

ROLAND BARTHES

*SARRASINE*

DE

BALZAC

Séminaires

à l'École pratique des hautes études  
1967-1968, 1968-1969

AVANT-PROPOS D'ÉRIC MARTY

PRÉSENTATION ET ÉDITION  
DE CLAUDE COSTE ET ANDY STAFFORD

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS  
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ÉDITIONS DU SEUIL

25, boulevard Romain-Rolland, 75014 Paris

TRACES ÉCRITES

Collection fondée par Dominique Séglard

## Avant-propos

Avec le séminaire sur « le discours amoureux » tenu pendant deux ans à l'École pratique des hautes études (1974-1975 et 1975-1976), et édité en 2007 dans cette même collection, puis celui sur « le lexique de l'auteur » (1973-1974) édité en 2010<sup>1</sup>, nous avons entamé une nouvelle série de publications qui vise à rendre le plus complètement disponibles les archives d'un enseignement qui tint une part importante dans la carrière intellectuelle de Roland Barthes et, bien entendu, contribua à la constitution de son œuvre. Nouvelle série puisque, tout en demeurant fidèles aux principes qui ont été les nôtres pour établir les volumes qui reproduisent les cours et séminaires du Collège de France<sup>2</sup>, nous avons tenu compte du fait que les « séminaires » de l'École relèvent d'une histoire particulière et, dans le détail au moins, posent des problèmes éditoriaux spécifiques.

C'est toute l'histoire de la rupture capitale dans les pratiques d'enseignement, de transmission, de « pédagogie », propres à la Modernité qu'il serait nécessaire de faire ici, et sans nul doute les « coupures épistémologiques » s'éclaireraient alors de ce qui rend possibles connaissance, pensée, théorie, à savoir la *praxis* des « maîtres ». Une telle histoire est à écrire. Nul doute que, pour sa préhistoire, il faudrait alors retracer la prodigieuse aventure intellectuelle que fut le séminaire d'Alexandre Kojève sur la *Phénoménologie de l'Esprit*

---

1. *Le Discours amoureux* a été édité par Claude Coste, *Le Lexique de l'auteur* par Anne Herschberg Pierrot.

2. *Comment vivre ensemble* (1976-1977) édité par Claude Coste, *Le Neutre* (1977-1978) édité par Thomas Clerc, *La Préparation du roman* (1978-1980) éditée par Nathalie Léger. Nous renvoyons le lecteur à l'« Avant-propos » général à ces publications qui se trouve en ouverture du premier volume.

ISBN : 978-2-02-061852-6

© Éditions du Seuil, novembre 2011

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

SARRASINE

SÉMINAIRE

1967-1968

## SÉANCE DU 8 FÉVRIER 1968

Le titre officiel du séminaire, cette année, est « Recherches sémiologiques : analyse d'ouvrages récents, compte rendu et discussion de travaux en cours ».

Ce titre a été donné il y a quelques mois. Depuis, ma recherche s'est infléchie – normal pour toute recherche – et une tâche m'est apparue plus urgente (dont je vais parler). Or, rappelons-le, l'École pratique des hautes études dispense un enseignement de recherche.

Donc le titre est partiellement exact :

*Recherches sémiologiques ?* Oui, toujours.

*Travaux en cours ?* Peut-être, après Pâques, si nous avons le temps.

*Ouvrages récents ?* Non, à moins de décréter que le pluriel est le singulier et que le dix-neuvième siècle est le vingtième siècle.

Nous allons en effet *travailler* (je reviendrai sur ce mot, qui engage toute la méthode) sur un seul texte et ce texte appartient au dix-neuvième siècle : une nouvelle de Balzac, *Sarrasine*<sup>1</sup>. Cette nouvelle figure dans *Scènes de la vie parisienne : Histoire des Treize* (1. Ferragus, 2. La Duchesse de Langeais, 3. La Fille aux yeux d'or), *César Birotteau*, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *Les Parents pauvres* (*La Cousine Bette* et *Le Cousin Pons*), entre autres.

*Sarrasine : Œuvres complètes*, Pléiade, tome VI, p. 79-111<sup>2</sup>. Évidemment, s'y reporter.

Analyse  
structurale  
Précédents

1. Roland Barthes oppose le S de « Sarrasine » au Z de « Sarrazin ». Voir *infra*, p. 104.

2. Roland Barthes se réfère à la 1<sup>re</sup> éd. publiée par Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (11 vol., parus de 1935 à 1959 ; texte établi et préfacé par Marcel Bouiron). Le t. VI paraît en 1936.

Ce travail ne concerne ni l'histoire littéraire, ni la thématique balzacienne (il ne sera pas question de Balzac) ; il va se rattacher à l'*analyse structurale du récit*. Je tiens pour lui et connu :

- les formalistes russes<sup>1</sup> ;
- Propp<sup>2</sup> ;
- le numéro 8 de *Communications* et bientôt le 11<sup>3</sup>. Et plus particulièrement les contributions sur ce sujet de Todorov et de Bremond.

Par rapport à ce fond, deux tâches concernant l'analyse structurale du récit :

1) L'accomplir : jusqu'ici, surtout, des positions théoriques, des postulats de recherche, des problématiques. Les analyses concrètes sur la littérature écrite sont très rares : Todorov et *Les Liaisons dangereuses*, mais sur la macro-structure, travail

1. Les formalistes russes furent véritablement connus en France grâce à la parution de *Théorie de la littérature*, textes de Tomachevski, Tynianov, Propp et Chklovski, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, avec une préface de Roman Jakobson (Paris, Seuil, 1965). À Moscou et à Saint-Pétersbourg, de 1915 à 1930, Viktor Chklovski, Roman Jakobson, Iouri Tynianov et Boris Eichenbaum révolutionnèrent la critique littéraire en établissant une sorte de grammaire des récits, des genres et de la métrique.

2. Une première version, incomplète, de *Morphologie du conte* (1928), de Vladimir Propp, est publiée en 1964 dans une traduction française de Claude Bremond ; une seconde version, plus complète, procurée par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, paraîtra au Seuil en 1970.

3. *Communications* est la revue du CECMAS (voir Roland Barthes, « Le Centre d'études des communications de masse (le CECMAS) », 1961). Conçu sous la direction de Roland Barthes, le n° 8 de *Communications* (novembre 1966) porte sur le récit et l'analyse structurale (*id.*, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *OC II*, p. 828-865, Claude Bremond, « La Logique des possibles narratifs », Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire »). Le n° 11 (« Le vraisemblable », mars 1968) rassemble des articles de Claude Bremond, « Positivité américaine de Propp », Roland Barthes, « L'effet de réel » (*OC III*, p. 25-32), Tzvetan Todorov, « Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter » et « L'analyse du récit à Urbino ».

non exhaustif, cf. *infra*<sup>1</sup> (*Littérature et Signification*, Larousse, 1967<sup>2</sup>). Des travaux en cours (troisième cycle<sup>3</sup>) : des analyses poétiques (Jakobson<sup>4</sup>, Ruwet<sup>5</sup>, Genot<sup>6</sup> : poème d'Ungaretti<sup>7</sup>), mais aucune analyse narrative complète.

2) La réviser, la contester : tâche amorcée dans les contributions de Julia Kristeva sur Bakhtine (*Critique*), Lautréamont (*Tel Quel*), Roussel (« Le vraisemblable », *Communications*, 11) et Jehan de Saintré (*Langages*, à paraître)<sup>8</sup>.

1. Voir *infra*, p. 61.

2. Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967. En 1966, Roland Barthes dirige la thèse de troisième cycle que Todorov consacre aux *Liaisons dangereuses* (voir « Chodetlos de Laclós et la théorie du récit », *Tel Quel*, n° 27, automne 1966).

3. Le cursus universitaire se composait de trois cycles. Premier cycle (deux ans) : deug (diplôme d'études universitaires approfondies) ; deuxième cycle (deux ans) : licence et maîtrise ; troisième cycle : DES, doctorats... Voir également *infra*, p. 321.

4. *Les Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson (1896-1982) paraissent en 1963 dans une traduction de Nicolas Ruwet (Paris, Minuit). Du même auteur, voir « Une microscopie du dernier spleen dans *Les Fleurs du mal* » (*Tel Quel*, n° 29, printemps 1967) et « *Les Chans* de Charles Baudelaire », écrit en collaboration avec Claude Lévi-Strauss (*L'Homme*, t. II, 1962, n° 1, repris dans Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973).

5. Linguiste et musicologue belge, Nicolas Ruwet (1932-2001) a publié en particulier « L'analyse structurale de la poésie » (*Linguistics*, 2, décembre 1963), « Analyse structurale d'un poème français : un sonnet de Louise Labé », (*ibid.*, 3, 1964), « Sur un vers de Charles Baudelaire » (*ibid.*, 17, 1965), « Limites de l'analyse linguistique en poétique » (*ibid.*, 12, décembre 1968).

6. Spécialiste de la littérature italienne et traducteur d'Italo Calvino, Gérard Genot consacre un article au Tasse (« L'écriture libératrice : le vraisemblable dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse », *Communications*, n° 11).

7. *Sémantique du discontinu* dans « *L'Allegria* » d'Ungaretti, Paris, Klincksieck, 1972.

