

ROLAND BARTHES

Œuvres complètes

TOME IV

1972 - 1976

Nouvelle édition revue, corrigée et présentée
par Éric Marty

ÉDITIONS DU SEUIL

B

ien avant Flaubert, l'écrivain a ressenti — et exprimé — le dur travail du style, la fatigue des corrections incessantes, la triste nécessité d'horaires démesurés pour aboutir à un rendement infime¹. Pourtant chez Flaubert, la dimension de cette peine est tout autre; le travail du style est chez lui une souffrance indigne (même s'il la dit souvent), quasi expiatoire, à laquelle il ne reconnaît aucune compensation d'ordre magique (c'est-à-dire aléatoire), comme pouvait l'être chez bien des écrivains le sentiment de l'inspiration: le style, pour Flaubert, c'est la douleur absolue, la douleur infinie, la douleur inutile. La rédaction est démesurément lente (« quatre pages dans la semaine », « cinq jours pour une page », « deux jours pour la recherche de deux lignes² »); elle exige un « irrévocable adieu à la vie³ », une séquestration impitoyable; on notera à ce propos que la séquestration de Flaubert se fait uniquement au profit du style, tandis que celle de Proust, également célèbre, a pour objet une récupération totale de l'œuvre: Proust s'enferme parce qu'il a beaucoup à dire et qu'il est pressé par la mort, Flaubert parce qu'il a infiniment à corriger; l'un et l'autre enfermés, Proust ajoute sans fin (ses fameuses « paperolles »), Flaubert retire, rature, revient sans cesse à zéro, recommence. La séquestration flaubertienne a pour centre (et pour symbole) un meuble qui n'est pas la table de travail, mais le lit de repos: lorsque le fond de la peine est

atteint, Flaubert se jette sur son sofa¹: c'est la « marinade », situation d'ailleurs ambiguë, car le signe de l'échec est aussi le lieu du fantasme, d'où le travail va peu à peu reprendre, dominant à Flaubert une nouvelle matière qu'il pourra de nouveau raturer. Ce circuit sisyphéen est appelé par Flaubert d'un mot très fort: c'est l'*atroce*², seule récompense qu'il recoive pour le sacrifice de sa vie³.

Le style engage donc visiblement toute l'existence de l'écrivain, et pour cette raison il vaudrait mieux l'appeler désormais une écriture: écrire c'est vivre (« *Un livre a toujours été pour moi*, dit Flaubert, *une manière spéciale de vivre*⁴ »), l'écriture est la fin même de l'œuvre, non sa publication⁵. Cette précellence, atteinte — ou payée — par le sacrifice même d'une vie, modifie quelque peu les conceptions traditionnelles du bien-écrire, donné ordinairement comme le vêtement dernier (l'ornement) des idées ou des passions. C'est d'abord, aux yeux de Flaubert, l'opposition même du fond et de la forme qui disparaît⁶: écrire et penser ne font qu'un, l'écriture est un être total. C'est ensuite, si l'on peut dire, la réversion des mérites de la poésie sur la prose: la poésie tend à la prose le miroir de ses contraintes, l'image d'un code serré, sûr: ce modèle exerce sur Flaubert une fascination ambiguë, puisque la prose doit à la fois rejoindre le vers et le dépasser, l'égaliser et l'absorber. C'est enfin la distribution très particulière des tâches techniques assignées par l'élaboration d'un roman: la rhétorique classique mettrait au premier plan les problèmes de la *dispositio*, ou ordre des parties du discours (qu'il

1. « Quelquefois quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui » (1852, *op. cit.*, p. 69).

2. « On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée » (1846, *op. cit.*, p. 59).

3. « J'ai passé ma vie à priver mon cœur des pâtures les plus légitimes. J'ai mené une existence laborieuse et austère. Eh bien! je n'en peux plus! je me sens à bout » (1875, *op. cit.*, p. 265).

4. *Op. cit.*, p. 207 (1859).

5. « ... Je ne veux rien publier... je travaille avec un désintéressement absolu et sans arrière-pensée, sans préoccupation extérieure... » (1846, *op. cit.*, p. 40).

6. « Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens » (1846, *op. cit.*, p. 40).

1. Voici quelques exemples, empruntés au livre d'Antoine Albalat, *Le Travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Paris, 1905 [rééd. Armand Colin, 1992]): Pascal a rédigé 15 fois la XVIII^e Provinciale; Rousseau a travaillé l'*Emile* pendant 5 ans; Buffon travaillait plus de 10 heures par jour; Chateaubriand pouvait passer de 12 à 15 heures de suite à raturer, etc.

2. Les citations de Flaubert sont empruntées aux extraits de sa correspondance rassemblés par Geneviève Bollème sous le titre: *Préface à la vie d'écrivain* (Paris, 1963). Ici: p. 99 (1852); p. 100 (1852) et p. 121 (1853).

3. *Op. cit.*, p. 52 (1845).

ne faut pas confondre avec la *compositio*, ou ordre des éléments intérieurs à la phrase); Flaubert semble s'en désintéresser; il ne néglige pas les tâches propres à la narration¹, mais ces tâches, visiblement, n'ont qu'un lien lâche avec son projet essentiel: composer son ouvrage ou tel de ses épisodes, ce n'est pas « atroce », mais simplement « fastidieux² ».

Comme odyssee, l'écriture flaubertienne (on voudrait pouvoir donner ici à ce mot un sens pleinement acif) se restreint donc à ce qu'on appelle communément les corrections du style. Ces corrections ne sont nullement des accidents rhétoriques; elles touchent au premier code, celui de la langue, elles engagent l'écrivain à vivre la structure du langage comme une passion. Il faut ici amorcer d'un mot ce que l'on pourrait appeler une linguistique (et non une stylistique) des corrections, un peu symétrique à ce que Henri Frei a appelé la grammaire des fautes.

Les retouches que les écrivains apportent à leurs manuscrits se laissent aisément classer selon les deux axes du papier sur lequel ils écrivent; sur l'axe vertical sont portées les substitutions de mots (ce sont les « ratures » ou « hésitations »); sur l'axe horizontal, les suppressions ou ajouts de syntagmes (ce sont les « refontes »). Or les axes du papier ne sont rien d'autre que les axes du langage. Les premières corrections sont substitutives, métaphoriques, elles visent à remplacer le signe initialement inscrit par un autre signe prélevé dans un paradigme d'éléments affinitaires et différents; ces corrections peuvent donc porter sur des monèmes (Hugo substituant *puddique* à *charmant* dans « *L'Eden charmant et nu s'éveillait* ») ou sur les phonèmes, lorsqu'il s'agit de prohiber des assonances (que la prose classique ne tolère pas) ou des homophonies trop insistantes, réputées ridicules (*Après cet essai fait: cétécéfé*). Les secondes corrections (correspondant à l'ordre horizontal de la page) sont associatives, métonymiques; elles affectent la chaîne syntagmatique du message, en modifiant, par diminution ou par accroissement, son

1. Voir notamment (*op. cit.*, p. 129) le décompte des pages consacrées aux différents épisodes de *Madame Bovary*: « J'ai déjà 260 pages et qui ne contiennent que des préparations d'action, des expositions plus ou moins déguisées de caractères (il est vrai qu'elles sont graduées), de paysages, de lieux... »

2. « J'ai à faire une narration; or le récit est une chose qui m'est très fastidieuse. Il faut que je mette mon héroïne dans un bal » (1852, *op. cit.*, p. 72).

volume, conformément à deux modèles rhétoriques: l'ellipse et la catalyse.

L'écrivain dispose en somme de trois types principaux de corrections: substitutives, diminutives et augmentatives: il peut travailler par permutation, censure ou expansion. Or ces trois types n'ont pas tout à fait le même statut, et d'ailleurs ils n'ont pas eu la même fortune. La substitution et l'ellipse portent sur des ensembles bornés. Le paradigme est clos par les contraintes de la distribution (qui obligent en principe à ne permuer que des termes de même classe) et par celles du sens, qui demandent d'échanger des termes affinitaires¹. De même qu'on ne peut remplacer un signe par n'importe quel autre signe, on ne peut non plus réduire une phrase à l'infini; la correction diminutive (l'ellipse) vient buter, à un certain moment, contre la cellule irréductible de toute phrase, le groupe sujet-prédicat (il va de soi que *pratiquement* les limites de l'ellipse sont atteintes souvent bien plus tôt, en raison de diverses contraintes culturelles, comme l'eurythmie, la symétrie, etc.): l'ellipse est limitée par la structure du langage. Cette même structure permet au contraire de donner libre cours, sans limite, aux corrections augmentatives; d'un côté les parties du discours peuvent être indéfiniment multipliées (ne serait-ce que par la digression), et de l'autre (c'est surtout ce qui nous intéresse ici), la phrase peut être pourvue à l'infini d'incises et d'expansion²: le travail catalytique est théoriquement infini; même si la structure de la phrase est en fait réglée et limitée par des modèles littéraires (à la façon du mètre poétique) ou par des contraintes physiques (les limites de la mémoire humaine, d'ailleurs relatives puisque la littérature classique admet la *période*, à peu près inconnue de la parole courante), il n'en reste pas moins que l'écrivain, affronté à la phrase, éprouve la liberté infinie de la parole, telle qu'elle est inscrite dans la structure même du langage. Il s'agit donc d'un problème de liberté, et il faut noter que les trois types de corrections dont on vient de parler n'ont pas eu la même fortune; selon l'idéal classique du style, l'écrivain est requis de travailler sans relâche ses substitutions et ses

1. Il ne faut pas limiter l'affinité à un rapport purement analogique et ce serait une erreur de croire que les écrivains permuent uniquement des termes synonymiques: un écrivain classique comme Bossuet peut substituer *rire* à *pleurer*: la relation antonymique fait partie de l'affinité.

