

## Du même auteur

*aux mêmes éditions*

Le Degré zéro de l'écriture  
coll. *Pierres vives*, 1953

coll. *Points*, 1972

Michelet

coll. *Écrivains de toujours*, 1954

Mythologies

coll. *Pierres vives*, 1957

coll. *Points*, 1970

Sur Racine

coll. *Pierres vives*, 1963

coll. *Points*, 1979

Essais critiques

coll. *Tel Quel*, 1964

coll. *Points*, 1981

Critique et Vérité

coll. *Tel Quel*, 1966

Système de la mode, 1967

SIZ

coll. *Tel Quel*, 1970

Sade, Fourier, Loyola

coll. *Tel Quel*, 1971

coll. *Points*, 1980

Le plaisir du texte

coll. *Tel Quel*, 1973

coll. *Points*, 1982

Roland Barthes

coll. *Écrivains de toujours*, 1975

Fragments d'un discours amoureux

coll. *Tel Quel*, 1977

Leçon, 1978

Sollers écrivain, 1979

Le Grain de la voix

(Entretiens 1962-1980), 1981

L'Obvie et L'Obtus

Essais critiques III

coll. *Tel Quel*, 1982

*chez d'autres éditeurs*

L'Empire des Signes

coll. *Sentiers de la création*, 1970

éd. Skira

La Chambre claire

coll. *Cahiers du cinéma*, 1980

coéd. Gallimard-Le Seuil

# Roland Barthes

## SIZ

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

SIZ I

801  
B294s  
e.2



21300070705

SBD-FFLCH-USP



195874

Éditions du Seuil

e.2

1. *L'évaluation.* On dit qu'à force d'ascèse certains bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève. C'est ce qu'auraient bien voulu les premiers analystes du récit : voir tous les récits du monde (il y en a tant et tant eu) dans une seule structure : nous allons, pensaient-ils, extraire de chaque conte son modèle, puis de ces modèles nous ferons une grande structure narrative, que nous reverserons (pour vérification) sur n'importe quel récit : tâche épuisante (« *Science avec patience, Le supplice est sûr* ») et finalement indésirable, car le texte y perd sa différence. Cette différence n'est évidemment pas quelque qualité pleine, irréductible (selon une vue mythique de la création littéraire), elle n'est pas ce qui désigne l'individualité de chaque texte, ce qui le nomme, le signe, le paraphe, le termine; elle est au contraire une différence qui ne s'arrête pas et s'articule sur l'infini des textes, des langages, des systèmes : une différence dont chaque texte est le retour. Il faut donc choisir : ou bien placer tous les textes dans un va-et-vient démonstratif, les égaliser sous l'œil de la science in-différente, les forcer à rejoindre inductivement la Copie dont on les fera ensuite dériver; ou bien remettre chaque texte, non dans son individualité, mais dans son jeu, le faire recueillir, avant même d'en parler, par le paradigme

(infini de la différence, le soumettre d'emblée à une typologie fondatrice, à une évaluation. Comment donc poser la valeur d'un texte ? Comment fonder une première typologie des textes ? L'évaluation fondatrice de tous les textes ne peut venir ni de la science, car la science n'évalue pas, ni de l'idéologie, car la valeur idéologique d'un texte (morale, esthétique, politique, aléthique) est une valeur de représentation, non de production (l'idéologie « reflète », elle ne travaille pas). Notre évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est celle de l'écriture. Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire : ce qui est dans la pratique de l'écrivain et ce qui en est sorti : quels textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien ? Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le *scriptible*. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux* : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un *referendum*. En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible.

