ville où les problèmes sociaux se résolvent par des équations algébriques, les aventuriers ont en leur faveur d'excellentes chances. En supposant que cette famille eût été bohémienne d'origine, elle était si riche, si attrayante, que la haute société pouvait bien lui pardonner ses petits mystères.* * REF. Code gnomique (Non olet, les pages roses du dictionnaire) et mythologie de l'Or parisien. ** SEM. Internationalité. *** HER. Enigme 3 (origine des Lanty) : position (il y a mystère) et leurre (les Lanty sont peut-être d'origine bohémienne). **** HER. Enigme 2 (origine de la fortune) : position (on ne sait d'où cette fortune vient).

XIX. L'indice, le signe, l'argent

Autrefois (dit le texte) l'argent « trahissait » : c'était un indice, il livrait sûrement un fait, une cause, une nature ; aujourd'hui, il

« représente » (tout) : c'est un équivalent, une monnaie, une représentation : un signe. Entre l'indice et le signe, un mode commun, celui de l'inscription. En passant de la monarchie terrienne à la monarchie industrielle, la société a changé de Livre, elle est passée de la Lettre (de noblesse) au Chiffre (de fortune), du parchemin au registre, mais elle est toujours soumise à une écriture. La différence qui oppose la société féodale à la société bourgeoise, l'indice au signe, est celle-ci : l'indice a une origine, le signe n'en a pas ; passer de l'indice au signe, c'est abolir la dernière (ou la première) limite, l'origine, le fondement, la butée, c'est entrer dans le procès illimité des équivalences, des représentations que rien ne vient plus arrêter, orienter, fixer, consacrer. L'indifférence parisienne à l'origine de l'argent vaut symboliquement pour l'origine de l'argent ; un argent sans odeur est un argent soustrait à l'ordre fondamental de l'indice, à la consécration de l'origine : cet argent est vide comme la castration : à l'impossibilité physiologique de procréer, correspond, pour l'Or parisien, l'impossibilité d'avoir une origine, une hérédité morale : les signes (monétaires, sexuels) sont fous, parce que, contrairement aux indices (régime de sens de l'ancienne société), ils ne sont pas fondés sur une altérité originelle, irréductible, incorruptible, inamovible, de leurs composants : dans l'indice, l'indexé (la noblesse) est d'une autre nature que l'indexant (la fortune) : il n'y a pas de mélange possible ; dans le signe, qui fonde un ordre de la représentation (et non plus de la détermination, de la création, comme l'indice), les deux parties s'échangent, signifié et signifiant tournent dans un procès sans fin : ce qui s'est acheté peut de nouveau se vendre, le signifié peut devenir signifiant, et ainsi de suite. Succédant à l'indice féodal, le signe bourgeois est un trouble métonymique.

(27) *Mais, par malheur, l'histoire énigmatique de la maison Lanty offrait un perpétuel intérêt de curiosité, assez semblable à celui des romans d'Anne Radcliffe.* * HER. Enigme 3 (d'où viennent les Lanty ?) : position. ** REF. La Littérature (Anne Radcliffe).

(28) *Les observateurs, ces gens qui tiennent à savoir dans quel magasin vous achetez vos candélabres, ou qui vous demandent le prix du loyer quand votre appartement leur semble beau, avaient remarqué, de loin en loin, au milieu des fêtes, des concerts, des bals, des raouts donnés par la comtesse, l'apparition d'un personnage étrange.* * REF. Code des Romanciers, des Moralistes, des Psychologues : l'observation des