Roland Barthes : genèse d'un séminaire inédit

Présenté par Maria O'Sullivan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1413>

DOI : 10.4000/genesis.1413

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 17 novembre 2014

Pagination : 133-164

ISBN : 9782840509714

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Présenté par Maria O'Sullivan, « Roland Barthes : genèse d'un séminaire inédit », *Genesis* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 05 janvier 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1413> ; DOI : 10.4000/genesis.1413

Roland Barthes : genèse d'un séminaire inédit

Présenté par Maria O'Sullivan

En octobre 1966, Roland Barthes est, depuis déjà quatre ans, maître de conférences à l'École pratique des hautes études. Après deux années de séminaire consacrées à l'analyse sémiologique, puis deux années de travail sur la rhétorique, il choisit pour nouveau sujet « le discours historique ». Ce séminaire de 1966-1967 se compose en fait de deux sections : « La linguistique du discours » (du 10 novembre 1966 jusqu'à une date inconnue de janvier 1967) et « Le discours de l'histoire » (du 3 février au 2 juin 1967). Les notes rédigées à cette occasion sont aujourd'hui conservées dans le fonds Barthes du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France.

Les feuillets dont il sera ici question ont servi de support à deux séances de ce séminaire : la quatrième, celle du 16 décembre 1966 (« Le discours, rémunération de la langue », f. 23-33), et la cinquième, qui s'est tenue à une date incertaine de janvier 1967 (« L'espace du langage (le paragrammatisme) », f. 34-45)¹. Ces feuillets n'ont abouti à aucune publication du vivant de Barthes ; leur contenu est resté inconnu jusqu'à ce jour. Ceux qui précèdent sont, en revanche, proches de l'article « Écrire, verbe intransitif ? » (1970²), ceux qui suivent, de l'article « Le discours de l'histoire » (1967³). Or, ces notes de décembre 1966 et janvier 1967 sont d'un intérêt majeur pour la compréhension de toute la suite de l'œuvre de Barthes. On y découvre notamment les toutes premières traces de l'influence que la pensée de Jacques Derrida et celle de Julia Kristeva exerceront sur sa théorisation, mais aussi sur sa pratique à venir de l'écriture. Barthes a bien sûr explicitement reconnu l'influence de Kristeva (notamment dans « L'Étrangère » en 1970⁴) : arrivée à Paris en 1965, elle était alors une

des étudiantes du séminaire et lui communiqua plusieurs de ses textes encore inédits⁵. Le nom de Derrida, lui, a toujours été rare sous la plume de Barthes. Bien que le jeune philosophe ait publié quelques articles dans *Critique* ou dans d'autres revues dès le début des années soixante⁶, Barthes ne semble pas avoir connu son travail avant de le rencontrer au grand colloque structuraliste qui s'est tenu à l'université Johns Hopkins de Baltimore en octobre 1966⁷.

Séance de janvier 1967

À l'ouverture de la cinquième séance dont nous donnons ici les notes, Barthes affirme que tout ce qui a précédé ne formait qu'une « longue introduction sur la linguistique du discours » (f. 34, fig. 1), fondée sur une conception classique du langage et une définition

1. Pour des raisons de place, l'édition papier de ce numéro de *Genesis* ne présente que la cinquième séance. En revanche, l'édition électronique contiendra la présentation, le fac-similé et la transcription de la quatrième et de la cinquième séance.

2. Roland Barthes, *Œuvres complètes* (désormais *OC*), éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. III, p. 617-626.

3. *OC*, t. II, p. 1250-1262.

4. *OC*, t. III, p. 477-480.

5. Voir Julia Kristeva, « Mémoire », *L'Infini*, n° 1, hiver 1983, p. 39-54, et *Les Samourais*, Paris, Fayard, 1990.

6. Notamment : « De la grammatologie I », *Critique*, n° 223, décembre 1965, p. 1016-1042 ; « De la grammatologie II », *Critique*, n° 224, janvier 1966, p. 23-53 ; « Freud et la scène de l'écriture », *Tel Quel*, n° 26, été 1966, p. 10-41.

7. Voir Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », publié dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 409-428.

linéaire de la parole. Il manifeste alors son intention de s'intéresser à la profondeur du discours et de « rappeler qu'il est un *espace* (et non une ligne) ». Pour mieux comprendre cette déclaration, il faut d'abord s'arrêter sur la première des deux références à Roman Jakobson qui apparaissent ici. Barthes affirme en effet que Jakobson « aplatit le paradigme [...] en syntagme » (f. 36), en songeant à un passage de « Linguistique et poétique » (1960), où Jakobson déclare que « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison⁸ ». Dans le discours littéraire, les séquences de mots entretiendraient ainsi des rapports d'équivalence, de similarité ou de différence avec celles qui les précèdent et les suivent. Les phénomènes d'assonance et d'allitération, exemples privilégiés de Jakobson, attestent que l'apparition des sons fait attendre le retour de sons similaires dans la suite de la séquence. On est proche ici de l'idée de *rémunération* développée par Barthes lors du séminaire du 16 décembre 1966, mais on reste encore dans une conception linéaire du langage.

Pour penser un autre modèle, plus spatial cette fois, Barthes utilise des textes encore inédits de Julia Kristeva⁹. S'autorisant de celle-ci, Barthes donne tout d'abord une rapide présentation du dialogisme bakhtinien et explique ce que sont les « anagrammes » de Saussure. Ces derniers venaient en effet d'être découverts dans un fonds d'archives que des chercheurs comme Robert Godel, Émile Benveniste et Jean Starobinski ont mis au jour et commenté. Saussure y montre comment, par un jeu de retour des mêmes phonèmes, les vers saturniens latins renvoient en fait à des mots ou à des noms qui n'apparaissent jamais à la surface du texte. Or, dans « Pour une sémiologie des paragrammes », Kristeva se sert de cette idée d'anagramme ou de paragramme (terme plus juste que celui de Saussure) pour envisager un modèle linguistique et critique nouveau :

Nous appelons réseau paragrammatique le modèle tabulaire (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens [...] dans le langage poétique¹⁰.

Pour Kristeva, les paragrammes de Saussure permettent en effet de penser une dimension fondatrice du texte

littéraire : « Ainsi dans le paragramme d'un texte fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain¹¹. » Elle met cela en relation avec l'idée d'« intertextualité », dont elle trouve les fondements théoriques dans l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine, qu'elle va bientôt faire connaître en France, notamment grâce au texte dont il est question dans cette séance : « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». Bakhtine insiste en effet sur la multiplicité des voix et des sens qui réside dans chaque texte, voire derrière chaque mot. Tout comme les paragrammes de Saussure, le dialogisme bakhtinien met en évidence cet instant où l'on s'aperçoit des multiples directions sémantiques et discursives vers lesquelles pointe un texte : « le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une écriture où on lit *l'autre*¹² ».

Le séminaire résume ces positions de Kristeva et exploite les images de profondeur et d'espace textuels qui y sont mobilisées : le nom anagrammatique qui émerge dans la lecture de Saussure est en effet « inscrit dans le vers sous une forme éparse, séparée, espacée » (f. 33) ; Saussure « restitue et maintient une “profondeur” du langage [...] L'espace du langage reste en quelque sorte tangible » (f. 36, fig. 3). Barthes s'accorde avec Kristeva pour dire que l'écriture paragrammatique remplace un modèle linéaire par un modèle plus spatial, et met en relation l'écriture paragrammatique avec un texte de Derrida, « De la grammatologie II » (*Critique*, n° 224, janvier 1966), qui appelle également à l'abandon du modèle linéaire et permet de rendre compte du phénomène de lecture dédoublée que le paragrammatisme met en jeu. Il prend l'œuvre de Sade (il y reviendra dans *Sade, Fourier, Loyola* en 1971) pour exemple d'une « écriture qui dialogue avec une autre écriture », dans

8. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 220.

9. « Pour une sémiologie des paragrammes » (*Tel Quel*, n° 29, printemps 1967) ; « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » (*Critique*, n° 239, avril 1967) ; « Le texte clos » (*Langages*, n° 12, décembre 1968).

10. Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », dans *Sêmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, rééd. Points, 1978, p. 123.

11. *Ibid.*, p. 120.

12. J. Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », art. cit., p. 88.

la mesure où l'« écriture “érotique” entre sans cesse en dialogue avec des écritures littéraires, philosophiques, lyriques, aphoristiques, mythologiques » (f. 39, fig. 6). Le modèle linéaire est alors disqualifié au profit d'un nouveau mode d'écriture et de lecture :

Le geste littéraire (d'écriture ou de lecture) consiste essentiellement à pouvoir et savoir entendre et faire entendre dans un langage d'autres langages. Il y a toujours au moins une écriture sous l'écriture : le vrai modèle n'est pas « la source », l'influence – ou même la parodie, c'est le palimpseste (cf. Genette, Proust [...]) (f. 39-40, fig. 6-7).

La « profondeur » qui est ouverte par l'écriture paragrammatique n'indique pas une source ou origine remise au jour ; l'écriture paragrammatique ne cache pas une « vraie » écriture avec une autre : « on pourrait être tenté de dire : écriture crypto-grammatique ≠ écriture phanéro-grammatique – Ce serait faux : le paragramme ne relève pas du à-déchiffrer, il ne comporte pas de secret » (f. 41, fig. 8).

Après avoir mis en valeur la profondeur du texte littéraire, le séminaire s'arrête sur l'expérience du lecteur menacé par une sorte de fuite en avant, comme Saussure dans sa quête effrénée des anagrammes cachées dans les vers latins : « Imaginons la tragédie pour un “scientiste”, un savant de l'époque positiviste : ne pouvoir se dépandre de l'improbable : par là même, S[aussure] participe déjà à cette autre logique, à ce double qui fonde l'anagramme » (f. 36, fig. 3). Dans *Les Mots sous les mots*, en 1971, Jean Starobinski développera ce point, en citant des lettres de Saussure :

Quand un premier anagramme apparaît, il semble que ce soit la lumière. Puis quand on voit qu'on peut en ajouter un deuxième, un troisième, un quatrième, c'est alors que, bien loin qu'on se sente soulagé de tous les doutes, on commence à n'avoir plus même de confiance absolue dans le premier ; parce qu'on arrive à se demander si on ne pourrait pas trouver en définitive tous les mots possibles dans chaque texte¹³.