## II. L'interprétation.

Des textes scriptibles, il n'y a peut-être rien à dire. D'abord où les trouver ? certainement pas du côté de la lecture (ou du moins fort peu : par hasard, fugitivement et obliquement dans quelques œuvres-limites) : le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie. De plus, son modèle étant productif (et non plus représentatif), il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui : le ré-écrire ne pourrait consister qu'à le disséminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie. Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. Le scriptible, c'est le *romanesque* sans le roman, la *poésie* sans le poème, l'*essai* sans la dissertation, l'*écriture* sans le style, la *production* sans le produit, la *structuration* sans la structure. Mais les textes lisibles ? Ce sont des produits (et non des productions), ils forment la masse énorme de notre littérature. Comment différencier de nouveau cette masse ? Il y faut une opération seconde, conséquente à l'évaluation qui a départagé une première fois les textes, plus fine qu'elle, fondée sur l'appréciation d'une certaine quantité, du *plus* ou *moins* que peut mobiliser chaque texte. Cette nouvelle opération est l'*interprétation* (au sens que Nietzsche donnait à ce mot). Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. Posons d'abord l'image d'un pluriel triomphant, que ne vient

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

III. *La connotation* :  
contre.

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

texte en cercle autour du foyer de la dénotation (le foyer : centre, gardien, refuge, lumière de la vérité).

IV. Pour la connotation, Cette critique de la connotation n'est juste qu'à moitié; elle ne tient pas compte de la

typologie des textes (cette typologie est fondatrice : aucun texte n'existe avant d'être classé selon sa valeur); car, s'il y a des textes lisibles, engagés dans le système de clôture de l'Occident, fabriqués selon les fins de ce système, adonnés à la loi du Signifié, il faut bien qu'ils aient un régime de sens particulier, et ce régime a pour fondement la connotation. Aussi, dénier universellement la connotation, c'est abolir la valeur différentielle des textes, refuser de définir l'appareil spécifique (à la fois poétique et critique) des textes lisibles, c'est égaler le texte limité au texte-limite, c'est se priver d'un instrument typologique. La connotation est la voie d'accès à la polysémie du texte classique, à ce pluriel limité qui fonde le texte classique (il n'est pas sûr qu'il y ait des connotations dans le texte moderne). Il faut donc sauver la connotation de son double procès et la garder comme la trace nommable, computable, d'un certain pluriel du texte (ce pluriel limité du texte classique). Qu'est-ce donc qu'une connotation? Définitionnellement, c'est une

détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte) : il ne faut restreindre en rien cette relation, qui peut être nommée diversement (*fonction* ou *indice*, par exemple), sauf seulement à ne pas confondre la connotation et l'association d'idées : celle-ci renvoie

au système d'un sujet; celle-là est une corrélation immanente au texte, aux textes; ou encore, si l'on veut, c'est une association opérée par le texte-sujet à l'intérieur de son propre système. Topiquement, les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit un texte (c'est là, bien entendu, une définition précaire : le dictionnaire peut s'agrandir, la grammaire peut se modifier). Analytiquement, la connotation se détermine à travers deux espaces : un espace séquentiel, suite d'ordre, espace soumis à la successivité des phrases, le long desquelles le sens prolifère par marcottage, et un espace agglomératif, certains lieux du texte corrélant d'autres sens extérieurs au texte matériel et formant avec eux des sortes de nébuleuses de signifiés. Topologiquement, la connotation assure une dissémination (limitée) des sens, répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte (le sens est d'or). Sémiologiquement, toute connotation est le départ d'un code (qui ne sera jamais reconstitué), l'articulation d'une voix qui est tissée dans le texte. Dynamiquement, c'est une subjugation à laquelle le texte est soumis, c'est la possibilité de cette subjugation (le sens est une force). Historiquement, en induisant des sens apparemment repérables (même s'ils ne sont pas lexicaux), la connotation fonde une Littérature (datée) du Signifié. Fonctionnellement, la connotation, engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication : c'est un « bruit », volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref une contre-communication (la Littérature est une cacographie intentionnelle). Structuralement, l'existence de deux systèmes réputés différents, la dénotation et la connotation, permet au texte de fonctionner comme un jeu, chaque système renvoyant à l'autre selon les besoins