2. Sur l'expansion, voir André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, 1960, 3^e partie du chapitre IV.

ellipses, en vertu des mythes corrélatifs du « mot exact » et de la « concision », tous deux garants de la « clarté¹ », tandis qu'on le détourne de tout travail d'expansion ; dans les manuscrits classiques, permutations et ratures abondent, mais on ne trouve guère de corrections augmentatives que chez Rousseau, et surtout chez Stendhal, dont on connaît l'attitude frondeuse à l'égard du « beau style ».

Il est temps de revenir à Flaubert. Les corrections qu'il a apportées à ses manuscrits sont sans doute variées, mais si l'on s'en tient à ce qu'il a déclaré et commenté lui-même, l'« atroce » du style se concentre en deux points, qui sont les deux croix de l'écriture. La première croix, ce sont les répétitions de mots ; il s'agit en fait d'une correction substitutive, puisque c'est la forme (phonique) du mot dont il faut éviter le retour trop rapproché, tout en gardant le contenu ; comme on l'a dit, les possibilités de la correction sont ici limitées, ce qui devait alléger d'autant la responsabilité de l'écrivain ; Flaubert, cependant, parvient à introduire ici le vertige d'une correction infinie : le difficile, pour lui, n'est pas la correction elle-même (effectivement limitée), mais le repérage du lieu où elle est nécessaire : des répétitions apparaissent, que l'on n'avait pas vues la veille, en sorte que rien ne peut garantir que le lendemain de nouvelles « fautes » ne pourront être découvertes² ; il se développe ainsi une insécurité anxieuse, car il semble toujours possible d'entendre de nouvelles répétitions³ : le texte, même lorsqu'il a été méticuleusement travaillé, est en quelque sorte *miné* de risques de répétition : limité et par conséquent rassuré dans son acte, la substitution redvient libre et par conséquent angoissante par l'infini de ses emplacements possibles : le paradigme est certes fermé, mais

1. C'est un paradoxe classique – qu'il faudrait à mon sens explorer – que la clarté soit donnée comme le produit naturel de la concision (voir le mot de Mme Necker, in F. Brunot, *Histoire de la langue française* (Paris, 1905-1953), t. VI, 2^e partie, fascicule 2, p. 1967 : « Il faut préférer toujours la phrase la plus courte quand elle est aussi claire, car elle le devient nécessairement davantage »).

2. A propos de trois pages de *Madame Bovary* (1853) : « J'y découvrirai sans doute mille répétitions de mots qu'il faudra ôter. A l'heure qu'il est, j'en vois peu » (*op. cit.*, p. 127).

3. Cette audition d'un langage dans le langage (fût-il fautif) rappelle une autre audition, tout aussi vertigineuse : celle qui faisait entendre à Sausurre dans la plupart des vers de la poésie grecque, latine et védique un second message, anagrammatique.

comme il joue à chaque unité significative, le voilà ressaisi par l'infini du syntagme. La seconde croix de l'écriture flaubertienne, ce sont les transitions (ou articulations) du discours¹. Comme on peut s'y attendre d'un écrivain qui a continûment absorbé le contenu dans la forme – ou plus exactement contesté cette antinomie même – l'enchaînement des idées n'est pas senti directement comme une contrainte logique mais doit se définir en termes de signifiant ; ce qu'il s'agit d'obtenir, c'est la fluidité, le rythme optimal du cours de la parole, le « *suivi* », en un mot, ce *flumen orationis* réclamé déjà par les rhétoriciens classiques. Flaubert retrouve ici le problème des corrections syntagmatiques : le bon syntagme est un équilibre entre des forces excessives de constriction et de dilatation ; mais alors que l'ellipse est normalement limitée par la structure même de l'unité phrastique, Flaubert y introduit de nouveau une liberté infinie : une fois acquise, il la retourne et l'oriente de nouveau vers une nouvelle expansion : il s'agit sans cesse de « dévisser » ce qui est trop serré : l'ellipse, dans un second temps, retrouve le vertige de l'expansion².

Car il s'agit bien d'un vertige : la correction est infinie, elle n'a pas de sanction sûre. Les protocoles correctifs sont parfaitement systématiques – et en cela ils pourraient être rassurants – mais leurs points d'application étant sans terme, nul apaisement n'est possible³ : ce sont des ensembles à la fois structurés et flottants. Cependant, ce vertige n'a pas pour motif l'infini du discours, champ traditionnel de la rhétorique ; il est lié à un objet linguistique, certes connu de la rhétorique, du moins à partir du moment où, avec Denys d'Halicarnasse et l'Anonyme du *Traité du sublime*, elle a découvert le « style », mais auquel Flaubert a

1. « Ce qui est atroce de difficulté, c'est l'enchaînement des idées, et qu'elles dérivent bien naturellement les unes des autres » (1852, *op. cit.*, p. 78) – « ... Et puis les transitions, le *suivi*, quel empêtement ! » (1853, *op. cit.*, p. 157).

2. « Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément, à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés et qui ne devaient pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints » (1853, *op. cit.*, p. 101).

3. « J'ai fini par laisser là les corrections ; je n'y comprenais plus rien ; à force de s'appesantir sur un travail, il vous éblouit ; ce qui semble être une faute maintenant, cinq minutes après ne le semble plus » (1853, *op. cit.*, p. 133).

donné une existence technique et métaphysique d'une force inégalable, et qui est la phrase.

Pour Flaubert, la phrase est à la fois une unité de style, une unité de travail et une unité de vie, elle attire l'essentiel de ses confidences sur son travail d'écrivain¹. Si l'on veut bien débarrasser l'expression de toute portée métaphorique, on peut dire que Flaubert a passé sa vie à « faire des phrases » ; la phrase est en quelque sorte le double réfléchi de l'œuvre, c'est au niveau de la fabrication des phrases que l'écrivain a fait l'histoire de cette œuvre : l'odyssée de la phrase est le roman des romans de Flaubert. La phrase devient ainsi, dans notre littérature, un objet nouveau : non seulement en droit, par les nombreuses déclarations de Flaubert à ce sujet, mais aussi en fait : une phrase de Flaubert est immédiatement identifiable, non point par son « air », sa « couleur » ou tel tour habituel à l'écrivain – ce que l'on pourrait dire de n'importe quel auteur – mais parce qu'elle se donne toujours comme un objet séparé, fini, l'on pourrait presque dire transportable, bien qu'elle ne rejoigne jamais le modèle aphoristique, car son unité ne tient pas à la clôture de son contenu, mais au projet évident qui l'a fondée comme un objet : la phrase de Flaubert est une *chose*.

On l'a vu à propos des corrections de Flaubert, cette chose a une histoire, et cette histoire, venue de la structure même du langage, est inscrite dans toute phrase de Flaubert. Le drame de Flaubert (ses confidences autorisent à employer un mot aussi romanesque) devant la phrase peut s'énoncer ainsi : la phrase est un objet, en elle une finitude fascine, analogue à celle qui règle la maturation métrique du vers, mais en même temps, par le mécanisme même de l'expansion, toute phrase est insaturable, on ne dispose d'aucune raison structurelle de l'arrêter ici plutôt que là. *Travaillons à finir la phrase* (à la façon d'un vers), dit

1. « Que je crève comme un chien, plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre » (1852, *op. cit.*, p. 78). – « Je veux seulement écrire encore trois pages de plus... et trouver quatre ou cinq phrases que je cherche depuis bientôt un mois » (1853, *op. cit.*, p. 116). – « Mon travail va bien lentement ; j'éprouve quelquefois des tortures véritables pour écrire la phrase la plus simple » (1852, *op. cit.*, p. 95). – « Je ne m'arrête plus, car même en nageant, je roule mes phrases, malgré moi » (1876, *op. cit.*, p. 274). – Et ceci, surtout, qui pourrait servir de légende à ce que l'on vient de dire de la phrase chez Flaubert : « Je vais donc reprendre ma pauvre vie si plate et tranquille, où les phrases sont des aventures... » (1857, *op. cit.*, p. 186).

implicitement Flaubert à chaque moment de son labeur, de sa vie, cependant que contradictoirement il est obligé de s'écrier sans cesse (comme il le note en 1853) : *Ça n'est jamais fini*¹. La phrase flaubertienne est la trace même de cette contradiction, vécue à vif par l'écrivain tout au long des heures innombrables pendant lesquelles il s'est enfermé avec elle : elle est comme l'arrêt gratuit d'une liberté infinie, en elle s'inscrit une sorte de contradiction métaphysique : parce que la phrase est libre, l'écrivain est condamné non à chercher la meilleure phrase, mais à assumer toute phrase : aucun dieu, fût-ce celui de l'art, ne peut la fonder à sa place.

On le sait, cette situation n'a pas été ressentie de la même façon pendant toute la période classique. Face à la liberté du langage, la rhétorique avait édifié un système de surveillance (en pro-mulguant des Aristote les règles métriques de la « période » et en déterminant le champ des corrections, là où la liberté est limitée par la nature même du langage, c'est-à-dire au niveau des substitutions et des ellipses), et ce système rendait la liberté légère à l'écrivain, en limitant ses choix. Ce code rhétorique – ou second code, puisqu'il transforme les libertés de la langue en contraintes de l'expression – est moribond au milieu du XIX^e siècle ; la rhétorique se retire et laisse en quelque sorte à nu l'unité linguistique fondamentale, la phrase. Ce nouvel objet, où s'investit désormais sans relais la liberté de l'écrivain, Flaubert le découvre avec angoisse. Un peu plus tard, un écrivain viendra, qui fera de la phrase le lieu d'une démonstration à la fois poétique et linguistique : *Un coup de dés* est explicitement fondé sur l'infinie possibilité de l'expansion phrasique, dont la liberté, si lourde à Flaubert, devient pour Mallarmé le sens même – vide du livre à venir. Dès lors, le frère et le guide de l'écrivain ne sera plus le rhéteur, mais le linguiste, celui qui met au jour, non plus les figures du discours, mais les catégories fondamentales de la langue².