En butant contre l'infinitude du langage et du texte, Saussure commence à douter de l'intentionnalité des anagrammes, qu'il continue néanmoins à traquer derrière tous les vers anciens qu'il étudie. Starobinski, qui lit Saussure dans le contexte des théories de textualité

développées en France dans les années soixante et soixante-dix, perçoit, derrière les tentatives frustrées de ce dernier pour assigner de l'autorité à sa lecture, la découverte de l'infinitude de langage : « Est-ce le vertige d'une erreur ? C'est aussi découvrir cette vérité toute simple : que le langage est ressource infinie, et que derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité¹⁴. » Barthes, pour sa part, reconstitue cette interprétation de l'œuvre de Saussure selon l'opposition derridienne entre la voix et l'écriture :

Saussure et les Anagrammes : ambiguïté constitutive : découvre le langage comme espace (fait fondamental aujourd'hui) mais reste prisonnier de la voix, de la phoné (critique de Derrida), alors que l'espace ne peut entraîner qu'à fonder le langage sur l'espacement, càd sur la trace, la différence, càd sur l'écriture (f. 37, fig. 4).

Si, dans la séance précédente du séminaire, le *supplément* derridien avait été associé à la logique linéaire de la *rémunération*, la *trace* et la *différence* derridiennes sont ici convoquées pour explorer le langage comme espace à multiples dimensions.

Inventer une écriture critique

Se pose alors la question des modalités pratiques de production de l'écriture paragrammatique, et Barthes fait appel à l'opposition bakhtinienne entre, d'une part, l'écriture « monologique, monophonique, monogrammatique, simple, univoque, linéaire, logique, épique, scientifique, descriptive, théologique, dont l'espace est le 1 » (f. 41, fig. 8) et, d'autre part, l'écriture « dialogique, stéréophonique, polygrammatique (ou paragrammatique), double (ou multiple), bi-voque, tabulaire, ménipéenne, carnavalesque, dont l'espace est le 2 » (f. 40, fig. 7). Il propose de classer quelques artistes selon cette opposition : Racine, Valéry, Montherlant, Taine, Quinet, Beethoven, « Johny Haliday » seraient

13. Ferdinand de Saussure, cité dans Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971, p. 132.

14. *Ibid.*, p. 153.

monologiques ; Proust, Klossowski, Bach, Stravinski, Chaplin, Antoine seraient « poly » ou « stéréo » (f. 41). Barthes confesse que cette classification n'est qu'un jeu, mais il ajoute que l'établissement même d'une antithèse relève du style paragrammatique : « la “nuance”, énoncé à prétention monologique : l'antithèse est au service d'un sur-intelligible, d'un deux fois intelligible » (f. 41, fig. 8).

Il ébauche ensuite une liste de techniques d'écriture qui relèvent du paragrammatisme (f. 42-43, fig. 9-10), liste où l'on perçoit les germes de bien des réflexions à venir, notamment sur l'amphibologie¹⁵, mais où se donnent également à lire les bases de sa propre évolution stylistique : comment en effet pourrait-on parler monologiquement d'un objet qui ne l'est pas ?

Cette liste, qu'il qualifie d'ailleurs d'ébauche initiale, fait apparaître combien la notion de paragrammatisme se révélera importante pour son style à venir.

Si l'on s'avisait de dresser une liste des figures d'écriture de Barthes lui-même, chacune des techniques ici relevées y figurerait. Déjà, derrière l'idée d'allégorie et d'« écriture de soi sur écriture de moi » (f. 43, fig. 10), on entend le futur *Roland Barthes par Roland Barthes*. À cette époque, Barthes cherchait depuis quelque temps un nouveau mode d'écriture critique, capable de relever les défis posés par les découvertes de linguistes et d'autres penseurs contemporains sur l'ambiguïté linguistique. Dans *Critique et vérité*, publié en 1966, quelques mois avant le début de ce séminaire, Barthes soulignait la nécessité d'une écriture critique qui soit ironique et contesterait la distinction étanche entre critique et écrivain. La mise au jour du texte paragrammatique dans les écrits de Kristeva rend cette tâche plus pressante encore. Barthes avoue pouvoir facilement reconnaître les attributs d'une écriture paragrammatique, mais que la vraie difficulté est de savoir comment en parler :

Il n'y a donc pas de difficulté fondamentale au niveau des procédures de découverte. Mais au niveau des procédures d'exposition ? Dans quelle écriture allons-nous décrire le paragrammatisme ? mono- ou polygrammatiste. Cela pose la question de la paragrammatique, ou discours concernant l'espace du langage, c'est-à-dire sur la littérature, c'est-à-dire discours critique (f. 43-44, fig. 10-11).

Le Barthes des années soixante-dix devait transformer sa pratique rédactionnelle critique en une écriture/lecture qui fasse place aux désirs et aux besoins subjectifs, mais en 1966-1967, il suit encore la première voie. C'est sans encore renoncer à l'écriture dite *critique* qu'il commence, à ce moment, à réfléchir sur ses propres pratiques de rédaction et exprime son besoin d'inventer une écriture qui soit en accord avec les nouvelles théories littéraires dont il est de plus en plus question dans ses propres textes et dans ceux de ses contemporains. Or, le problème du discours critique traditionnel réside dans l'explication qu'il cherche à donner d'un texte, explication qui a pour but et fin d'annuler le paragrammatisme et de limiter la prolifération du sens. Utiliser un tel discours pour décrire le paragrammatisme, ce serait donc œuvrer contre chacun de ses principes :

Reconnaître – et même louer – le paragrammatisme en usant d'une écriture monologique [...] c'est coiffer libéralement le polygrammatisme par un monogrammatisme qui le « comprendrait ». Ceci est évidemment intolérable. [...] Le problème fondamental aujourd'hui n'est donc pas du tout d'élaborer une théorie critique, une théorie de la littérature, de la production littéraire, c'est de décider si une langue critique est possible et quelle elle doit être (f. 44, fig. 11).

Comment le lecteur-critique peut-il négocier sa position de lecteur-écrivain, et réussir à rendre compte sans le trahir du paragrammatisme du texte qu'il lit ? Barthes considère brièvement la proposition de Julia Kristeva : se servir du langage mathématique pour échapper à la logique de la phrase indo-européenne¹⁶. Il conclut cependant qu'un tel discours serait facilement récupéré et disqualifié comme formaliste et scientifique. Une deuxième option lui semble plus féconde :

Inventer une écriture critique qui soit elle-même paragrammatique ? Seule lueur vers laquelle il faut aller. Quelles voies, quels actes, quels modes d'inscription ? On ne sait encore ; par ex : voies de truquage subreptice d'un monologisme apparent ; ou encore critique-roman, à forme quasi monstrueuse (le Ste Beuve de Proust). De toutes manières, une chose sûre marque le départ de cette invention fondamentale :

15. On peut lire le *Roland Barthes par Roland Barthes* comme la continuation de cette liste des figures paragrammatiques. Voir, par exemple, la section sur « l'amphibologie » (OC, t. IV, p. 650-652).

16. J. Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », art. cit., p. 146.

rejet, pour parler de la litt[érature], de l'écriture des écrivains : il faut écrire : ce qu'on dit de l'écriture doit être écrit ; et tout ce qui s'est parlé ici et se parlera ici – précisons-le nettement pour terminer cette introduction – doit être reçu comme relevant des « procédures de découvertes » et non des procédures « d'exposition » (f. 45, fig. 12).

La boucle se boucle : cette question de la forme même que doit prendre l'écriture critique, Barthes a entendu Derrida la formuler à Baltimore ; il l'a retrouvée dans les textes de Kristeva qu'il vient de lire. Dans un entretien de 1971, il reviendra d'ailleurs sur l'importance du paragrammatisme pour lui : « Si vraiment j'avais un jour à faire la critique de mon propre travail, je centrerais tout sur le "paragrammatisme"¹⁷. » Le terme reviendra peu dans la suite de son œuvre, mais la notion déterminera la pratique barthésienne de l'écriture, avec un fort investissement éthique. De fait, dans *Critique et vérité*, Barthes avait déjà ébauché un mouvement en ce sens, critiquant ceux qui considèrent « que l'œuvre s'offre au déchiffrement (ce en quoi on la reconnaît symbolique) », mais se contentent de « mener ce déchiffrement au moyen d'une parole elle-même littérale, sans profondeur, sans fuite, chargée d'arrêter la métaphore infinie de l'œuvre pour posséder dans cet arrêt sa "vérité"¹⁸ ». L'écriture critique devra donc recourir à cette même écriture paragrammatique qu'elle cherche à décrire, créant ainsi un continuum entre forme et contenu. En cette année 1966-1967, Barthes n'est pas le seul à le penser : on l'a vu, Derrida et Kristeva méditent aussi le besoin d'une nouvelle langue critique qui puisse décrire l'ambiguïté des textes paragrammatiques sans trahir cette ambiguïté en recourant au discours critique assertif. Kristeva formule ainsi la question à la fin de « Pour une sémiologie des paragrammes » :

Le problème se pose alors pour le sémiologue de choisir entre le silence et une formalisation qui a la perspective, en tâchant de se construire elle-même comme paragramme (comme destruction et comme maxime), de devenir de plus en plus isomorphe aux paragrammes poétiques¹⁹.

Quelques mois plus tôt, dans son intervention au colloque de Johns Hopkins, Derrida avait lancé le même défi : trouver un mode de discours qui ne trahirait son intention contestataire et ne retomberait dans les structures

discréditées qu'il cherche à critiquer. Le séminaire de 1966-1967 doit se lire dans ce dialogue ; il marque un tournant définitif dans la pensée de Roland Barthes, tout en indiquant la direction que prendra son écriture à venir.