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

v. *La lecture, l'oubli.* *Je lis le texte.* Cette énonciation, conforme au « génie » de la langue française (sujet, verbe, complément) n'est pas toujours vraie. Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise; je ne lui fais pas subir une opération prédicative, conséquente à son être, appelée *lecture*, et je n'est pas un sujet innocent, antérieur au texte et qui en userait ensuite comme d'un objet à démonter ou d'un lieu à investir. Ce « moi » qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd). *Objectivité* et *subjectivité* sont certes des forces qui peuvent s'emparer du texte, mais ce sont des forces qui n'ont

pas d'affinité avec lui. La subjectivité est une image pleine, dont on suppose que j'encombre le texte, mais dont la plénitude, truquée, n'est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes. L'objectivité est un remplissage du même ordre : c'est un système imaginaire comme les autres (sinon que le geste castrateur s'y marque plus férocement), une image qui sert à me faire nommer avantageusement, à me faire connaître, à me méconnaître. La lecture ne comporte des risques d'objectivité ou de subjectivité (toutes deux sont des imaginaires) que pour autant que l'on définit le texte comme un objet expressif (offert à notre propre expression), sublimé sous une morale de la vérité, ici laxiste, là ascétique. Lire cependant n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail (ce pourquoi il vaudrait mieux parler d'un acte léxéologique — léxéographique, même, puisque j'écris ma lecture), et la méthode de ce travail est topologique : je ne suis pas caché dans le texte, j'y suis seulement irrepérable : ma tâche est de mouvoir, de traduire des systèmes dont le prospect ne s'arrête ni au texte ni à « moi » : opératoirement, les sens que je trouve sont avérés, non par « moi » ou d'autres, mais par leur marque *systématique* : il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa *systématique*; autrement dit : que son fonctionnement. Lire, en effet, est un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer : je nomme, je dénomme, je renomme : ainsi passe le texte : c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable,

un travail métonymique. — En regard du texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. Oublier par rapport à quoi ? Quelle est la *somme* du texte ? Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l'on a choisi de porter sur le texte un regard singulier. La lecture cependant ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les « fautes » de son lecteur ; elle consiste à embrayer ces systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité (qui est un être, non un décompte) : je passe, je traverse, j'articule, je déclenche, je ne compte pas. L'oubli des sens n'est pas matière à excuses, défaut malheureux de performance ; c'est une valeur affirmative, une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes (si j'en fermais la liste, je reconstituerais fatalement un sens singulier, théologique) : c'est précisément parce que j'oublie que je lis.

#### VI. *Pas à pas.*

Si l'on veut rester attentif au pluriel d'un texte (pour limité qu'il soit), il faut bien renoncer à structurer ce texte par grandes masses, comme le faisaient la rhétorique classique et l'explication scolaire : point de *construction* du texte : tout signifie sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégation à un grand ensemble final, à une structure dernière. D'où l'idée, et pour ainsi dire la nécessité, d'une *analyse* progressive portant sur un texte unique. A cela, semble-t-il, quelques implications et quelques avantages. Le commentaire d'un seul texte n'est pas une activité contingente, placée sous l'alibi rassurant du « concret » : le texte unique vaut pour tous les textes de la littérature, non en ce qu'il