1967

1. « Ah ! Quels découragements quelquefois, quel rocher de Sisyphe à rouler que le style, et la prose surtout ! *Ça n'est jamais fini* » (1853, *op. cit.*, p. 153).

2. Texte écrit en hommage à André Martinet. Paru dans : *Mord*, vol. 24, nos 1-2-3, avril, août, décembre 1968.

ifiant et de l'insignifiant, les préjugés scolaires (ceux du « plan », du « personnage », du « style »), la simultanéité des sens, la dispartition et la résurgence capricieuses de certains filons thématiques. Face au phénomène textuel, ressenti comme une richesse et une nature (deux bonnes raisons pour le sacraliser), comment repérer, tirer le premier fil, comment détacher les premiers codes ? On veut aborder ici ce problème de travail, en proposant la première analyse d'un roman de Jules Verne, *Le Mystérieux*¹.

Un linguiste écrit ? : « Dans chaque processus d'élaboration de l'information on peut dégager un certain ensemble A de signaux initiaux et un certain ensemble B de signaux finaux observés. La tâche d'une description scientifique, c'est d'expliquer comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles (si les chaînons intermédiaires sont trop complexes et échappent à l'observation, en cybernétique, on parle de *boîte noire*). » Face au roman comme système « marchant » d'informations, la formulation de Revzin peut inspirer une première démarche : établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre, traverser la « boîte noire ». La notion d'ensemble initial (ou final) n'est cependant pas simple ; tous les récits n'ont pas la belle ordonnance, éminemment didactique, du roman balzacien, qui s'ouvre sur un discours statique, longtemps synchronique, vaste concours immobile de données initiales que l'on appelle un *tableau* (le *tableau* est une idée rhétorique qui mériterait d'être étudiée, en ceci qu'il est un défi à la *marche* du langage) ; dans bien des cas, le lecteur est jeté *in medias res* ; les éléments du tableau sont dispersés le long d'une diégèse qui commence au premier mot. C'est le cas de *Le Mystérieux* : le discours prend l'histoire de plein fouet (il s'agit d'ailleurs d'une tempête). Pour arrêter le tableau initial, il n'y a dès lors qu'un moyen : s'aider dialectiquement du tableau final (ou réciproquement selon les cas). *Le Mystérieux* se termine sur deux vues ; la première représente les six colons rassemblés

Je suppose qu'un étudiant veuille entreprendre l'analyse structurale d'une œuvre littéraire. Je suppose cet étudiant assez informé pour ne pas s'étonner des divergences d'approche que l'on réunit parfois indûment sous le nom de structuralisme ; assez sage pour savoir qu'en analyse structurale il n'existe pas de méthode canonique, comparable à celle de la sociologie ou de la philologie, telle qu'en l'appliquant automatiquement à un texte on en fasse surgir la structure ; assez courageux pour prévoir et supporter les erreurs, les pannes, les déceptions, les découagements (« à quoi bon ? ») que ne manquera pas de susciter le voyage analytique ; assez libre pour oser exploiter ce qu'il peut y avoir en lui de sensibilité structurale, d'intuition des sens multiples ; assez dialectique enfin pour bien se persuader qu'il ne s'agit pas d'obtenir une « explication » du texte, un « résultat positif » (un signifié dernier qui serait la vérité de l'œuvre ou sa détermination), mais à l'inverse qu'il s'agit d'entrer, par l'analyse (ou mination), dans le jeu du signifiant, dans ce qui ressemble à une analyse), dans le jeu du signifiant, dans l'écriture : en un mot, d'accomplir, par son travail, le pluriel du texte. Ce héros – ou ce sage – trouvé, il n'en rencontrera pas moins un malaise opératoire, une difficulté simple, et qui est celle de tout début : *par où commencer ?* Sous son apparence pratique et comme gestuelle (il s'agit du premier geste que l'on accomplira en présence du texte), on peut dire que cette difficulté est celle-là même qui a fondé la linguistique moderne : d'abord souffoqué par l'hétéroclite du langage humain, Saussure, pour mettre fin à cette oppression qui est en somme celle du commencement impossible, décida de choisir un fil, une pertinence (celle du sens) et de dévider ce fil : ainsi se construisit un *système* de la langue. De la même façon, quoique au niveau second du discours, le texte déroule des codes multiples et simultanés, dont on ne voit pas d'abord la systématique, ou mieux encore : qu'on ne peut tout de suite nommer. Tout concourt en effet à innocenter les structures que l'on recherche, à les absenter : le dévidement du discours, la naturalité des phrases, l'égalité apparente du signi-

1. Collection « Le Livre de poche », Hachette, 1966, 2 volumes.

2. I. I. Revzin, « Les principes de la théorie des modèles en linguistique », *Langages*, n° 15, septembre 1969, p. 28.

sur un rocher nu, ils vont mourir de dénuement, si le yacht de lord Glenarvan ne les salue : la seconde met ces mêmes colons, sauvés, sur un territoire florissant, qu'ils ont colonisé dans l'Etat d'Iowa ; ces deux vues finales sont évidemment dans un rapport paradigmatique : la florescence s'oppose au dépérissement, la richesse au dénuement ; ce paradigme final doit avoir un corrélat initial, ou, s'il ne l'a pas (ou s'il l'a partiellement), c'est qu'il y aura eu perte, dilution ou transformation dans la « boîte noire » ; c'est ce qui se passe : la colonisation iowienne a pour corrélat antérieur la colonisation de l'île, mais ce corrélat s'identifie à la diégèse même, il est étendu à tout ce qui se passe dans le roman et n'est donc pas un « tableau » ; en revanche, le dénuement final (sur le rocher) renvoie symétriquement au premier dénuement des colons, lorsque, tombés du ballon, ils sont tous rassemblés sur l'île qu'à partir de rien (un collier de chien, un grain de blé) ils vont coloniser ; le tableau initial, par cette symétrie, est dès lors fondé : c'est l'ensemble des *données* rassemblées dans les premiers chapitres de l'œuvre, jusqu'au moment où, Cyrus Smith étant retrouvé, le personnel colonisateur est au complet, affronté d'une façon pure, comme algébrique, à la carence totale des outils (« *Le feu était éteint* » : ainsi se termine, avec le chapitre VIII, le tableau initial du roman). Le système informatif s'établit en somme comme un paradigme répété (*dénuement/colonisation*), mais cette répétition est boiteuse : les deux dénuements sont des « tableaux », mais la colonisation est une « histoire », c'est cette disturbance qui « ouvre » (à la façon d'une première clef) le procès de l'analyse, en dévoilant deux codes : l'un, statique, se réfère à la situation adamique des colons, exemplaire dans le tableau initial et dans le tableau final ; l'autre, dynamique (ce qui n'empêche pas ses traits d'être sémantiques), se réfère au travail heuristique par lequel ces mêmes colons vont « découvrir », « percevoir », « trouver » à la fois la nature de l'île et son secret.

Ce premier tri effectué, il est facile (sinon rapide) de dégrossir peu à peu chacun des deux codes qu'il a mis au jour. Le code adamique (ou plutôt le champ thématique du dénuement originel, car ce champ réunit lui-même plusieurs codes) comprend des termes morphologiquement variés : termes d'action, indices, sèmes, constats, commentaires. Voici par exemple deux séquences d'actions qui y sont rattachées. La première est celle qui inaugure le roman : la descente du ballon, cette descente est faite, si l'on peut dire, de deux fils : un fil actionnel, de modèle physique, qui égrene les étapes de l'affaïssissement progressif de l'aéronef

(les termes en sont facilement réparables, numérotés et structurables), et un fil « symbolique », où s'alignent tous les traits qui marquent (entendons ce mot au sens linguistique) le dépouillement, ou plutôt la spoliation volontaire des colons, au terme de laquelle, abandonnés sur l'île, ils se retrouveront sans bagages, sans outils, sans biens : le débarras de l'or (10 000 francs jetés par-dessus la nacelle pour tenter de la remonter) est à ce titre hautement symbolique (d'autant que cet or est l'or ennemi, celui des Sudistes) ; de même pour l'ouragan, origine du naufrage, dont le caractère exceptionnel, cataclysmique, opère symboliquement l'arrachement loin de toute socialité (dans le mythe robinsonien, la tempête initiale n'est pas seulement un élément logique qui explique la perdition du naufragé, mais aussi un élément symbolique qui figure le dépouillement révolutionnaire, la mue de l'homme social en homme originel). Une autre séquence qui doit être rattachée au thème adamique est celle de la première exploration par laquelle les colons s'assurent si la terre où ils viennent d'être jetés est une île ou un continent ; cette séquence est construite comme une énigme et le couronnement en est d'ailleurs fort poétique puisque seule la lumière de la lune fait enfin apparaître la vérité ; l'instance du discours commande évidemment que cette terre soit une île et que cette île soit déserte, car il faut, pour la suite du discours, que la matière soit donnée à l'homme sans l'outil, mais aussi sans la résistance des autres hommes : l'homme (s'il est autre que le colon) est donc l'ennemi, à la fois des naufragés et du discours ; Robinson et les naufragés de Jules Verne ont la même peur des autres hommes, des intrus qui viendraient déranger le filé de la démonstration, la pureté du discours : rien d'humain (sinon d'intérieur au groupe) ne doit ternir la conquête brillante de l'Outil (*L'île mystérieuse* est le contraire même d'un roman d'anticipation ; c'est un roman de l'extrême passé, des premières productions de l'outil).