Écrites et centrées sur la question de l'écriture, les notes que nous donnons ici ne connurent cependant qu'une réalisation orale, puisqu'elles n'aboutirent point à une publication²⁰. Mais elles mettent aussi en jeu de façon plus complexe la dialectique de l'écrit et du parlé dans la genèse de la pensée et du discours : elles furent rédigées dans le sillage de l'exposé de Derrida entendu à Baltimore peu avant, et elles poursuivent l'entretien qui s'était ébauché à cette occasion (les actes du colloque en gardent la mémoire) ; elles sont nourries de la discussion qui a préparé un exposé que doit faire Julia Kristeva dans les semaines à venir. Ces notes ont, par ailleurs, servi de support à deux autres présentations orales : à la State University of New York, tout d'abord, le 28 février 1967, puis lors du cours professé à Genève en 1971-1972. En témoignent divers ajouts marginaux postérieurs, comme l'acronyme « suny » (fig. 2 et 6), ou la mention du livre de Jean Starobinski paru en 1971, *Les Mots sous les mots* (fig. 2). Plus encore que les parties du séminaire qui ont abouti à une publication, ces notes confirment en outre que l'année 1966-1967 a bien représenté un tournant épistémologique et stylistique majeur dans la carrière de Barthes. Et cela d'autant plus que l'espace oral et amical du séminaire autorise une liberté de réflexion et de propos qu'interdit le texte publié ; il permet par exemple l'aveu direct d'une défaillance de la parole du locuteur lui-même : « [Ceci : a été mon problème dès le début : problème informulable, incommunicable puisqu'il faut précisément disposer d'une langue pour le communiquer] » (f. 45, fig. 12). Mais on voit que ces mots sont notés entre crochets, comme si Barthes les avait écrits pour lui-même ou s'était demandé s'il devait les dire, ou bien même s'il ne devait les dire que comme une parenthèse restée écrite.

17. OC, t. III, p. 1019.

18. OC, t. II, p. 798.

19. J. Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », art. cit., p. 146.

20. Pourtant, Barthes avait continué de travailler sur ces notes. Pour les développer, y insérer de nouvelles idées ou des citations découvertes ou remémorées plus tard, il recourait à des fiches, dont le point d'insertion est indiqué dans la marge des feuillets, par exemple ici figure 6.

MARIA O’SULLIVAN est professeur de littérature française à l’Université de Cork (Irlande). Elle a soutenu une thèse sur l’écriture critique de Roland Barthes à l’Université d’Oxford en 2010. Ses intérêts portent sur la théorie littéraire et sur la littérature française contemporaine. Ses dernières recherches concernent les questions du temps, du mouvement, de l’immobilité et de l’image dans l’œuvre de Barthes.

maria.osullivan@ucc.ie

Description matérielle

Cette cinquième séance du séminaire 1966-1967, consacrée à « L'Espace du langage (le paragrammatisme) » est conservée à la BnF, sous la cote NAF 28630. Le dossier comporte treize feuillets écrits uniquement sur le recto. Ces feuillets sont paginés de la main de Barthes et vont de « 34 » à « 45 ». Ils sont de format 21 × 27 cm. Est associée à ce dossier une des célèbres fiches, si caractéristiques de l'écriture de Barthes. Elle est appelée dans le texte par le chiffre romain « VI », figurant dans la marge du feuillet 39.

Le premier de ces feuillets, le 34, est le résultat d'un collage. Le bas du feuillet 34 a été agrafé sur un autre feuillet (papier de type différent, plus épais et filigrané « Marais », tous les autres étant filigranés « Extra Strong Basseau »).

Les instruments d'écriture sont surtout le stylo à encre noire, mais aussi, avec chaque fois une signification précise, le crayon gris, le stylo à encre bleue ou le feutre rouge. L'usage de couleurs différentes témoigne également de temporalités différentes. Ainsi, le passage au crayon gris caractérise clairement des insertions tardives. Si le manuscrit date de janvier 1967, l'inscription marginale au crayon qui figure sur le feuillet 35 sous la forme de « + les mots sous les mots », titre de l'ouvrage de Jean Starobinski, ne peut de ce fait être antérieure à 1971.

Même chose pour le stylo bleu, sans qu'on puisse savoir exactement à quel moment (postérieur à l'écriture de ce texte) il intervient. À titre d'hypothèse, on propose que le stylo bleu date du moment où Barthes revoit ses notes pour la conférence qu'il donnera le 28 février 1967 à la « State University of New York ». D'où sans doute les deux inscriptions marginales en bleu « Suny » sur les feuillets 35 et 39 (ici suivi de la date « 28 fév ». Pourrait relever de la même campagne de révision le retraçage des grands crochets droits en bleu sur le feuillet 38, qui pourraient signifier l'omission de ce paragraphe à l'oral prévu. Si notre hypothèse est juste, elle vaudra aussi pour l'inscription marginale en bleu sur le premier feuillet du dossier (f. 34) « 1966-67 séminaire sur le Discours de l'Histoire / Introduction », qui serait une sorte de rappel à l'auteur pour lui-même pour qu'il explique à son auditoire de quel ensemble cette conférence fait partie.

Reste à dire un mot sur l'usage du rouge. Dans ce petit dossier, on ne repère qu'une seule occurrence, dans le bas du feuillet 39, où Barthes rappelle à propos de la notion de « linéarité » qu'elle a été « repoussée par Derrida » ; ce nom propre est suivi d'abord d'un astérisque noir, puis d'un astérisque rouge, qui est lui-même réitéré et complété dans la marge par le chiffre romain « VI » encerclé de rouge. Ce chiffre romain renvoie à la fiche VI (reproduite ici à la fin des fac-similés, fig. 13) qui sous le thème « linéarité » comporte une citation extraite de *La Grammatologie* de Derrida ; au milieu supérieur de la fiche on lit en rouge le même chiffre romain, suivi de « p 39 », qui indique que cette fiche est à insérer au feuillet 39 du texte du séminaire.

Si cet inédit porte clairement les traces visibles d'un avant-dire (fréquence des abréviations, soulignements, deux points, retraits, tirets et phrases nominales), c'est un écrit extrêmement organisé, ce qui se voit à travers les nombreuses marques du plan. Le chapitre 5 (entouré par un rond) est subdivisé en trois sous-chapitres (chaque fois le chiffre est encadré), respectivement subdivisés en « a) – », « b) – », « c) – », après quoi, marquées encore par des retraits, il y a de nouvelles sous-unités en « 1 – », « 2 – », etc. Il suffit de regarder par exemple le feuillet 37 pour comprendre cette organisation structurée de bout en bout de l'espace page. C'est incontestablement une tentative du discours de la maîtrise – qui néanmoins n'a jamais été publiée.

Almuth Grésillon et Lydie Rauzier

⑤ L'Espace du Langage (le paragrammatisme)

(34)

Nous avons fait : longue introduction sur la linguistique du discours, bilan actuel, surtout prospectif : 1) au delà de phrase, substitution de la Rhétorique, catégories fondamentales de la grammaire, le discours rémunération de la langue.

~~Pour terminer~~ En tout ceci, langage imaginé selon une vue classique (et provisoirement nécessaire) comme une ligne, un mono-plan, ou encore une temporalité simple (consécutive). Nous allons, pour terminer, ~~rappeler~~ donner au langage, au discours, sa deuxième dimension, sa « profondeur » et rappeler qu'il est un espace (et non une ligne).

Nous y serons aidés par Saussure lui-même, les recherches de Bakhtin sur le « dialogisme » et les prolongements que donne actuellement à ces recherches Julia Kristeva, qui m'a communiqué des textes inédits, dont je ferai état ici – ce dont je la remercie.

1 Les Anagrammes de Saussure

a) – Saussure, homme énigmatique, ou tout au moins problématique. ~~Benveniste~~ : un certain agraphisme de S parce qu'

l ~~ne~~ pensait ne pouvoir parler du langage que s'il en remettait en cause tous les concepts en même temps.

v. Benveniste : un côté Léonard de Vinci. ~~Homme~~ Ce n'est pas un savant simple ; le développement de la linguistique fera apparaître une complexité : une certaine histoire de Saussure sera sans doute possible.

– Le Cours de Saussure : sa gloire unique. Or en fait :
i1) de son vivant, grande réputation d'indo-européaniste, nullement de linguiste 2) fait, paraît-il, avec déplaisir et pour de l'argent. Actuellement, soumis à trois vastes critiques : les 3 « fautes » de Saussure : 1) le taxinomisme (Chomsky) 2) le phonologisme 3) la linéarité. (Derrida)

b) – Or, S : une autre œuvre, écrite ou destinée à l'être, mais non publiée : œuvre énigmatique et qui pose bien des questions inattendues : les Anagrammes :

– 99 cahiers, dossiers de tableaux s/ grandes feuilles. Mnss écartés de la publication par la famille, mais dont on entrevoit la parution : cahiers d'exemples d'anagrammes, moisson considérable.

– Actuellement : 1) description des dossiers. Godel. CFS

17 (1960)¹

¹ Robert Godel, « Inventaire des manuscrits de F. de Saussure remis à la bibliothèque publique et universitaire de Genève », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 17, 1960, p. 5-11.

1966-67
Séminaire
3/ le
Cours
de l'histoire
Introduction

⑤ L'Espace du Langage (le paragrammatisme)

(34)

Nous avons fait : cours introductif sur la linguistique du discours, l'élan actuel, surtout prospectif : 1) au delà de phon, substitution de la Rhétorique, catégories fondamentales de la grammaire, le discours restructuration de la langue.

~~Paragrammatisme~~ En tout ceci, langage imaginé selon une vue classique (et provisoirement nécessaire) comme une ligne, un mono-plan, ou encore une temporalité simple (consécutif). Nous allons, pour terminer, ~~rappelez~~ donner au langage, au discours, sa deuxième dimension, sa "profondeur" et rappeler qu'il est un espace (et non une ligne).
Nous y serons aidés par Saussure lui-même, les recherches de Bakhtin sur le "dialogisme" et les probantement qui donne actuellement à ces recherches Julia Kristeva, qui m'a communiqué des textes inédits, dont je ferai état ici - et dont je la remercie.

BnF
MSS

① Les Anagrammes de Saussure

a) - Saussure, homme énigmatique, en tout au moins problématique. ~~Paragrammatisme~~ : un certain agaphisme de S parce qu'il ne pourrait ne pouvoir parler du langage que s'il en remettait en cause tous les concepts en même temps.
v. Benveniste : un côté Cézaire de Vinci. ~~Paragrammatisme~~ C'est, en fait, un savant simple ; le développement de la linguistique fera apparaître une complexité : une certaine histoire de Saussure sera sans doute possible.