8. Voir Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » (*Critique*, n° 239, avril 1967), « Pour une sémiologie des paragrammes » (*Tel Quel*, n° 29, printemps 1967), « La productivité dite texte » (*Communications*, n° 11, 1968) sur Raymond Roussel. J. Kristeva consacre une étude à un texte d'Antoine de La Salle, *Jehan de Saintré* (1456), « Le texte clos » (*Langages*, n° 12, décembre 1968), repris dans *Séméiologie. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, rééd. coll. « Points », 1978. Le « conseil de direction » de la revue *Langages* comporte les noms de A. Greimas,

Voilà pour le fond — ou le contexte — bibliographique.

Je veux maintenant revenir sur ces deux tâches (qui seront bien entendu traitées dans un seul effort de travail, car accomplir et réviser, c'est la même chose).

### I. Réviser, contester : le paragrammatisme

Je renvoie à Kristeva<sup>1</sup>, à Bakhtine et à la première partie de mon séminaire de l'année dernière sur la linguistique du discours<sup>2</sup>. Je rappelle seulement (et je complète déjà) :

— Le discours n'est pas une ligne, mais un espace, un *tissu* (un *texte*), dont la « perspective » peut avoir pour emblème l'anagramme saussurienne<sup>3</sup>. Dans le texte, les mots ou les sens

Paragram-  
matisme :  
espace

N. Ruwet et R. Barthes (qui en reste membre de 1966 à 1979, jusqu'au n° 54). C'est dans le même n° 12 de la revue *Langages* que paraît « Linguistique et littérature » de Roland Barthes (*OC III*, p. 52-59).

1. Julia Kristeva, « Sur la sémiologie des paragrammes » (*Action poétique*, n°s 41-42, 1969, repris dans *Séméiotikè*) : « Nous acceptons les principes énoncés par Ferdinand de Saussure dans ses "Anagrammes", à savoir : a. Le langage poétique "donne une seconde façon d'être, factice, ajoutée, pour ainsi dire, à l'original du mot." b. Il existe une correspondance des éléments entre eux, par *couple* et par *trime*. c. Les lois poétiques *binaires* vont jusqu'à transgresser les lois de la grammaire. d. Les éléments du *mot-thème* (voire une lettre) "s'étendent sur toute l'étendue du texte ou bien sont massés en un petit espace, comme celui d'un mot ou deux". Cette conception "paragrammatique" (le mot "paragramme" est employé par Saussure) du langage poétique implique 3 thèses majeures : A. Le langage poétique est la seule infinité du code. B. Le texte littéraire est un double : écriture-lecture. C. Le texte littéraire est un réseau de connexion » (*Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 114).

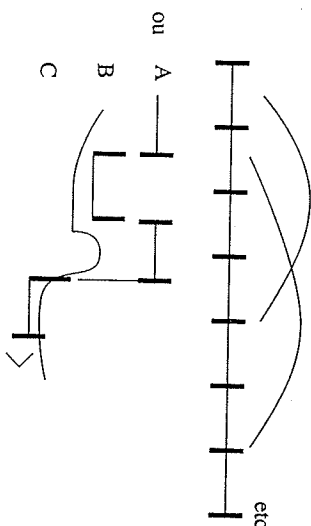
2. Il s'agit du séminaire de l'École pratique des hautes études que Roland Barthes a consacré en 1966-1967 à la « recherche sur le discours de l'histoire » (voir *OC II*, p. 451-452).

3. « Un autre Saussure existe, on le sait : celui des *Anagrammes*. Celui-ci entend déjà la modernité dans le fourmillement phonique et sémantique des vers archaïques : alors, plus de contrat, plus de clarté, plus d'analogie, plus de valeur : à l'or du signifié se substitue l'or du signifiant, métal non plus monétaire mais poétique. On sait combien cette écoute a affolé Saussure, qui semble ainsi avoir passé sa vie entre l'angoisse du signifié perdu et le retour terrifiant du signifiant pur » (Roland Barthes, « Saussure, le signe, la démonstration », *OC IV*, p. 333). Entre 1906 et 1909, Saussure analyse des poèmes

ne s'enchaînent ni ne s'additionnent : ils se renvoient entre eux, ils renvoient à d'autres textes, à d'autres codes, selon un procès infini. Le texte est constitué d'une infinité d'*images dans le tapis*<sup>1</sup>. Tapis = images les unes dans les autres, sans que la trame puisse être jamais atteinte. La trame, c'est toujours d'autres images, d'autres structures, d'autres codes, dont la « positivité » est sans cesse reculée. Il n'y a pas de structure fondamentale d'un texte autre que la perspective infinie des codes, des structures qui sont *chîés* dans le texte.

— Le paragrammatisme (la polygraphie essentielle, fondamentale, la nature contrapuntique) du texte s'accomplit selon des modes de complexité très variés. Je citerai (provisoirement) :

a) Tous les phénomènes de *distorsion* du syntagme, posés jusqu'ici par l'analyse structurale : incises, séparations, enjambements, enrolements d'unité très narratives<sup>2</sup>.



de l'Antiquité grecque et latine, afin de montrer que des anagrammes graphiques et phoniques contenaient le mot-thème de chaque poème. Sur cette question, voir Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

1. Allusion à la célèbre nouvelle de Henry James « L'image dans le tapis » (« The Figure in the Carpet », 1896), qui se donne comme une allégorie de la lecture littéraire. L'écrivain anglais Vereker révèle à un critique que son œuvre comporte un secret dissimulé dans ses livres comme « l'image dans le tapis »...

2. Le tableau figure les différents types de relations que le récit établit entre les éléments narratifs ou symboliques qui le composent.

La citation  
La voix

Recul  
du signifié

b) Tous les phénomènes de *délégation* du sens : séquences ayant un seul sens, lui-même simple terme d'une séquence plus vaste. Signifiés-relais (festivité → parisianité<sup>1</sup>). Complexes métaphoriques : nébuleuses de signifiants indexant un signifié qui ne sera lui-même qu'un nouveau signifiant<sup>2</sup>.

c) Tous les phénomènes de *citation*, *citationnels* (ceci, nouveau, nous en ferons grand cas). La citation est appel d'une unité à un code explicite ou implicite qui peut venir de la littérature, de la culture, de l'art, de la « sagesse », de la psychologie, etc. Chaque code cité est une *voix* (ceci employé en toute connaissance de cause et sachant bien que la voix n'est pas l'écriture : nous y reviendrons<sup>3</sup>). Le tressage de toutes les voix constitue l'écriture, seule réalité qui, en les renvoyant les unes aux autres, recule infiniment (met en cause) leur origine. Le point essentiel, l'enjeu du « paragrammatisme » dont il sera traité ici, ce n'est pas tellement (ou seulement) le pressentiment que dans un texte il y a des codes (des signes), mais qu'il n'y a pas de code dernier, ou de *fond* d'un dernier code : c'est ce pour quoi on ne peut rapporter un texte à une voix (même impersonnelle). La voix est ce qui se réfère à un seul code, vient buter sur ce corps, comme origine indépassable de la voix. L'écriture peut comporter des fragments de voix, des parodies de corps (des hystéries), mais comme « imitations » d'un modèle, qui est lui-même imitation, selon un prospect infini. L'écriture est prospective infinie de codes, traversée sans origine et sans mort des codes : inter-codes. Ceci est l'affirmation de tout ce qui se fera ici.

1. Le signifié « festivité » induit le signifié plus général de « parisianité » ; voir *infra*, p. 122.
2. Dans son manuscrit, Roland Barthes esquisse un schéma arborescent pour matérialiser cette dérive du signe.
3. Voir *infra*, p. 325.

Voix/  
écriture

## II. Exhaustivité

Ceci est un point auquel je tiens beaucoup. J'ai toujours été préoccupé par le souci d'une analyse qui prendrait en charge toute la *surface* du texte, l'enchaînement de toutes ses articulations (des qu'elles ne sont plus linguistiques, phrasiques) ; disons : tous ses détails, même infinis.

Or ceci est absolument nouveau. L'analyse structurale (sauf en poésie : Ruwet et Genot<sup>1</sup>) pour le récit traite toujours de macro-structures, masses de sens ou grandes articulations de contenu, ou, en tout cas, d'un texte déjà amené à son état de contenu (littérature orale, mythologique). Mais le trait, la pointe du trait ? En un mot : l'unité minimale ? Le tissu des unités minimales ? Le : *tout est-il signifiant ? et jusqu'où ?*

C'est ceci qui — plus que le paragrammatisme, déjà bien affirmé et postulé, sinon inventorié — m'a paru ces derniers mois, et notamment au cours d'un début d'analyse exhaustive d'*Un cœur simple* (Johns Hopkins<sup>2</sup>), la tâche nouvelle et urgente. Chemin faisant, il m'apparaît qu'elle implique une affirmation théorique totale, permet à la fois : 1) de préciser — enfin — ce qu'est l'écriture, du moins une certaine écriture, 2) de mettre en cause l'écriture qui vise l'écriture, c'est-à-dire la critique — les critiques.

1) Le structuralisme semble avoir été indifférent — ou même opposé — à l'omniscience, au *tout est signifiant*, à la traversée panique du sens. L'idée de structure, même au sens moderne, structuraliste, renvoie à des relations d'éléments formant lignes, axes, réseaux ou arbres sur un fond, un inter-tituel, ou un « foisonnement » (Lévi-Strauss<sup>3</sup>) insignifiant.