Font également partie du thème adamique toutes les marques de la Nature gratifiante : c'est ce que l'on pourrait appeler le code édenique (*Adam/Eden* : curieuse homologie phonétique). Le don édenique prend trois formes : d'abord la nature même de l'île est parfaite, « fertile, agréable dans ses aspects, variée dans ses productions » (I, 48) ; ensuite elle fournit toujours la matière nécessaire à *point nommé* : veut-on pêcher des oiseaux à la ligne ? Il y a, *juste là, à côté*, des lianes pour la ligne, des épines pour l'hameçon, des vers pour l'appât ; enfin, lorsque les colons travaillent cette nature, ils n'en ressentent aucune fatigue, ou du moins cette

fatigue est *expédiée* par le discours : c'est la troisième forme du don édénique : le discours, tout-puissant, s'identifie à la Nature combante, il facilite, euphorise, réduit le temps, la fatigue, la difficulté ; l'abatage d'un arbre énorme, entrepris presque sans outils, est « liquidé » en une phrase ; il faudrait (au cours d'une analyse ultérieure) insister sur cette *grâce* que le discours vernien répand sur toute entreprise ; car d'une part, c'est tout le contraire de ce qui se passe chez Defoe : dans *Robinson Crusoe* le travail est non seulement épuisant (un mot suffirait alors à le dire) mais encore défini dans sa peine par le décompte alourdi des jours et des semaines nécessaires pour accomplir (seul) la moindre transformation : combien de temps, de mouvements pour déplacer seul, un peu chaque jour, une lourde pirogue ! le discours a ici pour fonction de donner le travail au ralenti, de lui restituer sa valeur-temps (qui est son aliénation même) ; et d'autre part, on voit bien la toute-puissance, à la fois diégétique et idéologique, de l'instance du discours : l'euphémisme vernien permet au discours d'avancer rapidement, dans l'appropriation de la nature, de problème en problème et non de peine en peine ; il transcrit à la fois une promotion du savoir et une censure du travail : c'est vraiment l'idiolecte de l'« Ingénieur » (qu'est Cyrus Smith), du technocrate, maître de la science, chantre du travail transformateur au moment même où, le confiant à d'autres, il l'escamote ; le discours vernien, par ses ellipses, ses survol euphoriques, renvoie le temps, la peine, en un mot le labeur, au néant de l'innommé : le travail fuit, s'écoule, se perd dans les interstices de la phrase.

Autre sous-code du thème adamique : celui de la colonisation. Ce mot est naturellement ambigu (*colonie de vacances, d'insectes, pénitentiaire, colonialisme*) ; ici même les naufrages sont des colons, mais ils ne colonisent qu'une île déserte, une nature vierge : toute instance sociale est pudiquement effacée de cette épure où il s'agit de transformer la terre sans la médiation d'aucun esclavage : cultivateurs, mais non colonisateurs. Dans l'inventaire des codes, on aura cependant intérêt à noter que le rapport inter-humain, pour discret et conventionnel qu'il soit, se place dans une problématique coloniale, même lointaine ; entre les colons, le travail (même s'ils mettent tous la main à la pâte) est hiérarchiquement divisé (le chef et le technocrate : Cyrus ; le chasseur : Spilet ; l'héritier : Herbert ; l'ouvrier spécialisé : Pen-croff ; le serviteur : Nab ; le bagnard relégué à la colonisation brute, celle des troupeaux : Ayrton) ; de plus, le nègre, Nab,

est une essence esclavé, non en ce qu'il est « maltraité » ou même « distancé » (bien au contraire : l'œuvre est humanitaire, égalitaire), ni même en ce que son travail est subalterne, mais en ce que sa « nature » psychologique est d'ordre animal : intuitif, réceptif, savant par flair et prémonition, il forme groupe avec le chien Top : c'est le moment inférieur de l'échelle, le départ de la pyramide au sommet de laquelle trône l'ingénieur tout-puissant ; enfin il ne faut pas oublier que l'horizon historique de l'argument est d'ordre colonial : c'est la guerre de Sécession qui, chassant les naufragés, détermine et reporte plus loin une nouvelle colonisation, magiquement épurée (par les vertus du discours) de toute aliénation (on notera à ce sujet que l'aventure de Robinson Crusoe a aussi pour origine un problème colonial, un trafic d'esclaves noirs dont Robinson doit s'enrichir en les transplantant d'Afrique dans les sucreries du Brésil : le mythe de l'île déserte prend appui sur un problème très vif : comment cultiver sans esclaves ?) ; et lorsque les colons, ayant perdu leur île, fondent en Amérique une nouvelle colonie, c'est dans l'Iowa, territoire de l'Ouest dont les habitants naturels, les Sioux, sont aussi magiquement « absents » que tout indigène de l'île mystérieuse.

Le second code qu'il faut (pour commencer) dévider, est celui du défrichement-déchiffrement (profits de la métathèse) ; on y rattachera tous les traits (nombreux) qui marquent à la fois une effraction et un dévoilement de la nature (de façon à la faire *rendre*, à la doter d'une *rentabilité*). Ce code comprend deux sous-codes. Le premier implique une transformation de la nature par des moyens, si l'on peut dire, naturels : le travail, le caractère ; il s'agit ici de *découvrir* la nature, de trouver les voies qui conduisent à son exploitation : d'où le code « heuristique » ; il comporte d'emblée une symbolique : celle du « forage », de l'« explosion », en un mot, comme on l'a dit, de l'effraction : la nature est une croûte, la minéralité est sa substance essentielle, à quoi répond la fonction, l'énergie endoscopique de l'ingénieur : il faut « faire sauter » pour « voir dedans » ; il faut « éventrer » pour libérer les richesses comprimées : roman plutonien. *L'île mystérieuse* mobilise une vive imagination tellurique (vive parce qu'ambivalente) : la profondeur de la terre est à la fois un abri qui se conquiert (Granite-House, la crique souterraine du *Nautilus*) et le recel d'une énergie destructrice (le volcan). On a justement suggéré (Jean Pommier à propos du XVIII^e siècle) d'étudier les métaphores d'époque ; nul doute que le plutonisme vernien soit lié aux tâches techniques du siècle industriel : effraction génée-

ralisée de la terre, du *tellus*, par la dynamite, pour l'exploitation des mines, l'ouverture des routes, des voies ferrées, l'assise des ponts : la terre s'ouvre pour livrer le fer (substance vulcanique, ignée, que Eiffel, notamment, substitue à la pierre, substance ancestrale qui se « cueille » à fleur de terre) et le fer parachève la percée de la terre, permettant d'édifier les instruments de communication (ponts, rails, gares, viaducs).

La symbolique (platonienne) s'articule sur un thème technique celui de l'outil. L'outil, né d'une pensée démultiplicatrice (à l'égal du langage et de l'échange matrimonial, comme l'ont fait remarquer Lévi-Strauss et Jakobson), est lui-même essentiellement un agent de démultiplication : la nature (ou la Providence) donne le grain ou l'allumette (retrouvés dans la poche de l'enfant), les colons les démultiplient ; les exemples de cette démultiplication sont nombreux dans *L'île mystérieuse* : l'outil produit l'outil, selon un pouvoir qui est celui du nombre ; le nombre démultiplie, dont Cyrus démonte soigneusement la vertu génératrice, est à la fois une magie (« *Il y a toujours moyen de tout faire* », I, 43), une raison (le nombre combinatoire est précisément appelé une *raison* : comptabilité et *ratio* se confondent, étymologiquement et idéologiquement) et un contre-hasard (grâce à ce nombre on ne repart pas à zéro après chaque coup, chaque feu ou chaque moisson, comme dans le jeu). Le code de l'outil s'articule à son tour sur un thème à la fois technique (la transformation de la matière), magique (la métamorphose) et linguistique (la génération des signes), qui est celui de la *transformation*. Quoique toujours scientifique, justifiée selon les termes du code scolaire (physique, chimie, botanique, leçon de choses), celle-ci est toujours construite comme une surprise et souvent comme une énigme (provisoire) : en quoi peut-on bien transformer les phoques ? Réponse (retardée selon les lois du suspense) : à faire un soufflet de forge et des bougies ; le discours (et pas seulement la science, qui n'est là que pour le cautionner) exige, d'une part, que les deux termes de l'opération, la matière originelle et l'objet produit, les algues et la nitroglycérine, soient aussi distants que possible et, d'autre part, que selon le principe même du bricolage, tout objet naturel ou donné soit tiré de son « être-là » et dérivé vers une destination inattendue : la toile du ballon, multi-fonctionnelle dans la mesure où elle est un rebut (du naufrage), se transforme en linge et en ailes de moulin. On devine combien ce code, qui est mise en jeu personnelle de classifications nouvelles, inattendues, est proche de

l'opération linguistique : le pouvoir transformateur de l'ingénieur est un pouvoir verbal, car l'un et l'autre consistent à combiner des éléments (mots, matériaux) pour produire des systèmes nouveaux (phrases, objets) et tous deux puisent pour cela dans des codes très sûrs (langue, savoir), dont les données stéréotypiques n'empêchent pas le ren-dement poétique (et poétique). On peut d'ailleurs rattacher au code transformationnel (à la fois linguistique et démirigique) un sous-code, dont les traits sont abondants, qui est celui de la nomination. A peine parvenus au sommet du mont qui leur donne une vue panoramique de leur île, les colons s'empressent de la cartographier, c'est-à-dire d'en dessiner et d'en nommer les accidents ; ce premier acte d'intellection et d'appropriation est un acte de langage, comme si toute la matière confuse de l'île, objet des transformations futures, n'accédait au statut de réel opérable qu'à travers le filet du langage ; en somme, en cartographiant leur île, c'est-à-dire leur « réel », les colons ne font qu'accomplir la définition même du langage comme « mapping » de la réalité.