les représente (les abstrait et les égalise), mais en ce que la littérature elle-même n'est jamais qu'un seul texte : le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écart, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert : chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite ; de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer. De plus, travailler ce texte unique jusqu'à l'extrême du détail, c'est reprendre l'analyse structurale du récit là où elle s'est jusqu'à présent arrêtée : aux grandes structures ; c'est se donner le pouvoir (le temps, l'aise) de remonter les veinules du sens, de ne laisser aucun lieu du signifiant sans y presenter le code ou les codes dont ce lieu est peut-être le départ (ou l'arrivée) ; c'est (du moins peut-on l'espérer et y travailler) substituer au simple modèle représentatif un autre modèle, dont la progression même garantirait ce qu'il peut y avoir de productif dans le texte classique ; car le *pas à pas*, par sa lenteur et sa dispersion même, évite de pénétrer, de retourner le texte tuteur, de donner de lui une image intérieure : il n'est jamais que la décomposition (au sens cinématographique) du travail de lecture : un *ralenti*, si l'on veut, ni tout à fait image, ni tout à fait analyse ; c'est enfin, dans l'écriture même du commentaire, jouer systématiquement de la digression (forme mal intégrée par le discours du savoir) et observer de la sorte la réversibilité des structures dont est tissé le texte ; certes, le texte classique est incomplètement réversible (il est modestement pluriel) : la lecture de ce texte se fait dans un ordre nécessaire, dont l'analyse progressive fera précisément son ordre d'écriture ;

mais commenter pas à pas, c'est par force renouveler les entrées du texte, c'est éviter de le structurer de trop, de lui donner ce supplément de structure qui lui viendrait d'une dissertation et le fermerait : c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser.

#### VII. *Le texte étoilé.*

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

citations. La *lexie* n'est que l'enveloppement d'un volume sémantique, la ligne de crête du texte pluriel, disposé comme une banquette de sens possibles (mais réglés, attestés par une lecture systématique) sous le flux du discours : la *lexie* et ses unités formeront ainsi une sorte de cube à facettes, nappé du mot, du groupe de mots, de la phrase ou du paragraphe, autrement dit du langage qui en est l'excipient « naturel ».

#### VIII. *Le texte brisé.*

Ce qui sera noté, c'est, à travers ces articulations postiches, la translation et la répétition des signifiés. Relever systématiquement pour chaque *lexie* ces signifiés ne vise pas à établir la vérité du texte (sa structure profonde, stratégique) mais son pluriel (fût-il parcimonieux); les unités de sens (les connotations), égrenées séparément pour chaque *lexie*, ne seront donc pas regroupées, pourvues d'un méta-sens, qui serait la construction finale qu'on leur donnerait (on resserrera seulement, en annexe, certaines séquences dont le fil du texte tuteur aurait pu faire perdre la suite). On n'exposera pas la critique d'un texte, ou une critique de ce texte; on proposera la matière sémantique (divisée mais non distribuée) de plusieurs critiques (psychologique, psychanalytique, thématique, historique, structurale); à chaque critique ensuite (si l'envie lui en prenait) de jouer, de faire entendre sa voix, qui est écoute de l'une des voix du texte. Ce qu'on cherche, c'est à esquisser l'espace stéréographique d'une écriture (qui sera ici écriture classique, lisible). Le commentaire, fondé sur l'affirmation du pluriel, ne peut donc travailler dans le « respect » du texte : le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions natu-



relles (syntaxiques, rhétoriques, anecdotiques); l'inventaire, l'explication et la digression pourront s'installer au cœur du suspense, séparer même le verbe et son complément, le nom et son attribut; le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*. Cependant, ce qui est nié, ce n'est pas la *qualité* du texte (ici incomparable), c'est son « naturel ».

#### IX. Combien de lectures ?

Il faut encore accepter une dernière liberté : celle de lire le texte comme s'il avait été déjà

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

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

#### X. Sarrasine.

Quant au texte qui a été choisi (pour quelles raisons ? Je sais seulement que je désirais depuis

assez longtemps faire l'analyse d'un court récit dans son entier et que mon attention fut attirée sur la nouvelle de Balzac par une étude de Jean Reboul<sup>1</sup>; l'auteur disait tenir son propre choix d'une citation de Georges Bataille; ainsi je me trouvais pris dans ce *report*, dont j'allais, par le texte lui-même, entrevoir toute l'étendue), ce texte est *Sarrasine*, de Balzac<sup>2</sup>.

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

2. *Scènes de la vie parisienne*. Le texte est celui de : Balzac, *la Comédie humaine*, éd. du Seuil, collection *L'Intégrale* (1966), tome IV, pp. 263-72, présentation et notes de Pierre Citron.