1. Sur Nicolas Ruwet et Gérard Genot, voir *supra*, p. 57.
2. Il s'agit de la communication sur *Un cœur simple* de Flaubert que Roland Barthes a donnée à l'université Johns Hopkins à Baltimore (États-Unis) en octobre 1966, dans le cadre d'un colloque sur « les langages critiques et les sciences de l'homme ». Le texte paraîtra sous le titre « L'effet de réel » dans le n° 11 de *Communications* (voir *supra*, p. 56) (OC III, p. 25-32).
3. Il s'agit pour Claude Lévi-Strauss de dégager, au-delà du foisonnement des phénomènes sensibles, une structure sous-jacente, un modèle

On dirait presque que l'in-signifiante est alors nécessaire à la signifiante. J'ai dit que les analyses structurales, jusqu'à ce jour (sauf peut-être en poésie), ont été *schématiques*, cherchant à dégager la ligne de la surface. Cette attitude peut être justifiable lorsqu'il s'agit de littérature orale, dont nous ne connaissons qu'une version elle-même schématique, sorte de forme du contenu (résumés de mythes, de contes, d'histoires). Ce qui est donné premièrement est alors déjà réduit, dégraisé. Mais dans l'écriture ? On pourrait dire comme Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu* : « Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas !<sup>1</sup> »

d'intelligibilité.

1. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831). Le vieux Frenhofer cherche depuis des années à peindre le portrait de Catherine Lascault, une courtisane surnommée « La Belle Noisette » : « Comme une foule d'ignorants qui s'imaginent dessiner correctement parce qu'ils font un trait soigneusement écarté, je n'ai pas marqué sèchement les bords extérieurs de ma figure et fait ressortir jusqu'au moindre détail anatomique, car le corps humain ne finit pas par des lignes. En cela les sculpteurs peuvent plus approcher de la vérité que nous autres. La nature comporte une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! Ne riez pas, jeune homme ! Quoique singulier que vous paraissiez ce mot, vous en comprendrez quelque jour les raisons. La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont, la distribution du jour donne seule l'apparence au corps ! Aussi n'ai-je pas arrêté les linéaments, j'ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui fait que l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds. De près, ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermi, s'arrête et se détache ; le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler tout autour. Cependant je ne suis pas encore content, j'ai des doutes. Peut-être faudrait-il ne pas dessiner un seul trait, et vaudrait-il mieux attaquer une figure par le milieu en s'attachant d'abord aux saillies les plus éclairées, pour passer ensuite aux portons les plus sombres. N'est-ce pas ainsi que procède le soleil, ce divin peintre de l'univers ? Oh ! nature ! nature ! qui jamais t'a surprise dans tes fûtes ! Tenez, le trop de science, de même que l'ignorance, arrive à une négation. Je doute de mon œuvre ! » (*La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol., t. X, p. 424-425).

2) La critique. Toutes les critiques (y compris les nouvelles) décanter le texte en deux parties : a) un corps de citations erratiques (qui ont pour ancêtre la fiche<sup>1</sup> — qui fera un travail sur la fiche, sur les *instruments* du travail intellectuel ?), organisé ensuite en système signifiant, b) un dépôt, considéré, de texte est laissé de côté, hors système.

Je dirai tout de suite : la citation partielle — fondement de toute critique — est liée à un arrêt indu des codes du texte, à une suspension autocratique de l'inter-code. La critique veut dégager une voix (un vraisemblable) du texte, c'est-à-dire détruire l'écriture. Dégager un code, arrêter les autres codes (la traversée des autres codes) et procéder par citations (être incomplet), c'est la même chose.

Cet arrêt des codes au profit d'un code correspond à une lecture théologique de l'œuvre. Cette lecture est ou bien détruite, dans les meilleurs cas, par une écriture critique, qui n'affirme implicitement la voix de l'œuvre que sous une forme elle-même dialogique, parodique, ou bien renforcée quand la critique est sans écriture, critique d'écrivain<sup>2</sup> tout au service d'une *cause* critique. Cette théologie, dérivée de la citation sporadique, est paradoxalement liée au rationalisme. Pour retrouver une autre expérience de la citation (expérience exhaustive), il faut aller contrairement à l'époque la plus théologique : le Moyen Âge. Alors, deux fonctionnaires (détenteurs de « fonctions » par rapport au texte)<sup>3</sup> :

1. Roland Barthes travaillait à partir de fiches sur lesquelles il notait références, citations ou réflexions diverses et qu'il réunissait en fonction de la rédaction de tel ou tel livre. D'abord classées par ordre alphabétique, les fiches suivent à partir des années 1970 un ordre principalement chronologique : cette modification du classement trahit l'évolution du fichier, qui, par son esprit et par sa structure, se rapproche du journal intime.

2. L'« écrivain » utilise la langue comme un moyen, l'écrivain pratique la langue comme une fin. Sur cette célèbre distinction, voir Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques* (OC II, p. 403-410).

3. « [...] ce que nous appelons l'auteur n'existe pas ; autour du texte ancien, seul texte pratiqué et en quelque sorte géré, comme un capital reconduit, il y a des fonctions différentes : 1. le *scriptor* recopie purement



Citation  
et Moyen  
Âge

a) Le *compilator* : il découpe, désarticule et rapicé de nouveaux ensembles, eux-mêmes intégralement citationnels, comme le vaisseau *Argo*<sup>1</sup> (ce serait l'auteur, tel qu'une théorie moderne de l'écriture peut l'imaginer : celui qui *sait* n'écrit qu'en traversant une multitude de citations, de codes).

b) Le *commentator* : celui qui suit pas à pas chaque fragment du texte, selon la contiguïté même de ce texte (ce serait le critique, tel qu'on l' imagine ici utopiquement — ou que nous essaierions maladroitement d'être ici), car la pré-occupation incessante et lointaine à l'égard de l'écriture critique, c'est le principal problème de la « science ». D'ordinaire, au libéralisme de l'écriture (écrivains) s'ajoute le terrorisme de la cause. Il faut inverser : au terrorisme possible de l'écriture s'ajoute l'athéologisme du recours aux codes pluriels<sup>2</sup>.

L'« exhaustivité » que l'on voudrait se donner ici pour tâche : de quelle nature est-elle ?

Citation

1) Elle ne détruit pas l'idée de citation, mais l'accomplit radicalement jusqu'au bout. Dans le texte : *tout* est citation, appel de signe. La citation ne doit pas se faire par rapport au

et simplement ; 2. le *compilator* ajoute à ce qu'il copie, mais jamais rien qui vienne de lui-même ; 3. le *commentator* s'introduit bien dans le texte recopié, mais seulement pour le rendre intelligible ; 4. l'*auctor*, enfin, donne ses propres idées mais toujours en s'appuyant sur d'autres autorités » (*L'Analyse Rhétorique. Aide-mémoire, OC III, p. 544*).

1. La nef *Argo*, sur laquelle s'embarquent Jason et ses compagnons pour chercher la Toison d'or. Cette référence revient de façon récurrente dans l'œuvre de Roland Barthes. Voir en particulier « Le vaisseau *Argo* » (*Roland Barthes par Roland Barthes, OC IV, p. 626*) : « Image fréquente : celle du vaisseau *Argo* (lumineux et blanc) dont les Argonautes remplaçaient peu à peu chaque pièce, en sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme. »

2. À la liberté créatrice de l'écrivain s'oppose traditionnellement l'attitude du critique qui donne une lecture orientée du texte (le « terrorisme de la cause »). Roland Barthes propose d'inverser le rapport : à la radicalité terroriste de l'écriture correspondrait une activité critique non dogmatique, sensible à la polyphonie du texte littéraire.

système (à l'ensemble des codes), au vraisemblable du critique (de l'analyste), mais tout fragment est déjà citation par rapport à tous les codes investis dans l'œuvre. Œuvre : non pas quelques citations + un excipient dont on ne parle pas, mais un tissu entier de citations ; l'excipient d'une citation, c'est d'autres citations.

2) L'« exhaustivité » de l'analyse est un mot à vrai dire impropre et dangereux. Ou, du moins, il faut préciser :

Tissu

— Il ne s'agit pas d'épuiser l'œuvre par un système d'explication et de description qui arriverait — après l'avoir évidemment postulé — à buter sur le *fond* de l'œuvre, comme si elle était composée d'un tuf avec des sur-structures qu'il faudrait traverser, épuiser pour tenir *toute* l'œuvre. Totalité veut dire en fait, dans la plupart des critiques, possession du *secret* de l'œuvre, de sa vérité dernière, profonde.

— Il ne s'agit pas de découvrir l'œuvre, mais de la couvrir d'un transparent quadrillé, de dissocier son tissu en fragments contigus et d'indiquer pour ces fragments la *perspective* de codes que chacun d'eux implique : exhaustivité de contiguïté, non de profondeur. Tout doit se réinscrire dans la transparence des formes, hors toute idée de vérité ou de secret ou de fond de l'œuvre. *Perspective* n'est pas *profondeur* : c'est ce qui traverse, semble aller vers un lointain fuyant. On a beau avancer, il y a toujours de la *perspective*.

L'« exhaustivité », ou couverture morcellaire et intégrale du texte, permet peut-être de dégager trois libertés nouvelles (par rapport à la mythologie littéraire) :

1) Critique monologique impliquant un *tamis* citationnel, qui arrête la perspective au profit d'un code unique (que nous appellerons plus tard *vraisemblable* ; le vraisemblable, c'est l'Un). C'est-à-dire toutes les critiques : critiques de la voix, d'une voix ; c'est-à-dire : a) critiques de l'auteur (biographique, thématique, existentielle, psychanalytique ; b) cri-

Critique/  
vraisem-  
blable/  
voix

tiques des hypostases<sup>1</sup> de la voix (voix collective de l'histoire). L'exhaustivité implique la remise en place des voix, le pluralisme des voix (des codes) au profit de l'écriture : éloignement de l'auteur, sous toutes ses figures, à tous ses niveaux, quelles qu'en soient les hypostases. La résurrection du texte implique la mort de l'auteur, liée à une promotion de la lecture (nous y reviendrons<sup>2</sup>).