La découverte de l'île, on l'a dit, soutient deux codes, dont le premier est le code heuristique, ensemble des traits et modèles transformateurs de la nature. Le second, beaucoup plus conventionnel du point de vue romanesque, est un code herméneutique ; de lui sortent les différentes énigmes (une dizaine) qui justifient le titre de l'ouvrage (*L'île mystérieuse*), et dont la solution est retardée jusqu'à l'appel final du capitaine Nemo. Ce code a été étudié à l'occasion d'un autre texte¹, et l'on peut assurer ici que les termes formels s'en retrouvent dans *L'île mystérieuse* : position, thématization, formulation de l'énigme, différents termes dilatoires (qui retardent la réponse), déchiffrement-dévoilement. L'heuristique et l'herméneutique sont très proches, puisque dans les deux cas l'île est l'objet d'un dévoilement : comme nature, il faut lui arracher sa richesse, comme habitat de Nemo, il faut déchiffrer son hôte providentiel ; toute l'œuvre est construite sur un proverbe banal : *aide-toi, travaille seul* à domestiquer la matière, *le ciel t'aidera*, Nemo, ayant reconnu ton excellence humaine, agira envers toi comme un dieu. Ces deux codes convergents mobilisent deux symboliques différentes (quoique complémentaires) : l'effraction de la nature, la sujétion, la domes-

1. « *S/Z* », étude sur *Sarrasine* de Balzac, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1970 [O.C., t. III, p. 119-345].

tication, la transformation, l'exercice du savoir (plus encore, comme on l'a dit, que celui du travail) renvoient à un refus d'héritage, à une symbolique du Fils; l'action de Nemo à vrai dire subie parfois avec impatience par le Fils adulte (Gyrus), implique une symbolique du Père (analysée par Marcel Moré¹): singulier père cependant, singulier dieu que celui-là, qui s'appelle Per-sonne.

Ce premier « débrouillage » paraîtra bien plus thématique que formaliste: c'est là cependant la liberté méthodologique qu'il faut assumer: on ne peut commencer l'analyse d'un texte (puisque c'est le problème qui a été posé) sans en prendre une première vue sémantique (de contenu), soit thématique, soit symbolique, soit idéologique. Le travail qui reste alors à faire (immense) consiste à suivre les premiers codes, à en repérer les termes, à esquisser les séquences, mais aussi à poser d'autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers. En somme, si l'on se donne le droit de partir d'une certaine *condensation* du sens (comme on l'a fait ici), c'est parce que le mouvement de l'analyse, dans son filé infini, est précisément de faire éclater le texte, la première nuée des sens, la première image des contenus. L'enjeu de l'analyse structurale n'est pas la vérité du texte mais son pluriel; le travail ne peut donc consister à partir des formes pour apercevoir, éclaircir ou formuler des contenus (point ne serait besoin pour cela d'une méthode structurale), mais bien au contraire à dissiper, reculer, démultiplier, faire partir les premiers contenus sous l'action d'une science formelle. L'analyste trouvera son compte à ce mouvement puisqu'il lui donne à la fois le moyen de commencer l'analyse à partir de quelques codes familiers et le droit de quitter ces codes (de les transformer) en avançant, non dans le texte (qui est toujours simultané, volumineux, stéréographique), mais dans son propre travail².

1970

1. Marcel Moré, *Le Très Curieux Jules Verne*, Gallimard, 1960.
2. Paru dans *Poétique*, n° 1, 1970.

Fromentin : « Dominique »

Toute une petite mythologie soutient le *Dominique* de Fromentin; c'est une œuvre deux fois solitaire, puisque c'est le seul roman écrit par son auteur, et que cet auteur n'était même pas écrivain, mais plutôt peintre; cette autobiographie discrète est tenue pour l'une des analyses les plus générales de la crise d'amour; littérairement (je veux dire: dans les histoires scolaires de la littérature), on note encore ce paradoxe: en pleine période positiviste et réaliste (*Dominique* est de 1862), Fromentin produit une œuvre qui passe pour un grand roman d'analyse psychologique. Tout cela fait que *Dominique* est consacré institutionnellement (car à savoir qui le lit, c'est autre chose) comme un chef-d'œuvre singulier: Gide le mettrait au nombre de ces dix fameux livres que l'on emporte sur une île déserte (qu'y ferait-on, cependant, de ce roman où l'on ne mange ni ne fait jamais l'amour?).

Dominique est en effet un roman bien-pensant, dans lequel on retrouve les valeurs fondatrices de l'idéologie dite bourgeoise, subsumées sous une psychologie idéaliste du sujet. Ce sujet emplit tout le livre, qui tire de lui son unité, son continu, son dévoilement; pour plus de commodité, il dit *je*, confondant, comme tout sujet de la culture bourgeoise, sa parole et sa conscience, et se faisant une gloire de cette confusion, sous le nom d'*authenticité* (la forme de *Dominique* est une « confession »); pourvu d'une parole transparente et d'une conscience sans secret, le sujet peut s'analyser lui-même longuement: il n'a pas d'inconscient, seulement des souvenirs: la mémoire est la seule forme de rêve que la littérature française de ce siècle ait connue; encore cette mémoire est-elle toujours construite: elle n'est pas association, interruption (comme elle le sera chez Proust), mais rap-pel (cependant, chez Fromentin – et c'est l'un de ses charmes –, la reconstitution anecdotique de l'aventure est souvent débordée par le souvenir insistant, effusif, d'un moment, d'un lieu). Ce sujet pur vit dans un monde sans trivialité: les objets quotidiens n'existent pour lui que s'ils peuvent faire partie d'un

La division des langages

T E X T E S 1 9 7 3

Notre culture est-elle divisée ? Nullement ; tout le monde, dans notre France d'aujourd'hui, peut *comprendre* une émission de télévision, un article de *France-Soir*, l'ordonnance d'un repas de fête ; bien plus, on peut dire que, à part un petit groupe d'intellectuels, tout le monde consomme ces produits culturels : la participation objective est totale ; et, si l'on définissait la culture d'une société par la circulation des symboles qui s'y accomplit, notre culture apparaîtrait aussi homogène et cimentée que celle d'une petite société ethnographique. La différence, c'est que c'est seulement la *consommation* qui est générale dans notre culture, non la *production* : nous comprenons tous ce que nous écoutons en commun, mais nous ne parlons pas tous cela même que nous écoutons ; les « goûts » sont divisés, parfois même opposés d'une façon inexpiable : j'aime cette émission de musique classique qui insupporte à mon voisin, cependant que je ne puis supporter les comédies de boulevard qu'il adore ; chacun de nous ouvre son poste au moment où l'autre le ferme. Autrement dit, cette culture de notre temps, qui paraît si générale, si paisible, si communautaire, repose sur la division de deux activités de langage : d'un côté l'écoute, nationale, ou, si l'on préfère, les actes d'intonation ; de l'autre, sinon la parole, tout au moins la participation créative, et, pour être plus précis encore, le *langage du désir*, qui, lui, reste divisé : j'écoute d'un côté, j'aime (ou je n'aime pas) de l'autre : *je comprends et je m'ennuie* : à l'unité de la culture de masse répond dans notre société une division non seulement des langages, mais du langage lui-même. Certains linguistes – ne s'occupant cependant par statut que de la langue et non du discours – ont eu le pressentiment de cette situation : ils ont suggéré – sans être suivis jusqu'à présent – que l'on distingue franchement deux grammaires : une grammaire *active* ou grammaire de la langue en tant qu'elle est parlée, émise, produite, et une grammaire *passive* ou grammaire de la simple écoute. Portée, par une mutation translinguistique, au niveau du discours, cette division rendrait bien compte du paradoxe de notre culture,

unitaire par son code d'écoute (de consommation), fragmentée par ses codes de production, de désir : la « paix culturelle » (aucun conflit apparent au niveau de la culture) renvoie à la division (sociale) des langages.

Scientifiquement, cette division a été jusqu'ici quelque peu censurée. Certes, les linguistes savent qu'un idiome national (le français par exemple) comprend un certain nombre d'espèces ; mais la spécification qui a été étudiée, c'est la spécification géographique (dialectes, patois, parlers), non la spécification sociale ; sans doute on la postule, mais en la minimisant, en la réduisant à des « manières » de s'exprimer (argots, jargons, sabirs) ; et de toute manière, pense-t-on, l'unité idiomatique se reconstitue au niveau du locuteur, pourvu d'un langage à lui, d'une constante individuelle de parole, qu'on appelle un *idiolecte* : les *espèces* de langage ne seraient que des états intermédiaires, flottants, « amusants » (relevant d'une sorte de folklore social). Cette construction, qui prend son origine au XIX^e siècle, correspond bien à une certaine idéologie – dont n'était pas exempt Saussure lui-même – qui met d'un côté la société (l'idiome, la langue) et de l'autre l'individu (l'idiolecte, le style) ; entre ces deux pôles, les tensions ne peuvent être que « psychologiques » : l'individu est censé lutter pour faire reconnaître son langage – ou pour ne pas être complètement étouffé sous le langage des autres. Encore la sociologie de cette époque n'a-t-elle pu saisir le conflit au niveau du langage : Saussure était plus sociologue que Durkheim n'était linguiste. C'est la littérature qui a pressenti la division des langages (restât-elle psychologique), plus que la sociologie (on ne s'en étonnera pas : la littérature contient tous les savoirs, il est vrai dans un état non scientifique : c'est une *Mathésis*).