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

(2) *J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes* \* La rêverie qui est annoncée ici n'aura rien de vagabond; elle sera fortement articulée, selon la plus connue des figures de rhétorique, par les termes successifs d'une antithèse, celle du jardin et du salon, de la mort et de la vie, du froid et du chaud, du dehors et du dedans. Ce que la lexie inaugure, à titre d'annonce, c'est donc une grande forme symbolique, puisqu'elle recouvrira tout un espace de substitutions, de variations, qui nous conduiront du jardin au castrat, du salon à la jeune femme aimée du narrateur, en passant par l'énigmatique vieillard, la plantureuse Mme de Lanty ou le lunaire Adonis de Vien. Ainsi, dans le champ symbolique, se détache un vaste canton, celui de l'Antithèse, dont c'est ici l'unité introductive, qui conjoint pour commencer ses deux termes adversatifs (A/B) sous le nom de *rêverie*

(on marquera toute unité de ce champ symbolique des lettres SYM. Ici : SYM. Antithèse : AB). \*\* L'état d'absorption qui est énoncé (« *J'étais plongé...* ») appelle déjà (du moins dans le discours lisible) quelque événement qui y mette fin (« ... *quand je fus réveillé par une conversation* », n° 14). De telles séquences impliquent une raison des comportements humains. Se référant à la terminologie aristotélicienne qui lie la *praxis* à la *proaïrêsis*, ou faculté de délibérer l'issue d'une conduite, on appellera *proaïrétique* ce code des actions et des comportements (mais dans le récit, ce qui délibère l'action, ce n'est pas le personnage, c'est le discours). On signalera ce code des actions par les lettres ACT.; de plus, comme ces actions s'organisent en suites, on coiffera chaque suite d'un nom générique, sorte de titre de la séquence, et l'on numérotera chacun des termes qui la composent, au fur et à mesure qu'ils se présenteront (ACT. « *Etre plongé* » : 1 : être absorbé).

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

## XI. Les cinq codes.

Le hasard (mais est-ce le hasard ?) veut que les trois premières lexies (à savoir le titre et la première phrase de la nouvelle) nous livrent déjà les cinq grands codes que vont maintenant rejoindre tous les signifiés du texte : sans qu'il soit besoin de forcer,

jusqu'à la fin, pas d'autre code que l'un de ces cinq-là, et pas de lexie qui n'y trouve sa place. Reprenons-les d'un mot, dans leur rang d'apparition, sans chercher à les hiérarchiser entre eux. L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile (ces termes parfois manqueront, souvent se répéteront; ils n'apparaîtront pas dans un ordre constant). Pour les sèmes, on les relèvera sans plus — c'est-à-dire sans essayer, ni de les tenir attachés à un personnage (à un lieu ou à un objet), ni de les organiser entre eux pour qu'ils forment un même champ thématique; on leur laissera leur instabilité, leur dispersion, ce qui fait d'eux les particules d'une poussière, d'un miroitement du sens. On se gardera encore plus de structurer le champ symbolique; ce champ est le lieu propre de la multivalence et de la réversibilité; la tâche principale reste donc toujours de montrer qu'on accède à ce champ par plusieurs entrées égales, ce qui en rend problématiques la profondeur et le secret. Les comportements (termes du code proaïrétique) s'organisent en séquences diverses, que l'inventaire doit seulement jalonner; car la séquence proaïrétique n'est jamais que l'effet d'un artifice de lecture : quiconque lit le texte rassemble certaines informations sous quelque nom générique d'actions (*Promenade, Assassinat, Rendez-vous*), et c'est ce nom qui fait la séquence; la séquence n'existe qu'au moment où et parce qu'on peut la nommer, elle se développe au rythme de la nomination qui se cherche ou se confirme; elle a donc un fondement plus empirique que logique, et il est inutile de la faire rentrer de force dans un ordre légal de relations; elle n'a d'autre logique que celle du *déjà-fait* ou du *déjà-lu*; d'où la diversité des séquences (parfois triviales, parfois romanesques) et celle des termes (nombreux ou non); ici