2) L'exhaustivité, sorte de *ratisage* du texte (nullement militaire, car il ne recueille que ce dont il ne veut pas : plutôt un ratisage jardinier), permet (nous le verrons, je l'espère) de recueillir les éléments qui serviraient normalement aux critiques monologiques : « citations » servant à l'édification d'une critique historique, psychanalytique, thématique de *Sarrasine*, par exemple (nous mettrons plus tard cette opération de reprise, de récupération, à sa place, car ces critiques, il faut non pas les nier, mais seulement les classer). L'exhaustivité devrait permettre de construire différents modèles « vraisemblables » (de critique), permettre différents pastiches critiques – ou plutôt indiquer la nature parodique de ces critiques.

3) Penser toute la « surface » du texte en termes de sens (puisque c'est le « sens » qui va nous donner la *distribution* de l'espace textuel), c'est rendre possible (je ne dis pas encore obligatoire) le procès du sens. Si l'on veut penser la responsabilité historique, politique ou même métaphysique du sens, il faut d'abord que tout soit signifiant. Séparer un objet (un texte) en signifiante et insignifiante, c'est éviter le procès du sens, c'est sauver le sens. La condamnation du sens ne peut

Sens  
(procès  
du sens)

1. Appartenant au vocabulaire religieux, le mot « hypostase » désigne chacune des instances de la Trinité (le Père, le Fils et le Saint-Esprit), substa-  
ntiellement distinctes les unes des autres. Roland Barthes utilise le mot dans un sens proche de « substitut » ou « métaphore ». « Hypostase » prend souvent une connotation péjorative dans la critique littéraire des années 1960.  
2. Voir *infra*, p. 79, 80, 495.

procéder que d'une condamnation au sens : être condamné au sens → condamner le sens<sup>1</sup>.

### III. Découverte et exposition : les unités et le pas à pas

L'exhaustivité détermine deux problèmes (les seuls que nous poserons avant d'aborder le texte lui-même), ils correspondent à peu près, d'une part, aux procédures de découverte et, d'autre part, aux procédures d'exposition.

#### I) DÉCOUVERTE : LES UNITÉS<sup>2</sup>

Unité

##### A) Détermination opératoire

L'unité est une notion opératoire abordée dans *Communications* 8<sup>3</sup> : elle désigne le plus petit segment de discours porteur d'un sens narratif, c'est-à-dire soit d'une *fonction*, reprise, complétée plus tard, soit d'une *information* destinée à signifier une valeur nécessaire à l'intelligibilité du texte, à la façon d'un indice<sup>4</sup>.

Constituer en unité tout fragment (dire plutôt : zone) de discours porteur d'un sens second, d'une connotation autre

1. Selon Roland Barthes, on n'échappe pas au sens, à la signification (« condamnation au sens ») ; c'est en assumant la totalité du processus signifiant que l'on pourra échapper au discours monologique, au sens unique (et ainsi « condamner le sens »).

2. Roland Barthes, qui hésite encore sur la terminologie, arrêtera son choix définitif lors de la deuxième séance (voir *infra*, p. 83) pour retenir le terme « lexie ».

3. Voir Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », 1966, (*OC II*, p. 828-865).

4. « Fonction » et « information » sont des unités sémantiques (dont le découpage dépend du signifié et non du signifiant) ; à la différence de l'information qui existe pour elle-même, la fonction suppose une mise en relation d'éléments (chaîne narrative, construction herméneutique, etc.).

que le sens littéral du fragment, et repris quelque part ailleurs dans l'espace du texte.

Le rappelle trois points :

1) L'unité est de taille très variable : il faut n'avoir ici aucun préjugé.

2) Aucune coïncidence n'est requise avec les parties linguistiques du discours, mot, phrase, etc.

3) L'unité ne doit pas être postulée d'après la forme de son signifiant (narration, conversation, dialogue, réflexion, description, biographie, portrait, etc. : anciennes unités rhétoriques), mais d'après :

a) l'existence de son signifié ou

b) son articulation par rapport à d'autres fonctions.

4) J'appelle un signifié narratif un sème, car les sèmes peuvent se combiner pour former des ensembles : le vieillard étrange, environ une dizaine de sèmes, disséminés dans le prologue. Sèmes → polysémie + dis-sémination<sup>1</sup> (!). Le signifié est un concept provisoire : il ne doit pas être conçu comme un sens dernier. Le signifié correspond à *tout départ d'un code*, toute ouverture sur la perspective des signes infinis : c'est une entrée sur une avenue du code (« passionné » → code de la passion).

5) Un fragment de discours retenu comme unité peut contenir plusieurs sèmes ou fonctions, sans que la forme linguistique, unitaire, permette de les dissocier du point de vue du signifiant (dans ce cas, on numérotera par *a*, *b*, *c*<sup>2</sup>).

Tout cela constitue un léger échafaudage opératoire<sup>3</sup> (minimal) destiné à *partir* dans la lecture transcodale du texte. *A priori*, il n'est pas forcément valable pour toujours, ni pour des textes d'autres sortes (textes modernes portant révision du

1. Le mot appartient au vocabulaire de Jacques Derrida (*La Dissémination* parait en 1972).

2. Parenthèse barrée dans le manuscrit.

3. Lors de la première séance de son séminaire *Le Discours amoureux*, en 1974, Roland Barthes distinguera longuement l'« opératoire » et le « méthodologique ».

statut sémantique des textes ; ceci est valable pour les œuvres de *pleine littérature*).

#### B) *Quelques précisions définitionnelles sur l'unité*

1) L'idée d'unités dans le texte est très ancienne (rhétorique). La critique moderne constitue elle aussi des unités (ses citations), mais *a*) sporadiques, erratiques, *b*) constituée<sup>1</sup> à partir d'une pertinence particulière, qui est le projet systématique du critique (psychologie de la citation, thématique métaphorique, sociologie historique, etc.).

Par exemple (citations empruntées précisément à *Sarrasine*) :

*a*) Picon (*Balzac par lui-même*, Seuil, p. 156<sup>2</sup>) : le désir de Sarrasine. Le signifié (explicité un peu avant) est l'« effet destructeur du désir, lié à la puissance conquérante ».

*b*) Poulet (*La Distance intérieure*, Plon, 1952<sup>3</sup>) : même texte plus court. Le signifié est l'abolition de la distance, chez Balzac (pertinence : thématique générale de l'espace).

Ces unités sont déterminées par des pertinences extérieures au texte. Elles ne tiennent pas à tout le texte : paroles erratiques d'une seule voix (nous verrons plus tard : d'un seul vraisemblable). Rhétoriquement, ce sont des *exempla*<sup>4</sup>, ils supposent une logique du particulier/général, une logique inductive qui est le contraire même de l'idée de totalité sémantique (en fait, dans le passage de Picon, il y a pour moi une dizaine d'unités).

1. « Constitué » renvoie sans doute à la « critique ».

2. *Balzac par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1964, p. 154-155. Pour illustrer l'« effet destructeur du désir » chez Balzac, Gaëtan Picon cite un long passage de *Sarrasine* (« Sarrasine voulait s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme [...] La passion l'avait foudroyé », c'est-à-dire les lexies 237 à 249 dans *SZ*).

3. Voir *Études sur le temps humain*, t. II : *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p. 150-151. Georges Poulet cite le même passage que Gaëtan Picon jusqu'à « la peau satinée » (lexie 242). Il en tire la conclusion suivante : « la volonte est donc un télescope » (p. 151).

4. *Exempla*, pluriel d'*exemplum* (latin) : exemples, événements ou personnages éditants donnés comme modèles. Roland Barthes emploie le mot d'une manière très libre : les citations sélectionnées par G. Picon ou G. Poulet sont exemplaires, c'est-à-dire représentatives de l'interprétation, de la lecture réductrice qu'ils proposent du texte.

Pertinence

2) Ceci pose le problème de la *perinence*<sup>1</sup>. J'ai longtemps pensé, peut-être hypocritement, que la pertinence sémantique était une pertinence parmi d'autres (historique, sociologique, psychanalytique, etc.). Ceci m'apparaît maintenant insoutenable. Les autres pertinences sont autant de codes de référence, des *vraisemblables* : ce sont les voix de l'œuvre. Au-delà du sens (version sémantique étroite), ce sont encore des codes qu'il y a. Il faut donc concevoir une pertinence sémantique assez large pour rendre compte (classer) toutes les voix, tous les vraisemblables de l'œuvre, comme autant de codes.

3) Droit à découper un texte en unités ? Il vient fondamentalement du donné linguistique : la phrase n'est pas une addition de mots, c'est une architecture de micro-structures. Donc, face au sens narratif, on est garanti du vertige de descendre chaque fois jusqu'au mot : il y a des syntagmes qui n'ont qu'un sens, même si la structure proprement linguistique leur impose une sous-articulation en mots<sup>2</sup>.