- Le Cours de Saussure : sa gloire unique. Or en fait :
1) le son vivant, grande réputation d'indo-européiste, nullement de linguiste 2) fait, paraît-il, avec de l'anglais et pour de l'anglais. Actuellement, soumis à 3 vagues critiques :
les 3 "fautes" de Saussure : 1) le taxinomisme (Chomsky) 2) le phonologisme 3) la linéarité. (Derrida)

BnF
MSS

b) - Or, S : une autre œuvre, écrite au destinée à l'être, mais non publiée : œuvre énigmatique et qui pose bien des questions inattendues : les Anagrammes :

- 99 cahiers, domies en tableaux 97 grands feuillets. MSS
écartés de la publication par la famille, mais dont on entrevoit la parution : cahiers d'exemples d'anagrammes, mais son considérable.

- Actuellement : 1) description des domies. Godel. CFS 17. (1960)

+ les mots
sous les mots

- 2) Fragments présentés par Starobinsky dans (35
Mercure, Fév 64².
3) 2 lettres importantes de S à Meillet, 23 Sept
1907 et 8 Janv 1908 (C.F.S. 21, 1964)³

lettre
109

– qu'est-ce que le paragramme saussurien (ou anagramme, ou hypogramme) ?
– paragramme : (Larousse) : faute d'orthographe, emploi d'une lettre pour une autre – Paragrammatisme : allitération.
– Départ : étude des allitérations dans le vers saturnien latin (vers archaïque, septenaire iambique catalectique (càd dont le dernier pied est incomplet, raccourci) : Chants d'Étrurie, vers dialogués, nés des fêtes paysannes.
Or : S constate (ou croit constater : ce sera tout le problème) : « L'allitération c'est-à-dire la corrélation des phonèmes placés à la tête des mots est une partie tout à fait insi- gnifiante d'un phénomène autrement vaste et important ». Autrement dit : l'allitération est partout. 2 étapes :
a) le diphonisme : éléments phoniques disséminés par couples, en écho : tout vers saturnien : suite d'échos binaires
Ex : (Livius) : Ibi manent sedeto donicum videbis

Me carpento vehente domum venisse⁴

Suny⁵

= cette audition double du vers = « grouillement phonique »

lettre
111

b) l'anagramme (ou hypogramme) : Seconde découverte, ou seconde « audition » : « Les polyphones (les diphones : le grouillement) reproduisent visiblement dès que l'occasion en est donnée, des syllabes d'un mot ou d'un nom important pour le texte et deviennent alors des polyphones anagrammatiques » → On a donc : un nom inscrit dans le vers sous une forme éparse, séparée, espacée.

Taurasia Cisauna Samnio cepit
= Scipio a + pi + io⁶

anaphonie

Ce nom : mot-thème ou mannequin (parfois réduit à ses voyelles : Cornelius : o.e.i.u). Sorte de bruissement figure bruisante plus ou moins formée. L'anagramme se déroule, soit sur un nom qui figure (ailleurs) dans le texte) soit sur un nom qui n'est pas prononcé, mais qui vient à l'esprit par le contexte

lettre
111

² Jean Starobinski, « Les anagrammes de Ferdinand de Saussure : textes inédits », *Mercure de France*, n° 350, février 1964, p. 243-262. Jean Starobinski devait publier chez Gallimard en 1971 *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure* ; la notation marginale a été ajoutée à l'occasion de la reprise de ces notes pour un exposé fait à Genève en 1971-1972.

³ En 1964, Benveniste a publié les « Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet », dans les *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 21, p. 93-130). Les références marginales à « Lettre » dans les feuillets qui suivent renvoient à ce texte.

⁴ Livius Andronicus, *L'Odyssée*, VI, 295-296 : « Assieds-toi ici et pleure, jusqu'à ce que tu me voies rentrer à la maison sur mon char. »

⁵ State University of New York, où Barthes a utilisé ces notes pour une présentation orale, le 28 février 1967.

⁶ « Il a capturé Taurasia, Cisauna et Samnium ». Cette inscription se trouve sur la tombe de Lucius Cornelius Scipio Barbatus, maintenant dans le musée du Vatican. L'exemple, donné par Saussure, se trouve dans le texte de Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, op. cit., p. 34.

+ les mots
sous les mots

2) Fragments présents par Stendebinski dans (35
Mercure, Fév 64.

3) 2 Lettres importantes de S à Meillet, 23 Sept
1907 et 8 Janv 1908 (C.F.S. 21, 1964)

- qu'est ce que le paragramme saussurien (ou anagramme, ou
hypogramme)?

- paragramme: (Carroux): suite d'orthographe, emploi d'une
lettre pour une autre - Paragrammatisme: alliteration.

- Repart: étude des alliterations dans le vers saturnien la-
tin (vers archaïque, Septenaire iambique catalectique (ca-
dant le dernier pied est incomplet, raccourci): Chants d'
Etrurie, vers dialgues, les des fils paysans.

Or: S constate (ou croit constater: ce sera tout le pro-
blème): "l'alliteration c'est la corrélation des phonèmes
placés à la tête des mots et une partie tant a fait insi-
gnifiante d'un phénomène autrement vaste et important".
Autrement dit: l'alliteration est partout. 2 étapes:

a) le diphonisme: éléments phoniques, distingués par cou-
ples, en écho: tant vers saturnien: suite d'échos
binaire
Ex: (Livius): ¹Li ²maront ³sedeto ⁴donicum ⁵vi ⁶delij
Me carpento ⁵revento ³domum ⁴renisse

surry

= cette audition double du vers = "granlement phonique"

lettre
111

b) l'anagramme (ou hypogramme): Seconde découverte, ou secon-
de "audition": "les polyphons (les diphons: le grouille-
ment) reproduisent visiblement des qui l'occasion en uti-
lisation, les syllabes d'un mot ou d'un nom important
pour le texte et deviennent alors des polyphons ana-
grammatiques" → On a donc: un nom inscrit
dans le vers sous une forme éparse, séparée, espacée.

Taurasia Cisauna Samio cepit
= Scipio ai + pi + lo

BnF
MSS

Ce nom: mot-thème ou marrequin (parfois réduit à
les voyelles: Corhelius: o.e.i.u). Suite de ~~Corhelius~~
figure bruyante plus ou moins formée. L'anagramme
se déroule, soit sur un nom qui figure (ailleurs) dans
le texte) soit sur un nom qui n'est pas prononcé, mais
qui vient à l'esprit par le contexte

lettre
111

Fig. 2

origine de la pratique anagrammatique : « idée supersti- (36

lettre
114

tieuse qui a pu suggérer que pour ^{qu'}une prière ait son effet,
il fallait que les syllabes mêmes du nom divin y fussent
indissolublement mêlées : on rivait pour ainsi dire le
dieu au texte ou on créait un lien que la divinité n'
était pour ainsi dire plus libre de repousser ».

Ovide
Stace

c) – Ici se noue un drame : le phénomène anagrammatique ^{une fois}perçu, S. l'en-
tend partout. Véritable voix obsessionnelle, hallucination tyran-
nique : chez les latins, d² (Ennius à Virgile, Lucrèce, Catulle,
Tibulle) chez les Grecs (Homère), dans les Vedas germaniques
et même dans toute la poésie latine, même celle qu'on fai-
sait encore vers 1815-1820. La structure, sinon anagramma-
tique, du moins anaphonique, envahit tout, même la prose :
un bruissement signifiant, un double inéluctable.
Drame de « savant » : voit partout ce dont personne n'a
jamais parlé (aucun auteur ancien : ou parce qu'allant de
soi, ou parce que secret, initiatique) : S. était-il fou, hallu-
ciné ? → non publication des Anagrammes et cependant y
a passé toute sa vie : c'était son œuvre – non le Cours.
D'ailleurs censure de la société scientifique. Imaginons la
tragédie pour un « scientiste », un savant de l'époque positi-
viste : ne pouvoir se déprendre de l'improbable : par là-
même, S. participe déjà à cette autre logique, à ce double
qui fonde l'anagramme. Nos positivistes n'ont pas de ces
vertiges, de ces doubles voix : ils n'entendent rien, ils palpent,
comme Thomas. Mais Saussure : conflit entre la Voix et la
Science.

d) – La portée des Anagrammes :

lettre
114

– Une vue anthropologique sur la Poésie : Vates : manieur de
phonèmes, celui qui sait les distinguer (par ex : il décom-
pose d'abord le mot thème, puis construit ses vers au-
tour des morceaux). Les jeux de la versification sont
partis de l'anagramme. Conception qui va plus loin
que celle de Jakobson : J. aplatit le paradigme (le di-
phone) en syntagme⁷ ; S. restitue et maintient une « profon-
deur » du langage :

L'espace du langage reste en qqe sorte tangible

⁷ « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »
(R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 220).

lettre
114

origine de la pratique anagrammatique: "l'idée superstitieuse (36) lieux qui a pu suggérer que toute prière ait son effet il fallait que les syllabes mêmes du nom divin y fussent indissolublement mêlées: on n'avait pour ainsi dire le dieu au texte ou on créait un lieu que la divinité habite, etait pour ainsi dire plus libre de retourner."

c) - Ici se joue un drame: le phénomène anagrammatique ^{originaire} perçu, S. l'entend partout. Véritable, v. obsessive, hallucination tyrannique. V. latine, d'Ennius et Virgile, Lucrèce, Catulle, ^{nique} ch. la latine, d'Ennius et Virgile, Lucrèce, Catulle, et même dans toute la poésie latine, même celle qu'on faisait encore vers 1815-1820. la structure, selon anagrammatique, du moins anaphorique, envahit tout, même la prose: un fluissement significatif, un double inéluctable. Drame de "la vaine": voit partout ce dont personne n'a jamais parlé (aucun auteur ancien: on parait aller de soi, on parait secret, initiatique): S. était et fer, halluciné? → non publication des Anagrammes et cependant y a passé toute sa vie: c'était son œuvre - son li. Corin. D'ailleurs censure de la Société Scientifique. Imaginons la tragédie pour un "Scientiste" un savant de l'époque positiviste: ne pourrions le déprendre de l'improbable: par là même, S. participe déjà à cette autre logique, à ce double qui fonde l'anagramme. Nos positivistes n'ont pas de ces vertiges, de ces doubles voir: ils n'entendent rien, ils passent, comme Thomas. Mais Sauvage: conflit entre la Voix et la Science.

d) - La portée des Anagrammes:

Une vue anthropologique sur la Poésie: Vates: mameur de phonèmes, celui qui sait les distinguer (par ex: il décompose d'abord le mot thème, puis construit ses vers autour des morceaux). Les jeux de la versification sont partis de l'anagramme. Conception qui va plus loin que celle de Jakobson: J. aplatit le paradigme (le di- phone) en syntagme; S. institue et maintient une "profondeur" du langage:

$\begin{vmatrix} A \\ A' \end{vmatrix}$

$A \rightarrow A'$

BnF
MSS

$\uparrow A B C \downarrow$
 $\uparrow a b c \downarrow$

l'espace du langage reste en quelque sorte tangible

lettre
114

– Le discours poétique a pour fondement le double : (37 un vers = la seconde façon d'être d'un nom, d'un mot (d'où : hypogramme : souligner au moyen de fards les traits du visage) donner au mot une façon d'être factice.