Le roman, dès lors qu'il est devenu réaliste, a fatalement rencontré sur son chemin la copie des langages collectifs ; mais en général l'imitation des langages de groupe (des langages socio-professionnels) a été déléguée par nos romanciers à des personnages secondaires, à des comparées, chargés de « fixer » le réalisme social, cependant que le héros continue de parler un langage intemporel, dont la « transparence » et la neutralité sont censées s'accorder à l'universalité psychologique de l'âme humaine. Balzac, par exemple, a une conscience aiguë des langages sociaux ; mais, quand il les reproduit, il les *encadre*, un peu comme des morceaux de bravoure, des pièces emphatiquement rapportées ; il les marque d'un indice pittoresque, folklorique ; ce sont des caricatures de langages : ainsi du jargon de M. de Nucin-

gen, dont le phonétisme est scrupuleusement reproduit, ou du langage-concerge de Mme Cibot, la portière du Cousin Pons ; il y a cependant chez Balzac une autre *minésis* du langage, plus intéressante, d'abord parce qu'elle est plus naïve, ensuite parce qu'elle est plus culturelle que sociale : c'est celle des *codes d'option courante* que Balzac reprend souvent à son compte, lorsqu'il commente lui-même incidemment l'histoire qu'il raconte : si par exemple Balzac fait passer dans l'anecdote la silhouette de Brantôme (dans *Sur Catherine de Médicis*), Brantôme parlera de femmes, exactement comme l'opinion commune (la *doxa*) attend de Brantôme qu'il honore son « rôle » culturel de « spécialiste » des histoires de femmes – sans qu'on puisse jurer, hélas, que Balzac lui-même soit bien conscient de sa propre démarche : car il croit reproduire le langage de Brantôme, alors qu'en fait il ne copie que la copie (culturelle) de ce langage ! Ce soupçon de naïveté (certains diront : de vulgarité), on ne peut le porter sur Flaubert ; celui-là ne se laisse pas aller à reproduire de simples fics (phonétiques, lexicaux, syntaxiques) ; il essaie de prendre dans l'imitation des valeurs de langage plus subtiles et plus diffuses, et de saisir ce que l'on pourrait appeler des *figures de discours* ; et surtout, si l'on se réfère au livre le plus « profond » de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, la *minésis* est sans fond, sans butée : les langages culturels – langages des sciences, des techniques, des classes aussi : la bourgeoisie – sont *ciés* (Flaubert ne les prend pas au comptant), mais, par un mécanisme extrêmement subtil et qui commence seulement aujourd'hui à être démonté, l'auteur qui copie (contrairement à Balzac) reste en quelque sorte irrepérable, dans la mesure où Flaubert ne donne jamais à lire d'une façon certaine s'il se rend lui-même *définitivement extérieur* au discours qu'il « emprunte » : situation ambiguë qui rend un peu illusoire l'analyse sartrienne ou marxiste de la « bourgeoisie » de Flaubert ; car, si Flaubert, bourgeois, parle le langage de la bourgeoisie, on ne sait jamais à partir de quel lieu cette énonciation s'opère : un lieu critique ? Distant ? « Empoissé » ? A la vérité, le langage de Flaubert est *utopique* et c'est ce qui en fait la modernité : ne sommes-nous pas en train d'apprendre (de la linguistique, de la psychanalyse), précisément, que *le langage est un lieu sans extérieur* ? Après Balzac et Flaubert – pour s'en tenir aux plus grands –, face à ce problème de la division des langages, on peut citer Proust, parce qu'on trouve dans son œuvre une véritable encyclopédie du langage ; sans revenir sur le problème général des signes chez Proust – que G. Deleuze a traité

d'une façon remarquable – et pour en rester au langage articulé, on trouve dans cet auteur tous les états de la *minésis* verbale, c'est-à-dire des pastiches caractérisés (la lettre de Gisèle, qui mime la dissertation scolaire, le *Journal* des Goncourt), des idiolectes de personnages, chaque partenaire de *La Recherche du temps perdu* ayant son langage, à la fois caractériel et social (le seigneur médiéval Charlus, le snob Legrandin), des langages de clan (le langage des Guermantes), un langage de classe (Françoise et le « populaire », il est vrai, reproduit ici surtout en raison de sa fonction passiviste), un catalogue des *anomalies* linguistiques (le langage déformant, « métèque », du directeur du Grand Hôtel de Balbec), le relevé soigneux de phénomènes d'acculturation (Françoise contaminée par le langage « moderne » de sa fille) et de diaspora linguistique (le langage Guermantes « essaimé »), une théorie des étymologies et du pouvoir fondateur du nom comme signifiant ; il ne manque même pas, à ce panorama subtil et complet des types de discours, l'*absence* (volontaire) de certains langages : le narrateur, ses parents, Albertine, n'ont pas de langage propre. Quelle que soit l'avance de la littérature dans la description des langages divisés, on voit cependant les limites de la *minésis* littéraire : d'une part, le langage rapporté ne parvient pas à sortir d'une vue folkloriste (on pourrait dire : coloniale) des langages exceptionnels ; le langage de l'*autre* est encadré, l'auteur (sauf peut-être dans le cas de Flaubert) en parle en situation d'exterritorialité ; la division des langages est reconnue souvent avec une perspicacité que la sociolinguistique pourrait bien envier à ces auteurs « subjectifs », mais elle reste extérieure au descripteur : autrement dit, contrairement aux acquis de la science moderne, relativiste, l'observateur ne dit pas sa place dans l'observation ; la division des langages s'*arrête* à celui qui la décrit (s'il ne la dénonce pas) ; et, d'autre part, le langage social reproduit par la littérature reste *univoque* (toujours la division des grammaires dénoncée au début) : Françoise est seule à parler, nous la comprenons, mais personne, dans le livre, ne lui donne la réplique ; le langage observé est monologique, il n'est jamais pris dans une dialectique (au sens propre du terme) ; le résultat est que les morceaux de langages sont en fait traités comme autant d'*idioletes* – et non comme un système total et complexe de *production* des langages.

Tournons-nous donc vers le traitement « scientifique » de la question : comment la science (sociolinguistique) voit-elle la division des langages ?

Ce n'est évidemment pas d'aujourd'hui que l'on postule une liaison entre la division des classes et la division des langages : la division du travail engendre une division des lexiques ; on peut même dire (Greimas) qu'un lexique est précisément le découpage imposé à la masse sémantique par la pratique d'un certain travail : pas de lexique sans un travail correspondant (il n'y a pas lieu de faire exception pour ce lexique général, « universel », qui n'est que le lexique « hors travail ») ; l'enquête sociolinguistique serait donc plus facile à mener dans des sociétés ethnographiques que dans nos sociétés historiques et développées, où le problème est très complexe ; chez nous, en effet, la division sociale des langages semble brouillée à la fois par le poids, la force unificatrice de l'idiome national, et par l'homogénéité de la culture dite de masse, comme on l'a suggéré ; une simple remarque phénoménologique suffit cependant à attester la validité des séparations linguistiques : il suffit de sortir un instant de son milieu et d'avoir à tâche, ne serait-ce qu'une heure ou deux, non seulement d'écouter d'autres langages que le nôtre, mais encore de participer aussi activement que possible à la conversation, pour percevoir, toujours avec embarras, parfois avec déchirement, l'étanchéité très grande des langages à l'intérieur de l'idiome français ; si ces langages ne communiquent pas (sauf sur « le temps qu'il fait »), ce n'est pas au niveau de la langue, comprise de tous, mais au niveau des discours (objet qui commence à rejoindre la linguistique) ; autrement dit, l'incommunication n'est pas à proprement parler d'ordre informationnel, mais d'ordre interlocutoire : d'un langage à l'autre, il y a incuriosité, indifférence ; dans notre société, le langage du *même* nous suffit, nous n'avons pas besoin du langage de l'*autre* pour vivre : à *chacun suffit son langage*. Nous nous fixons au langage de notre canton social, professionnel, et cette fixation a valeur névrotique : elle nous permet de nous adapter tant bien que mal au morcellement de notre société.

Evidemment, dans les états historiques de la socialité, la division du travail ne se réfracte pas directement, comme un simple reflet, dans la division des lexiques et la séparation des langages : il y a *complexification*, surdétermination ou contrariété des facteurs. Et, même dans des pays relativement égaux en développement, des différences, venues de l'histoire, peuvent persister ; je suis persuadé que, comparativement à d'autres pays qui ne sont pas plus « démocratiques » qu'elle, la France est particulièrement divisée : il y a en France, peut-être par tradition classique,

une conscience très vive des *identités* et des *propriétés* de langage ; le langage de l'autre est perçu selon les arêtes les plus vives de son altérité : d'où les accusations si fréquentes de « jargon » et une vieille tradition d'ironie à l'égard des langages fermés, qui sont tout simplement les langages *autres* (Rabelais, Molière, Proust).

Face à la division des langages, disposons-nous d'une tentative de description scientifique ? Oui, et c'est évidemment la sociolinguistique. Sans vouloir aborder ici un procès en règle de cette discipline, il faut marquer cependant une certaine déception : la sociolinguistique n'a jamais traité du problème du langage *social* (en tant que langage divisé) ; il y a eu, d'une part, des rapprochements (à vrai dire épisodiques et indirects) entre la macrosociologie et la macrolinguistique, le phénomène « société » étant mis en rapport avec le phénomène « langage » ou « langue » ; il y a eu d'autre part, et si l'on peut dire à l'autre bout de l'échelle, quelques tentatives de description sociologique d'*ilôts de langage* (*speech communities*) : langage des prisons, des paroisses, formules de politesse, *baby-talks* ; la sociolinguistique (et c'est sur ce point que l'on peut se sentir déçu) renvoie à la séparation des groupes sociaux *en tant qu'ils luttent pour le pouvoir* ; la division des langages n'est pas pensée comme un fait total, mettant en cause les racines mêmes du régime économique, de la culture, de la civilisation, voire de l'histoire, mais seulement comme l'attribut empirique (nullement symbolique) d'une disposition mi-sociologique, mi-psychologique : le désir de *promotion* – vue pour le moins étroite, qui ne répond pas à notre attente.