On peut donc parler d'une troisième articulation<sup>3</sup> : a) syntagmes (narratifs), b) mots, c) phonèmes. On objectera que

Phrase/  
récitTroisième  
articulation

1. Voir d'André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 38. Roland Barthes définit ainsi le « principe de pertinence » dans *Éléments de sémiologie* : « on décide de ne décrire les faits rassemblés que d'un seul point de vue et par conséquent de ne retenir dans la masse hétérogène de tous ces faits que les traits qui intèressent ce point de vue, à l'exclusion de tout autre (ces traits sont dits *pertinents*) ; le phonologue, par exemple, n'interroge les sons que du point de vue du sens qu'ils produisent sans s'occuper de leur nature physique, articulatoire » (*OC II*, p. 699). Les notes manuscrites restant très elliptiques, on propose l'explication suivante : Roland Barthes a longtemps considéré le sens littéral (« pertinence sémantique ») comme un sens parmi d'autres (historique, sociologique, etc.). Il préfère désormais ne plus réserver la notion de code à la grammaire et l'étendre à toutes les formes de signification. Sens littéral et sens symbolique sont donc étroitement liés et renvoient l'un comme l'autre à un système général, qu'il soit linguistique ou culturel.

2. Élément constitutif de la phrase, le mot ne correspond pas nécessairement à une unité narrative.

3. Roland Barthes se réfère à la « double articulation du langage » telle que l'a définie le linguiste André Martinet au premier chapitre de *La*

cette troisième articulation est difficile parfois à saisir, incertaine, contradictoire, variable, bref un peu trop libre : pas de critère sûr, rigoureux, constant. Oui, mais le degré d'incertitude va croissant à partir des phonèmes ; si eux sont sûrs : a) les mots suscitent des discussions (mots ? monèmes ? syntagmes figés<sup>1</sup> ?), b) avec le syntagme narratif, le flou est encore plus grand.

C'est la nature même de la langue qui assure l'indépendance relative du plan narratif : la langue possède une virtualité de transcodage, une « énergie » de traduction. Deux conséquences importantes :

a) Il est possible de nommer (et nous en avons besoin) les unités par un raccourci venant de notre métalangue (« parisiarité », « féminité », « annonce », « leurre<sup>2</sup> », etc.). Ceci ne veut pas dire que le signifié de l'unité soit le « fond » de la « forme » écrite par l'auteur. Le signifié est lui-même élément d'un code : pas de fond/forme, mais seulement des translations de code.

b) Possibilité de « résumer » l'œuvre, c'est-à-dire de passer d'un code à un autre, plus petit, selon une sorte de projection homographique. (Résumons pour le moment le problème très important du résumé, merveilleux sujet de recherche<sup>3</sup>.)

Signifié,  
nominati-  
on

Résumé

*Linguistique synchronique. Études et recherches*, Paris, PUF, 1965. « Depuis Saussure, la théorie du signe linguistique s'est enrichie du principe de la double articulation, dont Martinet a montré l'importance, au point d'en faire le critère définitionnel du langage : parmi les signes linguistiques, il faut en effet séparer les unités significatives, dont chacune est douée d'un sens (les "mots" ou, pour être plus exact, les "monèmes") et qui forment la première articulation, des unités distinctives, qui participent à la forme mais n'ont pas directement un sens (les sons ou plutôt les phonèmes), et qui constituent la seconde articulation ; c'est la double articulation qui rend compte de l'économie du langage humain (Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, *OC II*, p. 658). À cette double articulation Barthes en ajoute une troisième, le syntagme narratif, groupe de mots constituant une unité du récit.

1. À la fois mot et syntagme, le syntagme figé correspond à une expression lexicalisée (le « qu'en-dira-t-on », le « m'as-tu-vu »...).

2. Le mot « leurre » figure dans la préface qu'Albert Béguin a écrite pour *Sarrasine* (Club français du livre), recueillie dans *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, 1965, p. 240.

3. Sur le « résumé », voir *infra*, p. 148.

4) Résumons ce que nous pouvons dire de l'unité (puisqu'elle va former le cadre continu, le véhicule, l'énergie — le *travail*, *energon* — de notre tentative).

Unité

a) Le fragment est une zone de discours, un espace linguistique, de taille et de forme linguistique variables, déterminé par sa relation avec un *plus loin*. Ce *plus loin* peut être :

- antérieur ou postérieur : reprise ou germination syntaxique, dissémination métaphorique,
- ultérieur (*ultra*, sans idée particulière de temps, mais ne l'excluant pas) : visée de codes référentiels, c'est-à-dire d'autres textes.

Ce qui oppose l'unité structurale à tout élément textuel déterminé et mobilisé par d'autres critiques, sous forme de citations sporadiques, c'est que l'*ailleurs* de l'unité reste immanent au texte lui-même ou (à l'infini) à d'autres textes.

b) En deux mots, une unité :  $\alpha$ ) c'est toujours la citation d'un code ;  $\beta$ ) elle est toujours germe ou fleur. Son mode d'existence est la dissémination et l'efflorescence (n'oublions pas que l'image de l'arbre n'est pas seulement vitaliste, mais aussi mathématique et linguistique). Elle reste donc, structurellement, toujours prise dans une énergie de lecture ; elle ne fait pas partie d'un tableau, mais d'un *travail*.

Pratique

5) Un dernier mot, apparemment pratique, sur l'unité. Nous allons non pas les comptabiliser, ni même les compter (car nous ne ferons rien de leur nombre, et il n'y aura aucune manipulation statistique), mais, tout au moins, les numéroter, pour nous y retrouver — numéroter d'après le signifié. *Sar-rasine* comporte environ 700 unités.<sup>1</sup>

a) Ne pas céder au mythe vitaliste qui accuse toute collusion entre la littérature et le nombre de mécanicisme, de sécheresse, de mort — ou de « ridicule ».

b) Ne pas ironiser sur le nombre. 705 ? Pourquoi pas 706, ou 704, ou 1 000, ou 10 ?

Le critère de détermination est *élastique*, c'est-à-dire à la fois variable et stable (variable dans une proportion acceptable).

1. Dans *SZ*, 561 unités.

Il peut y avoir, il y aura sûrement des désaccords sur un certain nombre d'unités, ce qui en fera varier le nombre. Mais il faut faire comme Fourier<sup>1</sup>, qui a goûté largement le prestige des nombres, et d'une façon infiniment plus poétique que tous nos humanistes : s'accorder 1/8 d'erreurs, d'approximations (nous avons droit à 568 unités ou à 442 !). Et puis se rappeler que le droit au nombre est le droit absolu à l'Utopie !

Voilà pour les fondements de l'unité. Les autres procédures de découverte sont laissées à même l'inventaire des unités. Pour partir, nous n'avions besoin que de l'unité. Ce sera donc tout ce que je dirai en général de la découverte. Reste la pro-cédure d'exposition.

1. Sur l'importance des nombres chez Charles Fourier, voir, « Tout est lié », « Du système planétaire dans la nature », *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, t. Xa, 1967, p. 341 ; voir aussi, de Roland Barthes, la section « Nombres » dans « Fourier », *Sade, Fourier, Loyola, OC III*, p. 791 : « Le nombre fourériste n'est pas arrondi et c'est en fait ce qui lui donne son délice (petit problème de socio-logique : pourquoi notre société considère-t-elle comme "normal" un nombre décimal et comme fou un nombre intradécimal ? Jusqu'où va se loger la normalité ?). »

## SÉANCE DU 15 FÉVRIER 1968

## II) L'EXPOSITION : LE PAS À PAS

Deux voies :

– Découvrir et exposer en même temps.

– Découvrir, puis élaborer une présentation différente de l'ordre de la découverte. C'est le mode universel de l'écriture intellectuelle, de l'essai, de la critique, etc. : on construit sa présentation. Il faut aller plus loin : disjonction des deux procédures = la *rhetorique*, qui est antécédence et différence entre *inventio* et *dispositio-elocutio*, *εὑρεσις* (*heuresis*) et *λέξις* (*lexis*)<sup>1</sup>.

Or, malgré les risques – que vous serez malheureusement appelés à partager et à supporter en grande partie –, j'ai choisi cette fois-ci la première voie : la découverte et l'exposition vont coïncider, les deux procédures s'identifier. Je voudrais tenter de suivre une voie anti-rétorique.

Pratiquement, cela veut dire quoi ?

1) Je propose une expérience : la lecture de *Sarrasine* pas à pas, unité par unité. C'est une proposition car cela peut être fastidieux.

Car *a)* lecture très inégale : au début grande densité de commentaire, puis chaque unité sera nouvelle, mais ensuite

1. L'*inventio* (en grec *εὑρεσις* [*heuresis*]) correspond à la recherche des idées, la *dispositio* à leur agencement, l'*elocutio* (en grec *λέξις* [*lexis*]) à leur mise en mots. La rhétorique est « antécédence et différence » : elle distingue l'« invention », la « disposition », le « style » et pose l'antériorité de la première (la recherche des idées) sur la seconde (le mode d'exposition) dans le travail du réteur. Roland Barthes aborde longuement ces notions dans « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », 1970 (*OC III*, 527-601).

raréfaction des commentaires (loi glossématique de saturation, de répétition) ; *b)* nombreuses énumérations répétitives. Si cela est trop fastidieux, nous renoncerons et reviendrons à une présentation *rhetorique*, où, ayant moi-même distribué les unités, je vous donnerai seulement le résultat de la distribution : série de problèmes, de thèmes, etc.