– Contestation de la linéarité du langage (Saussure contre le Cours) : autre tempo que celui de la consécuitivité simple. Tempo polyphonique, càd en fait extra-temporel : anagramme : « moyenne des impressions acoustiques hors de l'ordre du temps »⁸. En fait, décisif, postulation d'un espace du langage (et non d'une ligne)

d) – Saussure et les Anagrammes : ambiguïté constitutive : découvre le langage comme espace (fait fondamental aujourd'hui) mais reste prisonnier de la voix, de la phoné (critique de Derrida)⁹, alors que l'espace ne peut entraîner qu'à fonder le langage sur l'espacement, càd sur la trace, la différence, càd s/l'écriture.

Ambiguïté Oscillation entre 2 métaphores saussuriennes :

lettre 110

– le grouillement (phonique) = l'indistinct, la trace brouillée, l'anti-trace.

lettre 113

– la tapisserie (« la poésie védique est littéralement tapis-sée d'anagrammes »), càd l'inscription, l'espacement des fils, l'image écrite dans le tapis¹⁰.

condamné
à entendre

Ceci serait à rattacher au mythe de la Voix (abordée d'une façon métaphysique par Derrida) : la phoné a été le démon de Saussure : il a entendu dans tout vers (dans tout langage) un fond, une figure, une voix (mythique, préhistorique), mais hésitant – explicitement – entre grammé et phoné, il n'a pas su que cette hésitation serait un jour (aujourd'hui) décisive ; et pourtant comme démon, la voix saussurienne comportait à la fois vérité et destruction.

2 Bakhtin et Julia Kristeva.

Travaux de B. sur Dostoïevsky et Rabelais. Articles de J. K. s/ Bakhtin, Jehan de Saintré et Lautréamont¹¹.

a) Bakhtin. Recherches sur le mot romanesque : le mot n'est pas un point fixe de sens pris dans une chaîne linéaire, monovalente, mais une profondeur, un « carrefour », un dialogue : autrement dit, il y a un statut du mot romanesque (et non

⁸ J. Starobinski, *Les Mots sous les mots*, op. cit., p. 47.

⁹ J. Derrida avait déjà énoncé sa critique du phonocentrisme dans les deux articles « De la grammatologie [I et II] », (*Critique*, n° 223, décembre 1965, p. 1016-1042 et n° 224, janvier 1966, p. 23-53).

¹⁰ Souvenir de la nouvelle de Henry James, *The Figure in the Carpet* (1896), où un personnage s'acharne, tout comme Saussure, à découvrir un thème secret qu'un auteur célèbre aurait mis dans tous ses livres.

¹¹ Les articles en question sont « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » (*Critique*, n° 239, avril 1967) ; « Le texte clos » (*Langages*, n° 12, décembre 1968, p. 103-125) et « Pour une sémiologie des paragrammes » (*Tel Quel*, n° 29, printemps 1967, p. 53-75). Les trois textes ont été repris dans *Sèmeiôtiké. Recherches pour une sémanalyse* (Paris, Éditions du Seuil, 1969, rééd. Points, 1978). Les livres de Bakhtine dont traite l'article de Kristeva sont *La Poétique de Dostoïevski* et *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Ces ouvrages ne paraîtront en français qu'en 1970.

— le discours poétique a pour fondement le double : (37)
un vers = la seconde façon d'être d'un nom, d'un
mot (d'où : hypogramme : souligner au moyen de traits
les traits du visage) donner au mot une façon d'être
factice.

— Contestation de la linéarité du langage (Saussure contre
le Cours) : autre tempo que celui de la conscience
simple. Tempo polyphonique, c-à-d en fait extra-tem-
poral : anagramme : "moyenne des impressions acousti-
ques hors de l'axe du temps". En fait, de l'isif
postulation d'un espace du langage (et non d'une
ligne)

d) — Saussure et les Anagrammes : ambigüité constitutive :
de couer le langage comme espace (fait fondamental au-
jourd'hui) mais reste prisonnier de la vis, de la phoné
(critique de Barthes), alors que l'espace ne peut entrai-
ner qu'à fonder le langage sur l'espacement, c-à-d sur
la trace, la différence, c-à-d s/l'écriture.
~~ambigüité~~ Oscillation entre 2 métaphores saussuriennes :
— le fractèlement (phonique) = l'indistinct, la trace brouillée,
l'anti-trace.

lettre 110

lettre 113

— la tapisserie ("la poésie rédicque est littéralement tapie
sée d'anagrammes"), c-à-d l'écriture, l'espacement, les
fibres, l'image s'écrit dans le tapis.

Condamné
à l'entendre

Ceci serait à rattacher au mythe de la Voie (abacée d'une
façon métaphorique par Barthes) : la phoné a été le
démon de Saussure : il a entendu dans tout vers (dans
tout langage) un fond, une figure, une voie (mythique,
méthacouque), mais hésitant — explicitement — entre grammé
et phoné, il n'a pas su que cette hésitation serait un
jour, (aujourd'hui) décisive, et pourtant comme démon, la
voie saussurienne comportait à la fois révèle et destruction

2 Bakhtin et Julia Kristeva.

Travaux de B. sur Dostoevsky et Rabelais. Articles de J.K. s/
Bakhtin, Jehan de Sautre et Lautréamont.

a) Bakhtin. Recherche sur le mot romanesque : le mot n'est pas
un point fixe de sens puis dans une chaîne linéaire, monovalen-
te, mais une profondeur, un "carrefour", un dialoque : autre-
ment dit, il y a un statut du mot romanesque (et non

seulement un sens, une définition). Dialogue avec quoi ? (38 non avec le lecteur (vue banale et d'ailleurs insoutenable, connotation morale et vaine du mot dialogue), mais dialogue en chaque mot avec d'autres mots, et les mots des autres, dialogue de chaque écriture avec d'autres écritures, venues du contexte ou actuel ou historique (d'où présence de l'histoire dans l'écriture). Ce « dialoguisme », lorsqu'il est complet, développé, définit un type d'écritures : écritures du Carnaval ou de la Ménippée (Satyre Ménippée : pamphlet collectif de la fin du XVI^e s, du nom du philosophe cynique du 3^e s, Menippe, auteur de parodies)¹².

de la
logique
et de En face : écritures non-dialogiques, « monologiques », linéaires, monovalentes : celles de l'épique, par exemple. Opposition entre Dostoïevski et Tolstoï – Nous reviendrons sur cette grande dualité des écritures¹³.

(Exposé le 20 janvier)

b) Julia Kristeva : contributions suivantes :

1 – Dégage bien la substitution – pour le texte littéraire – du modèle tabulaire au modèle linéaire (cf les Paragrammes de Sausure)

(et littéraire)

2 – Montre que le code poétique n'est pas un sous-code du code total (version « morale » de la hiérarchie des langages), mais qu'il est la seule infinité réelle du code [[chaque phrase (chaque séquence) peut être attachée à la précédente comme un élément qui ne lui appartient pas : le texte ~~est~~ peut être une chaîne d'ensembles vides qui se retourne sur elle-même → il est donc impossible d'établir une contradiction dans l'espace du langage poétique : « Dans le langage poétique, la contradiction n'est pas non sens mais définition, la négation y détermine et les ensembles vides y sont un mode d'enchaînement particulièrement signifiant¹⁴ ». (de zéros signifiants)]]]. Ainsi le texte poétique (paragrammatique) conteste non seulement le système du code humaniste avec lequel il dialogue (ceci très net chez Lautréamont), mais sa propre texture. [Ceci va plus loin, est plus radicale que l'ambiguïté jakobsonienne).

Paragr.

3 – Formule en termes modernes le « dialoguisme » bakhtinien : le texte est à la fois écriture et lecture : « dans le paragramme d'un texte fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain¹⁵ ». [*illis.*] Le texte étranger : absorbé soit comme réminiscence, soit comme citation. Le dialogue n'est donc pas entre le sujet et le destinataire, l'écrivain et le lecteur, mais dans l'acte même de l'écriture [*illis.*] : l'interlocuteur est un texte, le sujet est aussi un texte. Non pas intersubjectivité, mais inter-textualité : le texte étend la division et la différence des écritures.

¹² Voir J. Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Sêmeiôtiké, op. cit.*, p. 103-107.

¹³ *Ibid.*, p. 90-91.

¹⁴ J. Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Sêmeiôtiké, op. cit.*, p. 129.

¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

seulement un sens, une définition). Dialogue avec quoi? (38 non avec le lecteur (une base et d'ailleurs insaisissable) connotation morale et vraie du mot dialogue), mais dialogue en chaque mot avec d'autres mots, et les mots des autres, dialogue de chaque écriture avec d'autres écritures, venant du contexte ou actuel ou historique (d'où présente de l'histoire dans l'écriture). Ce "dialogisme", lorsqu'il est complet, développe, définit un type d'écritures: l'écritures du Carnaval ou de la Menippée (Satyre Menippée: pamphlet collectif de la fin du XVI^e s, du nom du philosophe cynique du 3^e s, Menippe, auteur de parodies). En face: l'écritures non-dialogiques, "monologiques", littéraires, monovalentes, celles de l'épique par exemple. Opposition entre Dostoevski et Tolstoï — Nous reviendrons sur cette grande dualité des écritures.

de la logique et de

(Exposé le 20 Janvier)
b) Julia Kristeva: contributions suivantes:

- 1 — Régage bien la substitution — pour le texte littéraire — du modèle calculaire au modèle littéraire (cf les Programmes de Sans-
sens)
- 2 — Montre que le code poétique n'est pas un sans-code du code total (version "morale" de la hiérarchie de langage), mais qu'il est la seule infinité réelle du code (chaque phrase peut être attachée à la précédente comme chaque séquence) peut être attachée par: le texte est un élément qui ne lui appartient pas: le texte peut être une chaîne d'ensembles vides qui se retardent sur elle-même → il est donc impossible d'établir une contradiction dans l'espace du langage poétique. "Dans le langage poétique, la contradiction n'est pas non sens mais défiguration, la négation y détermine et les ensembles vides y sont, un mode d'enchaînement particulièrement significatif." (Zeros Signifiants) Ainsi le texte poétique (paragrammatique) existe non seulement le système du code humaniste avec lequel il dialogue (ceci très net et très intéressant), mais sa propre texture. [Ceci va plus loin, est plus radical que l'ambiguïté de Jakobson]

Paragr.

- 3 — Formule en termes modernes le "dialogisme" bakhtinien: le texte est à la fois écriture et lecture: "dans le paragramme d'un texte fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain". Le texte change: absorbé soit comme reminiscence, soit comme citation. Le dialogue n'est donc pas entre le sujet et le destinataire, l'écrivain et le lecteur, mais dans l'acte même de l'écriture: l'interlocuteur est un texte, le sujet est aussi un texte. Non pas intersubjectivité, mais inter-textualité: le texte s'étend la diversité et la différence des écritures.

BnF MSS

4 – Précise la portée de l'écriture paragrammatique : (39)

Contestation du monologisme, destruction de l'écriture monologique, levée ~~du tabou~~ de l'interdit attesté par toute monovalence : à l'écriture du 1 (interdit, sens, vérité, science, logique) s'oppose l'écriture du 2, qui la détruit, mais se détruit aussi elle-même. L'écriture paragrammatique manifeste le caractère historique des oppositions censure/liberté, conscient/inconscient, culture/nature – Dans l'écriture paragramme, le 1 est implicite, ~~quoique~~ ~~tra~~ (cette écriture ne veut pas « rien dire¹⁶ ») mais transgressé ; s'attaque à la loi du 1 (Dieu, Morale, Société, Science), condamnée, selon le mot de Lautréamont, pour son manque de modestie : la modestie de l'écrivain : ne pas s'égaliser au 1, à Dieu, refuser de codifier.

Suny 28 fév

③ Monographisme et Polygraphisme : perspectives

Nous retrouverons Julia Kristeva en conclusion à propos du problème : comment parler du paragrammatisme. Mais ici, dès maintenant, quelques réflexions sur le langage double, et les deux écritures : la monographique et la polygraphique, la monologique, et la dialogique.

1. Reprise du principe paragrammatique.

– Une écriture qui dialogue avec une autre écriture (Carnaval, Ménipée). Un exemple : Sade : écriture essentiellement paragrammatique : l'écriture « érotique » entre sans cesse en dialogue avec des écritures littéraires, philosophiques, lyriques, aphoristiques, mythologiques : contagion métonymique qui détruit à la fois le « beau style » et l'érotique.

Par ex : dans : « Un ~~instant~~ moment, un moment, Mesdemoiselles, dit Delbène en cherchant à rétablir l'ordre... » ou : « L'extrême vénération qu'on avait pour les ordres de la supérieure fit mettre à leur exécution la ponctualité la plus entière » : paragramme : admonestation libertine et apostrophe professorale, le texte érotique est écrit sous et avec le texte scolaire, jésuite¹⁷.

– Il existe donc bien un espace tabulaire du langage litt – La linéarité : affirmée par Saussure ds son Cours, démentie par lui dans ses Anagrammes, rectifiée par Jakobson (l'accord en musique)¹⁸, repoussée par Derrida ^{VI}*¹⁹ : Cette linéarité apparaît bien comme radicalement détruite. Le geste littéraire (d'écriture ou de lecture) consiste essentiellement à pouvoir et savoir entendre et faire entendre dans un langage d'autres

¹⁶ Souvenir de la lettre de Rimbaud à Georges Izambard (13 mai 1871) : « Ça ne veut pas rien dire ».

¹⁷ Voir Sade, *Fourier, Loyola* (1971), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 699-868.

¹⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, p. 165. Derrida note cette question de la linéarité temporelle et l'accord en musique dans son texte « De la grammatologie II », *op. cit.*, p. 39.

¹⁹ Fiche VI, voir fig. 13.

4 - Préciser la portée de l'écriture paragrammatique: (39)

Contestation du monologisme, destruction de l'écriture monologique, levée ~~de l'interdit~~ de l'interdit attesté par toute amoralité: à l'écriture du 1 (interdit, sens, vérité, Science, logique) s'oppose l'écriture du 2, qui le détruit, mais se détruit aussi elle-même. L'écriture paragrammatique manifeste le caractère historique des oppositions: Ordre / liberté, consensuel / inconscient, culture / nature - Dans l'écriture paragramme, le 1 est impliqué, ~~mais~~ (cette écriture ne veut pas "rien dire") mais transgresse: s'attaque à la loi du 1, (Dieu, Morale, Société, Science), condamnée, selon le mot de maîtres-morts, pour son manque de modestie: la modestie de l'écritain: ne pas s'égaliser au 1, à Dieu, refus de codifier.

Suivy 28 Fev

(3) Monographisme et Polygraphisme: perspectives

Nous retournerons Julia Kristeva en conclusion à propos du problème: comment parler du paragrammatisme. Mais ici, des manifestations, réflexions sur le langage double, et les deux écritures: la monographique et la polygraphique, la monologique, et la dialogique.

1. Reprise du principe paragrammatique.

- Une écriture qui dialogue avec une autre écriture (Carnaud, Heidegger). Un exemple: Sade: l'écriture essentiellement paragrammatique: l'écriture "erotique" entre sans cesse en dialogue avec les écritures littéraires, philosophiques, lyriques, aporistiques, mythologiques: contagion méconomyque qui détruit à la fois le "beau style" et l'erotique. Par ex: dans: "Un ~~disturbant~~ moment, un moment, Heidegger, dit Delbère en cherchant à rétablir l'ordre...", on se sent, dit Delbère en cherchant à rétablir l'ordre... "l'écriture révélation que l'on avait pour les ordes de la supériorité fut mettre à leur exécution la ponctualité la plus entière": paragramme: admonestation libertaire et apostrophe professorale, le texte erotique est écrit sous et avec le texte scolaire, jésuite.

BnF MSS

- Il existe donc bien un espace tabulaire du langage litt - la linéarité affirmée par Saussure & son Cours, démentie par lui dans ses Anagrammes, rectifiée par Jakobson (l'accord en unique), repoussée par Derrida ~~XX~~ cette linéarité apparaît bien comme radicalement détruite. Le geste littéraire (d'écriture ou de lecture) consiste essentiellement à pouvoir et faire entendre dans un langage d'autre

** (vi)*

l'anagogie²²
est une illusion

langages – Il y a toujours au moins une écriture sous (40
l'écriture : le vrai modèle n'est pas « la source », l'influen-
ce – ou même la parodie, c'est le palimpseste (cf.
Genette, Proust. palimpseste et la surimpression ~~des objets~~ de
l'espace et du temps, la transverberation²⁰) – On pourrait
dire aussi : le mot (le texte) est scénique : comporte un
proscenium, une avant scène, un plateau et un lointain ;
mais ceci ne doit pas être hiérarchisé en soi (seulement dans
certains cas par jeu) : le « fond » n'est pas plus important (com-
me d'ailleurs au théâtre) : les écritures ne sont pas à « déchif-
frer » selon une apophantique²¹ ; elles sont des « moyennes acous-
tiques ou graphiques », hors du temps, de la consécuitivité ou
de l'étagement – on pourrait dire : l'écriture est
stéréophonique, parler de stéréographie (stéreo : solide),
de stéréogramme.

– Précisons bien que le dialogue qui constitue l'écriture est intérieur
à l'écriture : ce n'est pas un dialogue entre des « objets » mis
bout à bout, ce n'est pas une stychomythie : un dialogue
simultané (cf. ~~certain~~ sur un autre plan, certains textes
de Butor). L'autre texte n'est pas au bout, hors du
premier. Le dialogue se fait toujours avec une autre écri-
ture, non avec une personne ; moyennant cette précision,
si l'on prend des personnes, les objets, et les entités,
comme des écritures, comme des inscriptions, l'éventail
stéréographique est très large : écriture de la auteur-
personne, de l'auteur-auteur (institutionnel), du narra-
teur, du destinataire, du personnage, du contexte cultu-
rel (antérieur ou contemporain), du contexte historique.

2. Les deux écritures

Toute écriture est stéréophonique : stéréophonie, fait de langue,
indissolublement lié au langage, qui est toujours inscription
historique. Seule écriture non stéréophonique : la mathéma-
tique (en fait elle est hors de l'opposition mono/stéreo).
Mais la nature stéréophonique de l'écriture est diversement
affirmée et diversement assumée. Or comme cette diversité
elle-même est codée, c'est comme l'écriture dispose de
certains signes de stéréophonie ou de monophonie, on est
en droit de parler d'une grande opposition archétypique
entre 2 écritures (même s'il y a des cas particuliers incer-
tains)

A – une écriture dialogique, stéréophonique, polygrammatique
(ou paragrammatique), double (ou multiple), bi-voque,
tabulaire, ménipéenne, carnavalesque, dont l'espace
est le 2.

²⁰ Gérard Genette, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 39-67.

²¹ Dans la pensée d'Aristote, est apophantique une assertion qui peut objectivement être jugée vraie ou fausse selon sa formulation même.