La linguistique (et non plus la sociologie) a-t-elle fait mieux ? Elle a rarement mis en rapport des langages et des groupes sociaux, mais elle a procédé à des enquêtes historiques portant sur des vocabulaires, des lexiques doués d'une certaine autonomie (d'une certaine figure) sociale ou institutionnelle : c'est le cas de Mellet et du vocabulaire religieux indo-européen, de Benveniste, dont l'œuvre dernière sur les institutions indo-européennes est proprement admirable ; c'est le cas de Matoré qui tenta de fonder, il y a une vingtaine d'années, une véritable sociologie historique du vocabulaire (ou lexicologie) ; c'est plus récemment le cas de Jean Dubois, qui a décrit le vocabulaire de la Commune. La tentative qui montre le mieux l'intérêt et les limites de la linguistique socio-historique est peut-être celle de Ferdinand Brunot ; dans les tomes X et XI de sa monumentale *Histoire*

de la langue française des origines à 1900¹, Brunot a étudié, avec minutie, le langage de la Révolution française. L'intérêt est le suivant : ce qui est étudié, c'est un langage politique, au sens plein du mot ; non pas un ensemble de tics verbaux destinés à « politiser » de l'extérieur le langage (comme il arrive souvent aujourd'hui), mais un langage qui s'élabore dans le mouvement même d'une *praxis* politique ; d'où le caractère plus productif que représentatif de ce langage : les mots, qu'ils soient évincés ou promus, sont liés presque magiquement à une efficacité réelle : en abolissant le mot, on croit abolir le référent ; en interdisant le mot « noblese », c'est la noblese que l'on croit interdire ; l'étude de ce langage politique pourrait fournir un bon cadre pour une analyse de notre propre discours politique (ou *politisé* ?) : mots affectivés, marqués d'un tabou ou d'un contre-tabou, mots chéris (*Nation, Loi, Patrie, Constitution*), mots exécrés (*Dynamie, Aristocratie, Conjuraton*), pouvoir exorbitant de certains vocables, pourtant « pédants » (*Constitution, Fédéralisme*), « traductions » terminologiques, créations substitutives (*clergé → prêtraille, religion → fanatisme, objet religieux → hochets du fanatisme, soldats ennemis → vils satellites des despotes, impôts → contribution, domestique → homme de confiance, mouchards → agents de police, comédiens → artistes, etc.*), connotations effrénées (*révolutionnaire* finit par signifier *expéditif, accéléré* ; on dit *classer révolutionnairement des livres*). Quant à la limite, c'est la suivante : l'analyse ne saisit qu'en lexique ; il est vrai que la syntaxe du français n'a été que peu touchée par la secousse révolutionnaire (qui en fait s'efforça de la surveiller et de maintenir le bon usage classique) ; mais bien plutôt, peut-être, on dirait que la linguistique ne dispose pas encore des moyens pour analyser cette structure fine du discours qui se situe entre la « construction » grammaticale, trop lâche, et le vocabulaire, trop restreint, et qui correspond sans doute à la région des syntagmes figés (par exemple : « la pression des masses révolutionnaires ») ; le linguiste est alors entraîné à réduire la séparation des langages sociaux à des faits de lexique – voire de mode.

Ainsi la plus brûlante des situations, à savoir l'opacité même du rapport social, semble échapper à l'analyse scientifique traditionnelle. La raison fondamentale, me semble-t-il, est d'ordre épistémologique : face au discours, la linguistique en est restée,

si l'on peut dire, à un stade newtonien : elle n'a pas encore opéré sa révolution einsteinienne ; elle n'a pas théorisé la place du linguiste (du repère observateur) dans le champ de l'observation. C'est cette relativisation qu'il faut d'abord postuler.

Il est temps de donner un nom à ces langages sociaux découverts dans la masse idiomatique, et dont l'étrancheité, pour existentielle que nous l'ayons d'abord ressentie, suit, à travers tous les relais, toutes les nuances et les complications qu'il est licite de concevoir, la division et l'opposition des classes ; appelons ces langages de groupe des *sociolectes* (par opposition évidente à l'idiote, ou parler d'un seul individu). Le caractère principal du champ sociolectal, c'est qu'aucun langage ne peut lui être extérieur : toute parole est fatalement incluse dans un certain sociolecte. Cette contrainte a une conséquence importante pour l'analyste : il est lui-même pris dans le jeu des sociolectes. On dira que, dans d'autres cas, cette situation n'empêche nullement l'observation scientifique : c'est le cas du linguiste même qui doit décrire un idiome national, c'est-à-dire un champ auquel aucun langage (y compris le sien) n'échappe ; mais précisément : l'idiome est un champ unifié (il n'y a qu'une seule langue française), celui qui en parle n'est pas contraint de s'y situer. En revanche, le champ sociolectal est défini, lui, par sa division, sa sécession inexpiable, et c'est dans cette division que l'analyse doit prendre place. Il s'ensuit que la recherche sociolectale (qui n'existe pas encore) ne peut être commencée sans un acte initial, fondateur, d'*évaluation* (on voudrait donner à entendre ce mot dans le sens critique que Nietzsche a su lui donner). Cela veut dire que nous ne pouvons verser tous les sociolectes (tous les parlars sociaux), quels qu'ils soient, quel que soit leur contexte politique, dans un vague corpus indifférencié, dont l'indifférenciation, l'*égaliété*, serait une garantie d'objectivité, de scientificité ; il nous faut refuser ici l'*adiaphorie* de la science traditionnelle, il nous faut accepter – ordre paradoxal aux yeux de beaucoup – que ce soient les types de sociolectes qui commandent l'analyse, et non l'inverse : *la typologie est antérieure à la définition*. Précisons encore que l'évaluation ne peut se réduire à l'*appréciation* : des savants très objectifs se sont donné le droit (légitime) d'*apprécier* les faits qu'ils décrivaient (c'est précisément ce qu'a fait F. Brunot avec la Révolution française) ;

1. Paris, Armand Colin, 1937.

évaluer est un acte non sub séquent, mais fondateur ; ce n'est pas une conduite « libérale », mais bien au contraire violente ; l'évaluation sociolectale, dès l'origine, vit le conflit des groupes et des langages ; en posant le concept sociolectal, l'analyste doit rendre compte *immédiatement* à la fois de la contradiction sociale et de la fracture du sujet savant (je renvoie ici à l'analyse lacanienne du « sujet supposé savoir »).

Donc, pas de description scientifique des langages sociaux (des sociolectes) sans une évaluation *politique* fondatrice. De même qu'Aristote, dans sa Rhétorique, distinguait deux groupes de preuves : les preuves à l'intérieur de la *techné* (*entechnoi*) et les preuves *hors de la techné* (*atechnoi*), je suggère de distinguer dès l'origine deux groupes de sociolectes : les discours *dans le pouvoir* (à l'ombre du pouvoir) et les discours *hors du pouvoir* (ou sans pouvoir, ou encore dans la lumière du non-pouvoir) ; recourant à des néologismes pédants (mais comment faire autrement ?), appelons les premiers des discours *encratiques*, et les seconds des discours *acratiques*.

Bien entendu, le rapport d'un discours au pouvoir (ou au hors-pouvoir) est très rarement direct, immédiat ; certes, la loi *défend*, mais son discours est déjà médiatisé par toute une culture juridique, par une *ratio* que presque tout le monde admet ; et seule la fabuleuse figure du Tyran pourrait produire une parole qui collerait instantanément à son pouvoir (« *le Roi ordonna que...* »). En fait, le langage du pouvoir est toujours pourvu de structures de médiation, de conduction, de transformation, d'inversion (ainsi du discours de l'idéologie, dont Marx a indiqué le caractère *inversé* par rapport au pouvoir bourgeois). De même, le discours *acratique* ne se tient pas toujours déclarativement *contre* le pouvoir ; pour prendre un exemple particulier et actuel, le discours psychanalytique n'est pas directement lié (du moins en France) à une critique du pouvoir, et l'on peut pourtant le ranger dans les sociolectes acratiques. Pourquoi ? Parce que la médiation qui intervient entre le pouvoir et le langage n'est pas d'ordre politique, mais d'ordre culturel : reprenant une vieille notion aristotélicienne, celle de *doxa* (d'opinion courante, générale, « probable », mais non « vraie », « scientifique »), on dira que c'est la *doxa* qui est la médiation culturelle (ou discursive) à travers laquelle le pouvoir (ou le non-pouvoir) parle : le discours encratique est un discours conforme à la *doxa*, soumis à des codes, qui sont eux-mêmes les lignes structurantes de son idéologie ; et le discours acratique s'énonce toujours, à des degrés

divers, contre la *doxa* (quel qu'il soit, c'est un discours *para-doxa*). Cette opposition n'exclut pas les nuances à l'intérieur de chaque type ; mais, structurellement, sa simplicité reste valide tant que le pouvoir et le non-pouvoir sont à leur place ; elle ne peut être (provisoirement) brouillée que dans les cas rares où il y a mutation de pouvoir (des lieux du pouvoir) ; ainsi du langage politique en période révolutionnaire : le langage révolutionnaire provient du langage acratique antécédent ; en passant au pouvoir, il garde son caractère acratique, tant qu'il y a lutte active au sein de la Révolution ; mais dès que celle-ci se tasse, dès que l'Etat est en place, l'ancien langage révolutionnaire devient lui-même *doxa*, discours encratique.