Chaque unité sera au fur et à mesure présentée *a)* dans sa situation structurale, c'est-à-dire par rapport à d'autres unités *et/ou b)* dans son champ métaphorique, sémique, *c)* comme voix, citation d'un code qui sera alors défini (lorsque du moins cela sera possible). Ceci correspond à une critique *digressive* ou *progressive*. Notons : regret à abandonner une unité : n'y a-t-il pas d'autres sens ? (Cf. impossibilité de l'écrivain à *fermer* la phrase ?.)

2) Le pas à pas doit être complété par le droit à la digression (critique digressive).

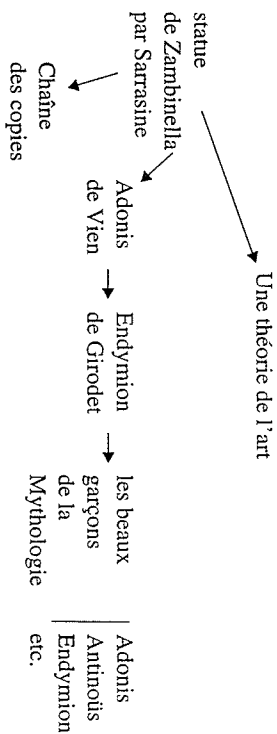
*a)* Au fur et à mesure, dégagement de classes et catégories générales, visant une sorte de *diagramme* de l'écriture.

*b)* *Excursus* vers des points plus éloignés. Théoriquement, la digression (pratique fondamentalement proustienne, par exemple) est fondée, en ceci qu'elle revient à une perspective de codes possibles, elle est une remontée de codes, une vue avancée sur les lointains de l'inter-code : les chemins du

1. Radicalisant sur le plan formel les conclusions de la linguistique saussurienne, le linguiste danois Louis Hjelmslev vise avec la « glossématique » à constituer une sorte d'algèbre immanente des langues. Roland Barthes découvre l'œuvre de Hjelmslev à la fin des années 1950 et lui emprunte en particulier le concept de « connotation » (voir « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, 1957) (*OC I*, p. 821-868).

2. Roland Barthes revient de façon récurrente sur la question de la phrase (voir en particulier « Flaubert et la phrase », *Nouveaux Essais critiques*, 1967 (*OC IV*, p. 78-85)). Conscient que rien n'oblige à clore une phrase, tout écrivain doit trouver le bon équilibre entre l'« ellipse » et la « catalyse », entre la réduction et l'expansion.

travail (découverte) sont au fond des remontées de code en code, de digression en digression. Par exemple <sup>1</sup> :



Explication de textes  
 Dès lors, comment appeler le « traité » que nous allons donner de *Sarrasine* ?

Texte - étoilé  
 Analyse ? Explication ? Pas exactement, car les mots impliquent la percée de l'objet, la remontée vers un fond, vers une butée de la vérité, absolument contraire à l'idée des codes infinis. Il ne s'agit en rien d'un *déchiffrement*, d'une herménautique. La marque des unités, sur la page elle-même, chacune enclosant une sorte de sur-parole, comme une bulle, un *sfumetto*<sup>2</sup> surimprimé au texte, appelle l'image (et l'idée) d'un *étoilement du texte*, comme si nous voulions créer une sorte de texte étoilé, homologue aux corrections catalysantes dont Balzac surchargeait ses épreuves : un second texte, dans un rapport de transparence avec le premier. (Lequel est la transparence de l'autre ?)

Paraphrase  
 Si le mot n'avait une mauvaise connotation, il faudrait dire « paraphrase ». Car :

1. La statue de Zambinella réalisée par Sarrasine donne lieu à une réflexion générale sur l'art et à une série de reproductions en chaîne. Le tableau qu'admire la jeune femme a été peint d'après la statue de Sarrasine : il est donné par le narrateur comme une œuvre de Vien dont se serait inspiré Girodet pour réaliser son *Endymion* (voir *infra*, p. 408) Quel qu'en soit l'auteur, le tableau rappelle les « beaux garçons de la mythologie » ou de l'Histoire.
2. Le *sfumetto* (ou *sfumato*) correspond en italien au physlactère des bandes dessinées.

— On parle non un *en dessous* ou un *au-delà* du texte, mais plutôt un *à côté* perspectif du texte, un trans-texte. Comme dans la paraphrase, au sens courant : une certaine tautologie, puisque l'œuvre est toujours sa meilleure version.

— Se rappeler ce qu'était la paraphrase, en rhétorique. À la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge byzantin, elle est un but en soi, un exercice à la mode dans les écoles de rhéteurs (dès 100 avant Jésus-Christ) : transformer en prose un texte poétique, ou inversement. On alla même jusqu'à de doubles transcriptions : prose → vers → seconde prose. Évidemment, la translation de codes : *ouverture de la perspective des codes*. Ce serait notre tâche : *transcripta oratio*<sup>1</sup>, scriptum qui traverse à son tour les codes dont l'œuvre est elle-même traversée.

Le choix du pas à pas implique dès maintenant deux options (deux responsabilités) de fond :

1) Structure sans couronne.

Groupes, séries, séquences, parfois, tentation de dire *thèmes* : oui, mais thèmes articulés, logifiés ou paradigmatés. Il vaudrait mieux dire *propositions* (au sens logique), c'est-à-dire articulations de fonctions<sup>2</sup>.

Nous essaierons toujours de les constituer ; mais nous ne les hiérarchiserons pas, nous ne les construirons pas entre elles selon un ordre d'importance ou de dépendance s'achevant vers une sorte de couronnement de la structure. Pratiquement, pour chaque unité, nous essaierons de dire à quelle proposition elle appartient, mais nous ne pourrions traiter de la forme de la proposition qu'à l'unité qui apparaît la terminée. À la lecture aussi, la structuration par-tielle est rétrospective : le temps de la lecture est le *futur*

1. *Transcripta oratio* (latin) : *oratio*, « discours » ; *transcriptus*, *transcripta*, participe passé du verbe *transcribo*, « faire passer ».

2. Roland Barthes prend le mot « proposition » à la fois dans son sens grammatical (constituant de la phrase) et dans son sens logique (assertion appelant un jugement de vérité).

*antérieur*, le texte ne peut exister qu'en portant son futur. Car on distingue des déterminations hiérarchisantes :

a) mots clefs, thèmes importants, citations exemplaires, b) une macro-structure, un schéma essentiel, fondamental, recueillant et couronnant les micro-structures comme un drapeau sur le faite de la maison construite. C'est arrêter la structure, chercher une voix, un sens de l'œuvre. Par exemple, *Sarrasine* correspond à une théorie de l'art et à une théorie des sexes. Laquelle est signifiant de l'autre ? Rappelons qu'il ne faut pas donner d'origine à la métaphore. Le récit, comme le langage, structure et cependant décentre.

Donc, nous ne couronnerons pas, nous ne paviserons pas, nous ne centrerons pas.

Il ne s'agit pas d'une prudence, d'une liberté, d'un libéralisme final. Il s'agit d'une décision relative à la structure : l'œuvre est un *tissu de sens flottant*, comme la poussière d'or du sens (nous y reviendrons).

Pas à pas : *id est* en rester à l'unité. La proposition n'est rien d'autre qu'un classement d'unités. Pas de visée organicieste (l'œuvre n'est pas un corps). Cf. Émile Teste : « Je suis libre, mais je suis classée<sup>1</sup>. » Unité : « Je suis classée, mais je suis libre. » L'inventaire est parcouru des unités, relevé des sèmes dans leur être flottant, dont la dispersion même, le travail de marche, la promenade, la suspension a valeur d'écriture. Il s'agit de retrouver une distribution codique, « stéréophonique », plus que logique : les seules structures sont les codes visés par chaque unité.

1. Voir Paul Valéry, « Lettre de Madame Émile Teste », *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1946, p. 46, rééd. coll. « L'Imaginaire », 1978, p. 47. Émile Teste évoque l'ascendant qu'exerce son mari sur elle : « Jamais je ne me sens l'âme sans bornes. Mais environnée, mais enclose. Mon Dieu ! Que c'est difficile à expliquer ! Je ne veux point dire *captivé*. Je suis libre, mais je suis classée. » Roland Barthes inverse la phrase d'Émile Teste pour affirmer son refus de tout système interprétatif : les unités sont classées, mais libres de sens. (Voir *supra*, p. 44, note 1.)

## 2) Lecture.

Ne pas constituer la structure Une, c'est retrouver — homographiquement — la lecture.

En lisant, je reçois, par exemple, une poussière, une traînée de sens « sexuels » ou « esthétiques » ou « énigmatiques » : des échanges de sens, mais à la fin le récit s'est dévoré lui-même. D'où la déception, la perte d'énergie que l'on trouve au dévoilement final d'une énigme : la réponse n'est pas équivalente au total de toutes les questions posées, pas de sens *total, final*.

C'est pourquoi le pas à pas rend inutile tout commentaire *final* de l'œuvre (ce que nous ajouterons éventuellement *in fine* portera sur l'écriture, non sur *Sarrasine*) : pas de conclusion, de vérité, de dernier mot sur *Sarrasine*. Je souhaiterais qu'à la fin — peut-être très lointaine — de cette paraphrase on ait le sentiment que je n'ai rien expliqué, et que cependant nous avons *lu Sarrasine* : ce qui n'est peut-être pas facile.