²² Littré : « Anagogie. Terme de théologie. Ravissement de l'âme dans la contemplation des choses divines, ou efforts qu'elle fait pour découvrir le sens mystique de quelque passage de l'Écriture. »

l'analogie
et une illu-
sion

langage - Il y a toujours au moins une écriture (40)
l'écriture : le vrai modèle n'est pas "la source", l'influen-
ce - ou même la parodie", c'est le palimpseste (cf.
Genette, Prout, palimpseste et la surimpression ~~de~~ de
l'espace et du temps, la transverbération) - On pourrait
dire aussi : le mot (le texte) est scénique : emporte un
proscenium, une avant-scène, un plateau et un balcon ;
mais ceci ne doit pas être hiérarchisé en soi (seulement dans
certains cas par jeu) : le "fond" n'est pas plus important (com-
me d'ailleurs au théâtre) : les écritures ne sont pas à "déchif-
frer" selon une apophantique : elles sont des "moyens acous-
tiques, ou graphiques, hors du temps, de la consécutive" en
de l'étalement - on pourrait dire : l'écriture est
stéréophonique, parler de stéréographie (stereo : solide),
de stéréogramme.

- Précisons bien que le dialogue qui constitue l'écriture est intérior
à l'écriture : ce n'est pas un dialogue entre des "objets" mis
haut à haut, ce n'est pas une stychnomythie : un dialogue
simultané (cf. ~~l'écriture~~ sur un autre plan, certains textes
de Butor). L'autre texte n'est pas au bout, hors du
premier. Le dialogue se fait toujours avec une autre écriture,
non avec une personne ; moyennant cette précision,
si l'on prend les personnes, les objets, et les entités,
comme des écritures, comme des inscriptions, l'éventail
stéréographique est très large : écriture de l'auteur-
personne, de l'auteur-auteur (institutionnel), du narra-
teur, du destinataire, du personnage, du contexte cultur-
rel (antérieur ou contemporain), du contexte historique.

BnF
MSS

2. Les deux écritures

Toute écriture est stéréophonique : stéréophonie, fait de langues,
indissolublement lié au langage, qui est toujours inscription
historique. Seule écriture non stéréophonique est la mathéma-
tique (en fait elle est hors de l'opposition ~~à~~ mono/stéréo).
Mais la nature stéréophonique de l'écriture est diversifiée
affirmée et diversément assumée. Or comme elle diversifie
elle-même un code, c'est comme l'écriture dispose de
certains signes de stéréophonie ou de monophonie, on en
doit de parler d'une grande opposition archétypique
entre 2 écritures (même s'il y a des cas particuliers incer-
tains)

A - une écriture dialogique, stéréophonique, polygrammatique
(ou paragrammatique), double (ou multiple), tri-voque,
tabulaire, métrique, canarale, dont l'espace
est le 2.

Fig. 7

B – une écriture monologique, monophonique, mono- (41
grammaticale, simple, univoque, linéaire, logique,
épique, scientifique, descriptive, théologique, dont
l'espace est le 1 (l'indivis)

Nota : on pourrait être tenté de dire : écriture crypto-grammatique ≠
écriture phanéro-grammatique – Ce serait faux : le paragramme ne
relève pas du à-déchiffrer, il ne comporte pas de secret. Parado-
xalement, c'est peut être ~~le~~ l'écriture monographique qui
peut ~~l'~~offrir à une certaine complexité de lecture – non par rapport
à l'écriture elle-même (qui est « claire ») mais par rapport à
la personne référente : il y a des écritures monologiques qui s'of-
frent très bien à une critique thématique. L'écriture monologique
peut être signée, et cette signature peut être secrète (c'est le sens
littéral de monogramme) : ne pas confondre signature et écriture.

– Donc 2 grands territoires, 2 pôles graphiques, celui de la Science,
de la Théologie, ~~et celui~~ de la Voix unique, et celui de la
Ménipée, de la Voix multiple. Auteurs se répartissent à peu
près immédiatement et infailliblement. Citons en vrac :

a) du côté des Mono : Racine, Valéry, Montherlant, Taine,
Quinet, Beethoven, la musique sérielle, ~~Jean Gabin~~, les
acteurs du Français...

b) du côté des Stéréo, ou Poly : Corneille, Sade, Michelet,
Lautréamont, Joyce, Proust, Klossowski, Bach, Stravinski,
Charlie Chaplin²³

Jean Gabin est mono, Jouvet poly. Braque, mono ≠ Picasso,
Poly – Johny Haliday est monologiste, Antoine est ~~poly~~
dialogique etc

[Bien sûr, il s'agit d'un jeu ; mais il fait partie de l'exposé
paragrammatique ~~qui~~ de s'énoncer à travers un classement
qui préfère l'antithèse à la « nuance » : la « nuance », énoncé
à prétention monologique : l'antithèse est au service d'un
sur-intelligible, d'un deux fois intelligible.

– Sur ces deux écritures, sur l'opposition, 3 remarques marginales (càd
concernant les marges de l'opposition) :

a) Malgré la tentation, ne pas confondre polygraphisme, ménipéisme
et Rire. La duplicité des écritures, même la parodie n'est
pas du tout liée au comique, ni réciproquement. Julia Kristeva
(commentant Lautréamont)²⁴ indique bien que en tant que

²³ Sur Charlie Chaplin, voir Barthes, « Le pauvre et le prolétaire », *Mythologies* (1957), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 700-702.

²⁴ « Le rire comme censure est réfuté au même titre que la censure du rationalisme : l'ironie ("rire comme un coq") et Voltaire ("l'avortement du grand Voltaire") sont des ennemis du même ordre » (J. Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », art. cit., p. 132).

B - une écriture monologique, monophonique, mono- (41)
grammaticale, simple, univoque, linéaire, logique,
épique, scientifique, descriptive, théologique, pour
l'espace et le 1 (l'indivisible)

Nota: on pourrait être tenté de dire: écriture crypto-grammaticale ≠
écriture paragrammatique - Ce serait faux: le paragramme ne
relève pas du a-déchiffrer il ne comporte pas de secret. Parado-
xalement, c'est peut-être celle l'écriture monographique qui
peut offrir à une certaine complexité de lecture - non par rapport
à l'écriture elle-même (qui est "claire") mais par rapport à
la personne référente: il y a des écritures monologiques qui s'op-
posent à une critique thématique. L'écriture monologique
peut être signée, et cette signature peut être secrète (c'est le sen-
suel du monogramme): ne pas confondre signature et écriture.

- Donc 2 grands territoires, 2 pôles graphiques, celui de la Science,
de la Théologie, ~~et celui~~ de la Voix univoque, et celui de la
Mélancolie, de la Voix multiple. Autour se répartissent à peu
près immédiatement et infailliblement. Citons en vrac:

a) du côté des Mono: Racine, Voltaire, Molière, Taine,
Quint, Beethoven, la musique sérielle, ~~Jean Galin~~, les
acteurs du Français...

b) du côté des Stéréo, ou Poly: Corneille, Sade, Michelet,
Lautréamont, Joyce, Proust, Klossowski, Bach, Stravinski,
Charlie Chaplin

Jean Galin est mono, Joubert poly. Braque, mono ≠ Picasso,
Poly - John Haliday est monologiste, Auden est poly
dialogue etc

[Bien sûr, il s'agit d'un jeu; mais il fait partie de l'exposé
paragrammatique qui de s'enrichit à travers un clameur
qui préfère l'antichambre à la "nuance": la "nuance", énoncée
à prétention monologique: l'antichambre est au service d'un
sur-intelligible, d'un deux fois intelligible.

- Sur ces 2 écritures, sur l'opposition, 3 remarques marginales (cad
concernant les marges de l'opposition):

a) Malgré la tentation, ne pas confondre polygraphisme, mélancolie
et Rire. La duplicité des écritures, même la parodie n'est
pas du tout liée au Comique, ni réciproquement. Julia Kristeva
(commentant Lautréamont) indique bien que en tant que

lettre 118

censure, le Rire est en somme du côté du 1, de (42 l'interdit, du monographisme (chose curieuse, Saussure avait déjà noté que l'anagramme n'était certes pas inconnu des Comiques, mais que la fréquence y était bien moins grande) ; le pamphlet est en général monologique. Molière et Ionesco le sont, car ils recourent à une logique du 1 (même à l'envers). Le rire ne peut ~~accepter~~ accéder au polygraphique que s'il est incertain, s'il est destructeur non de contenus, mais de sa propre forme : or en général faire rire implique une prééminence terroriste du sujet : le rire est théologique²⁵.

b) Même tentation à éviter pour les écritures automatiques : elles ne dialoguent pas. Sans vouloir assimiler le surréalisme à l'écriture automatique, le surréalisme paraît ~~au dé~~ proche des régions du discours monologique.

c) Peut-on imaginer une écriture transcendante à l'opposition, càd hors-système ? Nous poserons la question à la fin, à propos de la langue critique. Disons que ce ne pourrait être qu'une écriture qui éliminerait à la fois la parodie et la théologie. On peut risquer que Mallarmé a été très proche de cette écriture, ceci d'une façon encore très énigmatique.

3. Modes, actes, gestes de l'inscription paragrammatique.

Quels sont les actes, les « figures » par lesquels on peut accomplir, dans une écriture, l'espace paragrammatique ? Comment produire l'écriture polygraphique ? Quelles sont les opérations modernes d'inscription, analogues à l'anagramme dans la théorie saussurienne ? Liste ouverte, donnée en vrac et à première vue :

1. Toutes les formes d'écritures parodiques, ~~le~~ si légèrement, fragmentairement que ce soit (parodie même au seul niveau d'un mot), et dont le modèle n'est pas absolument repérable). Toutefois la parodie, la « citation » doit être sans guillemets ; le guillemet, instrument scientiste, est monologique. Polygrammatisme : oblitère la distinction entre langage-objet et méta-langage. (de même pour les réminiscences) (Redisons encore : ce qui fait rire est toujours entre guillemets).
2. Toutes les formes d'équivoques. Ex : longue équivoque obscène dans le Chant des Vendeurs de pignons, de Machiavel (précisément dans les Chants du Carnaval²⁶)

²⁵ Dans *S/Z* (1970), l'ironie et la parodie sont qualifiées de monologiques et donc de « classiques » (« Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole classique » (*Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 155). Qui plus est, le rire a en soi un aspect fortement « terroriste », puisque castrateur (voir p. 158 et p. 283).