encore, on ne cherchera pas à les structurer : leur relevé (externe et interne) suffira à manifester le sens pluriel de leur texture, qui est l'entrelacs. Les codes culturels enfin sont les citations d'une science ou d'une sagesse; en relevant ces codes, on se bornera à indiquer le type de savoir (physique, physiologique, médical, psychologique, littéraire, historique, etc.) qui est cité, sans jamais aller jusqu'à construire — ou reconstruire — la culture qu'ils articulent.

**XII. Le tissu des voix.** Les cinq codes forment une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe (ou plutôt : en y passant, il se fait texte). Si donc on ne cherche pas à structurer chaque code ni les cinq codes entre eux, c'est d'une façon délibérée, pour assumer la multivalence du texte, sa réversibilité partielle. Il s'agit en effet, non de manifester une structure, mais autant que possible de produire une structuration. Les blancs et les flous de l'analyse seront comme les traces qui signalent la fuite du texte; car si le texte est soumis à une forme, cette forme n'est pas unitaire, architecturée, finie : c'est la brèche, le tronçon, le réseau coupé ou effacé, ce sont tous les mouvements, toutes les inflexions d'un *sliding* immense, qui assure à la fois le chevauchement et la perte des messages. Ce qu'on appelle *Code*, ici, n'est donc pas une liste, un paradigme qu'il faille à tout prix reconstituer. Le code est une perspective de citations, un mirage de structures; on ne connaît de lui que des départs et des retours; les unités qui en sont issues (celles que l'on inventorie) sont elles-mêmes, toujours, des sorties du texte, la marque, le jalon d'une digression virtuelle vers le reste d'un catalogue (*l'Enlèvement* renvoie

à tous les enlèvements déjà écrits); elles sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été déjà lu, vu, fait, vécu : le code est le sillon de ce déjà. Renvoyant à ce qui a été écrit, c'est-à-dire au Livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture), il fait du texte le prospectus de ce Livre. Ou encore : chaque code est l'une des forces qui peuvent s'emparer du texte (dont le texte est le réseau), l'une des Voix dont est tissé le texte. Latéralement à chaque énoncé, on dirait en effet que des voix *off* se font entendre : ce sont les codes : en se tressant, eux dont l'origine « se perd » dans la masse perspective du *déjà-écrit*, ils désorganisent l'énonciation : le concours des voix (des codes) devient l'écriture, espace stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix : Voix de l'Empirie (les proairétismes), Voix de la Personne (les sèmes), Voix de la Science (les codes culturels), Voix de la Vérité (les herméneutismes), Voix du Symbole.

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

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

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

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

### xiii. Citar.

La *Fête*, le *Faubourg*, l'*Hôtel* sont des informations anodines, perdues apparemment dans le

*flux naturel* du discours; en réalité ce sont autant de touches destinées à faire surgir l'image de la Richesse dans le tapis de la rêverie. Le sème est ainsi plusieurs fois « cité »; on voudrait donner à ce mot son sens tauromachique : *citar*, c'est ce coup de talon, cette *cambrure du torero*, qui appellent la bête aux banderilles. De la même façon, on cite le signifié (la richesse) à comparaître, tout en l'esquivant au fil du discours. Cette citation fugitive, cette manière subreptice et discontinuée de thématiser, cette alternance du flux et de l'éclat définissent bien l'*allure* de la connotation; les sèmes semblent flotter librement, former une galaxie de menues informations où ne peut se lire aucun ordre privilégié : la technique narrative est impressionniste : elle divise le signifiant en particules de matière verbale dont seule la concrétion fait sens : elle joue de la distribution d'un discontinu (ainsi construit-elle le « caractère » d'un personnage); plus la distance syntagmatique