Couronner, avoir le dernier mot, ce serait revenir à la voix Une, retrouver un vraisemblable critique. Pas de post-face (seulement, augmentation rétroactive, si l'on veut, de nouvelles expansions, de nouvelles digressions). Le pas à pas est le mouvement idéal de la lecture (préjugué qui veut que lire, ce soit sauter, omettre). L'idéal serait une lecture sans scorie, sans oubli, pure, faite d'acuité, de précision, de division et de mise en perspective. Cf. un état non onirique, mais halluciné : lire, ce n'est pas rêver (encore moins rêvasser), c'est s'halluciner, se droguer (au sens d'hyper-précision que ce mot a chez Baudelaire<sup>1</sup>). Le pas à pas est un mode d'hyperesthésie, une *lecture droguée*.

1. Voir *Les Paradis artificiels*. Dans « Le poème du haschisch », Charles Baudelaire parle de « l'acuité de la pensée » sous l'effet du haschisch, d'une « acuité supérieure dans tous les sens », de « l'intensité des couleurs », de sensations élevées « à une très haute puissance » (*Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. II, p. 401-441). À propos des hallucinations décrites par Baudelaire, voir « Voluptés de l'opium », *ibid.*, p. 464-471. Dans « Le théâtre de Baudelaire », 1954, Roland Barthes décrit



## DIGRESSION SUR LA LECTURE

Une observation qu'on m'a faite : mon analyse ne peut reproduire la lecture, comme je l'ai dit, puisque je connais à l'avance ce qui va suivre. Je ne conteste pas, mais prendrai prétexte de cette observation pour proposer quelques remarques sur la lecture et le suspense.

1) La forme structurale, protocolaire, institutionnelle de l'inconnaissance de la suite dans l'œuvre narrative (livre et film) est le suspense. Le suspense est lié à un code particulier, le code *herméneutique*, code qui profile une série de termes : énigme, indices, déchiffrement, leures, dévoilement, la question pouvant porter sur l'identité (ici, romans policiers) ou sur un avenir (qu'est-ce qui va se passer ? comment cela va-t-il finir ?).

Le code herméneutique est très fréquent et cependant particulier : contour historique à préciser. On me répondra qu'il est éternel, anthropologique, archétypique : l'exemple même du suspense, c'est *Œdipe*. Non, *Œdipe* est affronté à un code herméneutique, mais la lecture de ce code fait partie de l'histoire, *est* l'histoire : le code est en abyme. Pas de suspense : mythe dont la fin est connue. S'il y a question, c'est : *comment* *Œdipe* découvrira-t-il qu'il est (ce que nous savons déjà) le meurtrier de son père ? Mais le suspense repose sur une illusion transitive : qu'est-ce qui va se passer ? Découvrir « qui est-ce ? » diffère de la littérature du *comment* (c'est-à-dire des voies structurales et non du « résultat »). L'exemple majeur d'anti-suspense est le mythe qui n'a ni *avant* ni *après*. Le suspense est un cas très particulier du récit ; investissement

ainsi la théâtralité : « elle fuse partout où on ne l'attend pas ; d'abord et surtout dans *Les Paradis artificiels* : Baudelaire y décrit une transmutation sensorielle qui est de même nature que la perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est affectée d'une emphase aiguë et légère, qui est celle-là même d'une idéalité des choses » (*Essais critiques*, OC II, p. 306-307).

intact dans des histoires dont on connaît la fin : Passion, Churchill, Jean XXIII<sup>1</sup>. Suspense lié à une conscience historique ?

2) Peut-être est-il possible de faire intervenir – pour une fois – une détermination socio-historique. Le suspense (inconnaissance de la suite de la lecture) serait lié à un grand fait de civilisation (occidentale et capitaliste) : *le livre qu'on ne lit qu'une fois*. La lecture éphémère, dans sa forme institutionnelle, semble inconnue de l'Antiquité (les tragédies sont jouées une fois, mais c'est une cérémonie culturelle, et ensuite dans les écoles, relues sans cesse) et du Moyen Âge (commentaire perpétuel). La lecture éphémère est liée à l'imprimerie, c'est-à-dire à la naissance du capitalisme. La lecture sans retour correspond à l'accélération de la consommation. Cas extrême et exemplaire, la littérature de gare, les romans policiers : livres qu'on jette (cf. mouchoirs, sacs, robes en papier). Le livre renvoie au papier, substance moderne de l'éphémère. Le suspense est l'état structural de l'histoire qui oblige à la consommation unique, c'est-à-dire à l'achat renouvelé. Éréthisme de la lecture (opposé à la lecture droguée<sup>2</sup>), impatience de la défloration, donjuanisme de la lecture : ne pas recommencer ce qui a été lu une fois. Idéologie de consommation qui culmine dans le cinéma, né techniquement en pleine civilisation capitaliste (aliénation que l'on oublie un peu trop lorsqu'on parle de cet art) : le film, *concrètement*, ne peut être vu qu'une fois. C'est pourquoi, peut-être, l'*avenir culturel* (révolutionnaire) du cinéma dépend de la possibilité des visions-lectures répétées : substituer au *sans retour* de la vision un temps nouveau, celui de la réécriture perpétuelle ? Cinéma<sup>3</sup> ? Point crucial théorique : germe institutionnel du

1. Le pape Jean XXIII est mort en 1963, Winston Churchill en 1965.

2. Voir *infra*, p. 79.

3. Installée au palais de Chaillot, dirigée par Henri Langlois, la Cinémathèque était le cœur battant de la cinéphilie française. En conflit avec André Malraux, ministre de la Culture, Henri Langlois reçut le soutien de nombreux artistes et intellectuels (dont Roland Barthes, Jean-Luc Godard, François Truffaut...). Après l'importante manifestation du 14 février 1968, Langlois fut maintenu à son poste.

retour : musée, forme *timide*, démocrático-culturelle (cf. maisons de la « culture »<sup>1</sup>). La démocratie conçoit la culture comme lieu des pèlerinages (monuments, musées, cinémathèques).

Notre culture cantonne d'une façon dérisoire la *re-lecture* aux activités oisives de la *population non active* (le travail producteur privilégie la lecture unique et donc le code herméneutique). Les enfants, les vieillards sont seuls praticiens de la relecture. Ont droit à cette relecture : la poésie, l'édification, les classiques<sup>2</sup> – alors que c'est le texte moderne qui ne peut vivre que dans un temps infini de la lecture.

3) Ceci forme inconsciemment en nous une image normative de la lecture – et du texte. Le texte renvoie à des objets très différents selon le contexte. Notre image : l'œuvre littéraire (en dehors de l'école) est un objet que l'on consomme une fois, le soir, au coin du feu (roman policier, le « bon roman » + pipe + feu de bois, etc.). La lecture est une phénoménologie de la dévoration, de l'assimilation, de l'introjection<sup>3</sup> évacuatrice. Le texte est ce qu'on mange une fois et qui s'en va comme l'argent. La lecture, le texte peuvent être autre chose : une écriture, la production d'un second texte, dont les traits sont tracés par « la main de notre esprit ». Dans cette perspective, la vraie lecture est lecture infinie, lecture qui dépasse et détruit l'*avant/*

1. Ministre de 1959 à 1969, André Malraux développa une politique de décentralisation en créant des « maisons de la culture » en province (Bourges, Grenoble, Firminy...).

2. Il est culturellement acceptable de relire la poésie, les classiques et les ouvrages d'éducation morale.

3. Roland Barthes utilise très librement le concept d'« introjection », emprunté à Melanie Klein. Il reviendra sur ce concept dans son séminaire *Le Discours amoureux* : « Voie kleinienne : objet aimé : bon/mauvais introjecté (bon objet toujours menacé ou menaçant de devenir un mauvais objet). Or l'origine et modèle de cette introjection, c'est la mère (le sein) : "Dès le commencement de la vie, le moi introjecte de 'bons' et de 'mauvais' objets, dont le prototype [...] est le sein de la mère – prototype des bons objets lorsque l'enfant le reçoit, de mauvais objets lorsqu'il lui manque" » (*op. cit.*, p. 208).

*après*, le suspense : ce que j'ai appelé une lecture droguée<sup>1</sup>, dont ne pourrait évidemment rendre compte aucune phénoménologie de la lecture, car cette lecture suppose qu'on ne *sait pas où est le sujet* ; en tout cas, il n'est plus dans un fauteuil.

Cette lecture, qui se *passionne pour ce qu'elle sait*, est l'une des formes du *travail* de la modernité sur le texte comme destruction de la linéarité, constitution d'un espace-volume du texte, emblématisée au début par le *coup de dés* de Mallarmé<sup>2</sup>. Je dis qu'il ne faut pas céder d'un pouce sur ce travail, *commun à toutes les écritures*, écrivain, critique, cinéaste, musicien (la musique tonale est linéaire ; en peinture, le travail est déjà fait depuis longtemps<sup>3</sup>), car il s'agit d'une révolution peut-être plus importante (car transgressant le compartimentage institutionnel des substances) que celle qui autrefois, en peinture, a instauré l'espace de la perspective ou la destruction de la toile plate avec le cubisme.

Un mot pratique<sup>4</sup> : l'unité est un signifié second, un départ de code, constitué par un signifié, non par un signifiant. Cependant, il faut numéroter des *zones* de discours, des signifiants approximatifs (sans que l'étude porte en rien, ici, sur les signifiants). Ces zones sont des *lexies* (sans discuter le terme) :

– Lexies : 1, 2, 3, etc.

– Unités (signifié) : a, b, c, d, etc. 5.

1. Sur la lecture comme drogue, voir *infra*, p. 79, 81.

2. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897. Le poème se compose d'une seule phrase dont les mots sont librement disposés sur la page.