Le discours encratique – puisque nous avons soumis sa définition à la médiation de la *doxa* – n'est pas seulement le discours de la classe au pouvoir ; des classes hors du pouvoir ou qui essaient de le conquérir par des voies réformistes ou promotionnelles peuvent l'emprunter – ou tout au moins le recevoir avec consentement. Le langage encratique, soutenu par l'Etat, est partout : c'est un discours diffus, répandu et, si l'on peut dire, osmotique, qui *imprègne* les échanges, les rites sociaux, les lois, le champ socio-symbolique (surtout, bien évidemment, dans les sociétés à communications de masse). Non seulement le discours encratique ne se donne jamais pour systématique, mais il se constitue toujours comme *une opposition au système* : les alibis de nature, d'universalité, de bon sens, de clarté, les résistances anti-intellectualistes deviennent les figures taches du système encratique. De plus, c'est un discours *plein* : en lui, *il n'y a pas de place* pour l'autre (d'où la sensation d'étouffement, d'empiètement qu'il peut provoquer chez celui qui n'y participe pas). Enfin, si l'on veut bien se référer au schéma marxien (« L'idéologie est une image *inversée* du réel »), le discours encratique – comme pleinement idéologique – présente le réel comme le renversement de l'idéologie. C'est en somme un langage *non marqué*, producteur d'une intimidation feutrée, en sorte qu'il est difficile de lui assigner des *traits* morphologiques – à moins d'arriver à reconstituer avec rigueur et précision (ce qui est un peu une contradiction dans les termes) *les figures du feutré*. C'est la nature même de la *doxa* (diffuse, pleine, « naturelle ») qui rend difficile une typologie interne des sociolectes encratiques ; il y a une *atypie* des discours du pouvoir : ce genre ne connaît pas d'espèces. Les sociolectes acratiques sont sans doute plus faciles et plus intéressants à étudier : ce sont tous les langages qui

s'élaborent hors de la *doxa* et sont dès lors refusés par elle (ordinairement sous le nom de *jargons*). En analysant le discours encratique, on sait à peu près à l'avance ce qu'on va trouver (ce pour quoi, *aujourd'hui*, l'analyse de la culture de masse marque visiblement le pas); mais le discours acratique est en gros le nôtre (celui du chercheur, de l'intellectuel, de l'écrivain); l'analyser, c'est nous analyser nous-mêmes en tant que nous parlons: opération toujours risquée et que pour cela même il faudra entreprendre: que pensent le marxisme, ou le freudisme, ou le structuralisme, ou la science (celle des sciences dites humaines) – pour autant que chacun de ces langages de groupe constitue un sociolecte acratique (*paradoxal*) –, que pensent-ils de leur propre discours? Cette interrogation, qui n'est jamais assumée par le discours du pouvoir, est évidemment l'acte fondateur de toute analyse qui prétend ne pas s'exotérioriser à son objet.

La rentabilité principale d'un sociolecte (hors les avantages que la possession d'un langage donne à tout pouvoir que l'on cherche à conserver ou à conquérir) est évidemment la sécurité qu'il procure: comme toute clôture, celle d'un langage exalte, assure tous les sujets qui sont *dedans*, rejette et offense ceux qui sont *dehors*. Mais comment un sociolecte agit-il au-dehors? On le sait, il n'y a plus aujourd'hui d'art de la persuasion, il n'y a plus de rhétorique (sinon honteuse); on remarquera à ce sujet que la rhétorique aristotélicienne, étant fondée sur l'opinion du plus grand nombre, était de droit, et si l'on peut dire volontairement, déclarativement, une rhétorique endoxale, donc encratique (ce pour quoi, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, l'aristotélisme peut encore fournir de très bons concepts à la sociologie des communications de masse); ce qui est changé, c'est que, dans la démocratie moderne, la « persuasion » et sa *techné* ne sont plus théorisées, parce que le systématique est censuré et parce que, sous l'effet d'un mythe proprement moderne, le langage est réputé « naturel », « instrumental ». On peut dire que c'est d'un seul mouvement que notre société refuse la rhétorique et « oublie » de théoriser la culture de masse (oubli flagrant dans la théorie marxiste postérieure à Marx).

En fait, les sociolectes ne relèvent pas d'une *techné* de persuasion, mais ils comportent *tous* des figures d'intimidation (même si le discours acratique paraît plus brutalement terroriste): fruit de la division sociale, témoin de la guerre du sens, tout sociolecte (encratique ou acratique) vise à empêcher l'autre

de parler (cela est aussi le sort du sociolecte libéral). Aussi, la division des deux grands types de sociolectes ne fait qu'opposer des types d'intimidation, ou, si l'on préfère, des modes de pression: le sociolecte encratique agit par *oppression* (du trop-plein endoxal, de ce que Flaubert aurait appelé la Bêtise); le sociolecte acratique (étant hors du pouvoir, il doit recourir à la violence) agit par *sujétion*, il met en batterie des figures offensives de discours, destinées à *contraindre* l'autre plus qu'à l'envahir; et ce qui oppose ces deux intimidations, c'est encore une fois le rôle reconnu au système: le recours déclaré à un système pensé définit la violence acratique; le brouillage du système, l'inversion du pensé en « vécu » (et non-pensé) définit la répression encratique: il y a un rapport inversé entre les deux systèmes de discursivité: *patent/caché*.

Un sociolecte n'a pas seulement un caractère intimidant pour ceux qui en sont exclus (en raison de leur situation culturelle, sociale): il est aussi contraignant pour ceux qui le partagent (ou plutôt qui l'ont en partage). Ceci résulte, structurellement, du fait que le sociolecte, au niveau du discours, est une véritable langue; à la suite de Boas, Jakobson a bien marqué qu'une langue se définit non par ce qu'elle *permet* de dire, mais par ce qu'elle *oblige* à dire; de même tout sociolecte comporte des « rubriques obligatoires », grandes formes stéréotypées hors desquelles la clientèle de ce sociolecte ne peut parler (ne peut penser). Autrement dit, comme toute langue, le sociolecte implique ce que Chomsky appelle une *compétence*, au sein de laquelle les variations de performance deviennent structurellement insignifiantes: le sociolecte encratique n'est pas entamé par les différences de *vulgarité* qui s'établissent entre ses locuteurs; et, en face, chacun sait que le sociolecte marxiste peut être parlé par des imbéciles: la *langue* sociolectale ne s'altère pas au gré d'accidents individuels, mais seulement s'il se produit dans l'histoire une *mutation de discursivité* (Marx et Freud ont été eux-mêmes de ces mutans, mais depuis eux la discursivité qu'ils ont fondée ne fait que se répéter).

Pour conclure ces quelques remarques, situées d'une façon ambiguë à mi-chemin entre l'essai et le programme de recherche, qu'il soit permis à l'auteur de rappeler qu'à ses yeux la division des langages sociaux, la sociolectologie, si l'on veut,

est liée à un thème en apparence peu sociologique, qui a été jusqu'ici le domaine réservé des théoriciens de la littérature; ce thème est ce qu'on appelle aujourd'hui l'*écriture*. Dans notre société aux langages divisés, l'écriture devient une valeur digne d'instituer un débat et un approfondissement théorique incessants, parce qu'elle constitue une *production du langage individualisé*. Ayant perdu toute illusion, nous savons bien aujourd'hui qu'il ne s'agit pas pour l'écrivain de parler le « langage-peuple », comme Michelet en avait la nostalgie; il ne s'agit pas d'aligner l'écriture sur le langage du plus grand nombre, car, dans une société aliénée, le plus grand nombre n'est pas l'universel, et parler ce langage-là (ce qui se fait dans la culture de masse, où l'on est à l'affût statistique du plus grand nombre d'auditeurs ou de téléspectateurs), c'est parler encore un langage particulier — fût-il majoritaire. Nous savons bien que le langage ne peut se réduire à la communication simple, c'est tout le sujet humain qui s'engage dans la parole et se constitue à travers elle. Dans les tentatives *progressistes* de la modernité, l'écriture tient une place éminente non en fonction de sa clientèle (fort réduite), mais en fonction de sa pratique: c'est parce qu'elle s'attaque aux rapports du sujet (toujours social: en est-il d'autre?) et du langage, à la distribution périmée du champ symbolique et au procès du signe, que l'écriture apparaît bien comme une pratique de *contre-division* des langages: image sans doute utopique, en tout cas mythique, puisqu'elle rejoint le vieux rêve de la langue innocente, de la *lingua adamica* des premiers romantiques. Mais l'histoire, selon la belle métaphore de Vico, ne précède-t-elle pas en spirale? Ne devons-nous pas reprendre (ce qui ne veut pas dire répéter) les anciennes images pour leur donner des contenus nouveaux?

Une civilisation nouvelle? Hommage
à Georges Friedmann, Gallimard,
1973.

La guerre des langages

Dans mon pays, qui est le Sud-Ouest de la France, pays paisible de petits retraités, me promenant un jour, j'ai pu lire en quelques centaines de mètres, à la porte de trois villas, trois pancartes différentes: *Chien méchant. Chien dangereux. Chien de garde*. Ce pays, on le voit, a un sens très vif de la propriété. Mais l'intérêt n'est pas là; il est dans ceci: ces trois expressions ne constituent qu'un seul et même message: *N'entrez pas* (sinon vous serez mordus). Autrement dit, la linguistique, qui ne s'occupe que des messages, ne pourrait rien en dire que de très simple et de très banal; elle n'épuiserait pas, et de loin, le sens de ces expressions, car *ce sens est dans leur différence*: « *Chien méchant* » est agressif; « *Chien dangereux* » est philanthropique; « *Chien de garde* » est apparemment objectif. Autrement dit encore, à travers un même message, nous lisons trois choix, trois engagements, trois mentalités, ou, si l'on préfère, trois imaginaires, trois alibis de la propriété; par le langage de sa pancarte — par ce que j'appellerai son *discours*, puisque la langue est la même dans les trois cas —, le propriétaire de la villa s'abrite et se rassure derrière une certaine représentation, et je dirai presque un certain système de la propriété: ici sauvage (le chien, c'est-à-dire, bien sûr, le propriétaire, est méchant), là protecteur (le chien est dangereux, la villa est armée), là enfin légitime (le chien garde la propriété, c'est un droit légal). Ainsi, au niveau du message le plus simple (*N'entrez pas*), le langage (le discours) explose, se fractionne, s'écarte: il y a une *division* des langages, qu'aucune science simple de la communication ne peut prendre en charge; la société, avec ses structures socio-économiques et névrotiques, intervient, qui construit le langage comme un espace de guerre.

Bien entendu, c'est la possibilité de dire une même chose de plusieurs façons, c'est la synonymie, qui permet au langage de se diviser; et la synonymie est une donnée statutaire, structurale, et en quelque sorte naturelle du langage; mais la guerre du langage, elle, n'est pas « naturelle »: elle se produit là où la