3. Présentée comme un art du temps, la musique se perçoit selon une progression chronologique. La métaphore de la linéarité appliquée à la musique tonale renvoie au principe de tension-résolution qui la constitue comme un art de l'enchaînement et du développement. La peinture, quant à elle, a réussi depuis longtemps (et en particulier la découverte de la perspective au XIV<sup>e</sup> siècle) à donner l'illusion du volume et de la profondeur.

4. Ce « mot pratique » est ajouté à la fin du développement sur la lecture, sans lien direct avec lui et séparé par un important espace blanc.

5. Au cours de son introduction, Roland Barthes hésite sur les termes (voir *supra*, p. 67). Il choisit finalement le terme « lexie » pour désigner un fragment

## SUR LA LISIBILITÉ

On m'a demandé si l'analyse que nous faisons pourrait s'appliquer à des textes « modernes ». (Je crois que la question est vicieuse, car il y a dans « moderne » une pétition de principe : les textes dont nous sentons intuitivement qu'ils sont différents de Balzac, et donc *a priori* ne relèvent pas de notre analyse.) Rappel, d'une autre manière, qu'intentionnellement, déclarativement, cette analyse ne prétend pas à la totalité. Inutile de cacher cependant qu'elle vise à une généralité ; elle veut constituer le traité d'un certain type de texte. Quel texte ? Le texte *lisible*. Ce que nous faisons : nous explorons, à un degré de finesse, de *minutie maximale*, un texte qui relève de la *lisibilité*, nous essayons de savoir ce qu'est la lisibilité, nous essayons de jauger ce qui pourrait être une *lexéologie*, ou *τέχνη [τεχνή]*<sup>1</sup> de la lisibilité.

La *lisibilité* peut être située topiquement et historiquement :

I) Dans une topique du langage.

A) *Linguistique*.

1) Phrase grammaticale mais non interprétable, non « significative », non « dotée de sens » (*meaningful*) : « D'incolores idées vertes dorment furieusement. » (Discussion de Chomsky/Jakobson : cette phrase « peut » avoir un sens ; voir Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Plon, 1967<sup>2</sup>.)

du texte de Balzac. L'unité devient une des composantes sémantiques de la lexie, l'une et l'autre étant définies par leur sens (signifié) et non par leur forme (signifiant).

1. Τέχνη, *techné* (grec) : « art », « technique ». La *techné* renvoie à toute forme de pratique.

2. Nicolas Ruwet revient sur la querelle de la « grammaticalité » qui a opposé les linguistes Noam Chomsky et Roman Jakobson. Selon N. Chomsky (*Syntactic Structures*, 1957, trad. fr. : *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969), une phrase comme « *Colourless green ideas sleep furiously* », que Roland Barthes traduit en français, présente un sens grammatical tout en étant dépourvue de signification — ce que conteste R. Jakobson (sur cette

2) Phrase grammaticale et interprétable (*meaningful*) : « Pierre n'a rien mangé depuis hier »<sup>1</sup>. Ceci égalerait la lisibilité au niveau linguistique.

B) *Translinguistique ou linguistique du discours*.

1) Discours « grammatical » (c'est-à-dire « structural »), mais non « interprétable » (*non meaningful*). Chaque phrase serait « grammaticale » et interprétable (voir A, 2), mais leur « suite », leur ensemble resterait non interprétable : ceci serait, topiquement, l'illisibilité (ne donnons pas d'exemple pour le moment).

2) Discours grammatical et interprétable. Non seulement chaque phrase est grammaticale et interprétable, mais leur ensemble est structuré et doué de sens : c'est le texte lisible (Balzac par exemple).

II) Dans un historique très large du discours.

La *lisibilité* du discours nous apparaît comme une condition, et une exigence naturelle de tout discours : la société — la nôtre —, les institutions refusent en bloc le *non lisible* ; pour elles, le non lisible est hors système.

Notre attitude est implicitement différente, opposée à la naturalité du lisible. En explorant Balzac en tant, essentiellement, que texte *lisible*, nous impliquons (et c'est ce que je voulais bien marquer aujourd'hui) que le non lisible existe, qu'il n'est pas hors système, mais dans le système : nous essayons de penser le lisible dans la perspective d'une *différence*<sup>2</sup> (et non plus d'un *plein* du lisible, d'un droit naturel du lisible). Le lisible, c'est la plénitude des sens (du sens), c'est la propriété des sens. Le texte lisible est celui qui possède le sens, les instruments de production du sens, les modes de consommation du sens. La tâche immé-

question, voir R. Jakobson, « La notion de signification grammaticale selon Boas », *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 204-206.

1. La réponse de Noam Chomsky à Roman Jakobson paraît dans *Word*, XVII, 1961, p. 219-239. Typique des exemples grammaticaux donnés par Nicolas Ruwet, la phrase « Pierre n'a rien mangé depuis hier » est une création de Roland Barthes.

2. Sur le vocabulaire de Jacques Derrida, voir *supra*, p. 38, 68 et *infra*, p. 86, 151.

diatè, c'est donc de voir le sens dans la perspective d'une différence entre la plénitude enfermée, contenue du sens (cf. l'idée même de *contenu* est propre au texte lisible), et l'extra-sens, l'exemption, la translation évanouissante des sens (texte non lisible). Avec Balzac, nous nous attachons à explorer la plénitude du sens, en sachant qu'il y a quelque part, en face, *un ordre du non lisible*, qui non seulement ne peut être, ne pourra être indéfiniment congédié, mais encore constitue ce vers quoi nous devons aller, ce « là où nous devons aller voir », en raison de notre propre situation historique absolument négative, où nous sommes, en tant qu'Occidentaux, dépossédés de toute idée révolutionnaire. Car si l'Occident ne porte plus en lui la Révolution, c'est fatalement ce qu'il y a d'occidental en nous qui doit être attaqué ; et occidental en nous, ce n'est rien d'autre que le langage. C'est pourquoi aujourd'hui le combat passe par le langage – même s'il en résulte provisoirement une certaine sophistication et un certain désengagement apparents.

Donc, le lisible est *limité* par un non lisible qui le conteste à égalité. Par où passe cette limite, historiquement ? C'est précisément l'enquête qu'il faudrait faire.

Chronologiquement, le lisible est lié, semble-t-il, à toute l'écriture occidentale, depuis les Grecs, en tout cas depuis le socratisme (fondateur, rappelons-le, de la parole et non de l'écriture : l'agrapisme de Socrate est emblématique de toute la situation occidentale<sup>1</sup>).

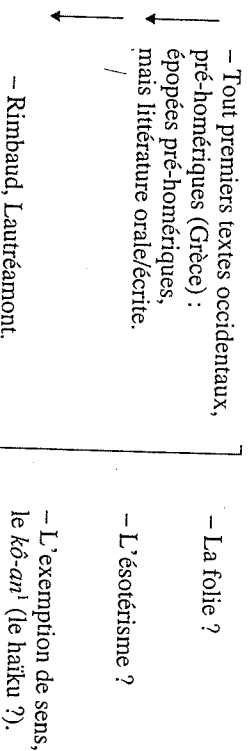
L'illisible est-il la seule façon de subvertir le lisible ? C'est certainement la pensée de quelqu'un comme Sollers ? On peut

1. Citant Friedrich Nietzsche dans *De la grammatologie* (Paris, Minuit, 1967, p. 15), Jacques Derrida souligne que Socrate souffre d'« agrapisme ». Selon la philosophie de J. Derrida, la Loi et le monologisme coïncident avec la « parole », quand l'« écriture », créant la « différence », instaure un déplacement perpétuel du sens.

2.Animateur du groupe Tel Quel, Philippe Sollers (*Nombres*, Paris, Seuil, 1968) pratique une écriture qui remet en cause tous les facteurs de « lisibilité » (récit, syntaxe, ponctuation...). Roland Barthes publie *Sollers écrivain* en 1979, recueil de plusieurs articles écrits à partir de 1965.

cependant imaginer une troisième voie, transitoire (peut-être) : celle de la parodie (destructrice) du lisible.

Limites historiques du lisible :



Les tentations d'illisible :

- le paragrammatisme ;
- l'anagogisme ?
- le baroque ?

Premières attaques du lisible, par la poésie.  
Compromission du récit dans le lisible.

1. « Littéralement, ce terme signifie "document public" ou "cas" dans le sens de "décision créant un précédent légal". Le *kô-an* consiste donc pour l'élève à subir des tests fondés sur le *mondo* ou anecdotes des vieux maîtres » (Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, trad. Pierre Berton, Paris, Payot, 1960, rééd. coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1969, p. 124). Un chapitre de *L'Empire des signes* s'intitule « L'exemption du sens » : « Le Zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens. On sait que le bouddhisme déjoue la voie fatale de toute assertion (ou de toute négation) en recommandant de n'être jamais pris dans les quatre propositions suivantes : *cela est A – cela n'est pas A – c'est à la fois A et non-A – ce n'est ni A ni non-A* [...] ». Ce qui est visé (par une technique mentale dont la précision, la patience, le raffinement et le savoir attestent à quel point la pensée orientale tient pour difficile la péremption du sens), ce qui est visé, c'est le fondement du signe, à savoir la classification (*maya*) : contrairement au classement par excellence, celui du langage, le haïku opère du moins en vue d'obtenir un langage plat, que rien n'assied (comme c'est inmanquable dans notre poésie) sur des couches superposées de sens, ce que l'on pourrait appeler le "feuilleter" des symboles » (*OC III*, p. 407).