²⁶ « Chant des vendeurs de pommes de pin » dans la section « Chants de carnaval », *Œuvres complètes de N. Machiavelli*, Paris, Garnier, 1867, p. 121.

lettre 118

consure, le Rire est en somme du côté du 1, de (42 l'interdit, du monographisme (chose curieuse, Sausurre avait déjà noté que l'anagramme n'était certes pas inconnue des Comiques, mais que la fréquence y était bien moins grande); le pamphlet est en général monologique. Molière et Ionesco le sont, car ils recourent à une logique du 1 (même à l'envers). Le rire ne peut ~~accepter~~ accéder au polygraphique que s'il est incertain, s'il est destructeur non de contenus, mais de sa propre forme: or en général faire rire implique une prééminence terroriste du sujet: le rire est rhétorique.

b) Même tentation à entrer pour les écritures automatiques: elles ne dialoguent pas. Sans vouloir assimiler le surréalisme à l'écriture automatique, le surréalisme paraît, ~~comme~~ proche des régions du discours monologique.

c) Peut-on imaginer une écriture transcendante à l'opposition, l'au-delà-système? Nous poserons la question à la fin, à propos de la langue critique. Disons que ce se pourrait être qu'une écriture qui éliminerait à la fois la parodie et la théolatrie. On peut risquer que Mallarmé a été très proche de cette écriture, ceci d'une façon encore très énigmatique.

3. Modes, actes, gestes de l'inscription parafragrammatique. Quelque soit les actes, les "figures" par lesquels on peut accomplir, dans une écriture, l'espace parafragrammatique? Comment produire l'écriture polygraphique? Quels sont les opérations modernes d'inscription, analogues à l'anagramme dans la théorie saussurienne? liste ouverte, donnée en trac et

par un espace } à première vue:

1. Toutes les formes d'écriture parodiques, ~~la~~ si légèrement, fragmentairement que ce soit (parodie même au seul niveau d'un mot et dont le modèle n'est pas absolument repérable). Toutefois la parodie, la "citation" doit être sans guillemets; le guillemet, instrument scientifique et monologique. Polygrammatisme: oblitération de la distinction entre langage-objet et méta-langage. (de même pour les reminiscences) (Redisons encore: ce qui fait rire est toujours entre guillemets).

2. Toutes les formes d'équivoques. Ex: langue équivoque obscure dans le Chant des Vendeurs de pignons, de Machiavel (précisément de les Chants du Carnaval)

Machiavel
96

- 3 – Les insertions, enjambements, enrobements visant (43 à dédoubler l’histoire et à conjuguer plusieurs écritures narratives (entorses à la linéarité ~~et~~ à l’ordre naturel et au syllogisme).
- 4 – Les galimatias, jargons et pédanteries, pourvu que leur parodie soit incertaine – incertitude qui est signalée à qui sait lire par le contexte général de l’œuvre – et plus
par
précisément/la déception ~~du S~~ finale du Sé, càd par l’athéologisme du texte – ou encore par les attaques des monologistes.
- 5 – Les allégories, et notamment les allégories intellectuelles, conformément à cette remarque de Blanchot : « Les idées sont rarement satisfaites des exposés précis qu’on fait d’elles. Elles aspirent passionnément à la fiction, elles ont besoin de rentrer dans le monde²⁷ » : toute rentrée dans le monde de l’idée, toute inscription du monde sur l’idée.
- 6 – Les contre-métaphores, càd les métaphores prises et développées à la lettre : métaphores qui se réalisent. Kafka et la Métamorphose (Marthe Robert)²⁸ ; Cyrano et Blanchot : mourir de chagrin (« condamner à une mort qui n’est faite que du chagrin de mourir »)²⁹ ; recueillir son dernier soupir ; je t’aime tant que je te mangerais. « Métaphores qui se réalisent par de vraies métamorphoses » (Blanchot)³⁰
- 7 – La copie (l’imitation), le double pupitre de Bouvard et Pécuchet. On peut mettre ici la parodie de soi même, écriture de soi sur écriture de moi (nous en verrons des cas en histoire)³¹, le dialogue destructeur du je sacralisé.
- 8 – Les anacoluthes : changements de logiques ou de sens intervenant subrepticement entre le début et la fin d’une même phrase. Ex : Derrida : « La rationalité » – mais il faudrait peut être abandonner ce mot pour la raison qui va apparaître à la fin de cette phrase³²... »
- 9 – D’une manière générale toutes les connotations (idée que je suis heureux de reprendre mais seul à défendre) pourvu qu’elles soient artificielles, ~~déclarées~~, données à lire comme telles, non-naturelles, bref inscrites.

s/ Cyrano
p 559

Michelet
Préf. p 53

Gramm.

Cette liste – qui n’est qu’un début – montre qu’il est possible de concevoir et même de programmer une vaste description de l’écriture paragrammatique. ~~Mais ici se pose une question~~ Il n’y a donc

²⁷ Maurice Blanchot, « L’homme noir du XVII^e siècle », *Saisons*, n° 2, 1946, p. 69-79, repris dans M. Blanchot, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010, p. 56.

²⁸ Marthe Robert, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960. Voir « La réponse de Kafka » (1960), dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 398.

²⁹ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 58.

³⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

³¹ Barthes fait ici référence à un texte qui reviendra dans la deuxième partie de son séminaire : la deuxième préface que Michelet a écrite, en 1869, pour son *Histoire de France*. Voir Michelet, *Histoire de France*, Lausanne, Rencontre, 1965, t. I, p. 53 : « En rentrant, d’un élan aveugle et généreux, j’écrivis un mot vif pour ce mourant qu’on pillait pendant l’agonie. Ces lignes juvéniles, étourdies si l’on veut, mais sans doute excusables comme mouvement du cœur [...] me font rire encore. »

³² J. Derrida, « De la grammatologie I », *op. cit.*, p. 1023.

S/Cyran.
p 559

- 3- les insertions, enjambements, enrobage visant (43 a) à doubler l'histoire et à conjuguer plusieurs événements narratifs (entasse à la linéarité et à l'ordre naturel et au syllogisme).
- 4- les galimatias, jargons et péjorations, pourvu que leur parodie soit incertaine - incertitude qui est signalée à qui sait lire par le contexte général de l'œuvre - et plus précisément par la déception finale du Je, cad par l'athéologisme du texte - au moins par les attaques des monologues.
- 5- les allégories et notamment les allégories intellectuelles, comme même à cette remarque de Blanchot "Les idées sont rarement satisfaites, les esprits peinent qu'on fait d'elles. Elles aspirent ramonneusement à la fiction, elles ont besoin de rentrer dans le monde". toute rentrée dans le monde de l'idée, toute inscription du monde sans l'idée.
- 6- Les contre-métaphores, cad les métaphores prises et déreloppées à la lettre : métaphores qui se réalisent. Kafka et la Métamorphose (Marthe Robert); Cyrano et Blanchot : mourir de chagrin (condamner à une mort qui n'a été faite que du chagrin de mourir); recueillir son dernier soupir; je t'aime tant que je te mangerai. "Métaphores qui se réalisent par de vrais métamorphoses" (Blanchot)
- 7- la copie (l'imitation), le double pupitre de Bourard et Pérouzet. On peut mettre ici la parodie de soi-même, l'écriture de soi sur l'écriture de moi (nous en aurons les cas en histoire), le dialogue destructeur du Je localisé.
- 8- les anacoluthes : changements de logiques au de sens interbattant. Subrepticement entre le début et la fin d'une même phrase. Ex : Derrida : "La rationalité" - mais il faudrait peut-être abandonner ce mot pour la raison qui va apparaître à la fin de cette phrase...
- 9- D'une manière générale toutes les connotations (idées que je suis heureux de reprendre, mais veut à défendre) pourvu qu'elles soient artificielles ~~subreptices~~, données à lire comme telles, non naturelles, soit inscrites.

Michélet
Préf. 153

gramm

Cette liste - qui n'est qu'un début - montre qu'il est possible de concevoir et même de programmer une vaste description de l'écriture paragrammatique. ~~Elle est donc~~ Et il y a donc

pas de difficulté fondamentale au niveau des procédures (44 de découverte. Mais au niveau des procédures d'exposition ? Dans quelle écriture allons-nous décrire le paragrammatisme ? mono- ou polygrammatiste. Cela pose la question de la para-grammatique, ou discours concernant l'espace du langage, c'est-à-dire sur la littérature, c'est-à-dire discours critique.

4. La Paragrammatique.

- L'écriture paragrammatique : nécessité fondamentale : ~~empêch~~ le paragramme empêche la formation du Sé transcendantal, car à partir du moment où il y a paragrammatisme, il n'y a plus privilège et instance du Sé : tout paragrammatisme est a-théologique, il empêche la concrétion, même implicite, d'un Sé dernier qui « mettrait un terme rassurant au renvoi de signe à signe » (Derrida)³³
- Reconnaître – et même louer – le paragrammatisme en usant d'une écriture monologique, scientifique, monovalente, théologique, c'est donc finalement renflouer le 1, l'indivis, le Sé transcendantal, la Présence, c'est coiffer libéralement le polygrammatisme par un monogrammatisme qui le « comprendrait ». Ceci est évidemment intolérable.
- C'est pourtant ce que fait toute écriture d'écrivain, monologique par statut. Parler de littérature avec une écriture d'écrivain, de « savant », c'est faire peser plus lourdement que jamais sur la littérature, sur l'écriture, le tabou théologique du sens indivis. Cas pourtant général de la critique, surtout depuis qu'elle n'est plus protégée par la Rhétorique et n'ose pas encore réintégrer la littérature. On notera d'ailleurs que l'écrivance (par abandon de la rhétorique) est contemporaine de la technocratie. Les vrais suppôts de la civilisation technique, ce ne sont pas les formalistes, (les écrivains), ce sont les monologistes, les scientistes, les écrivains. La seule force vraiment contestatrice, c'est le paragrammatisme : c'est ça, la Révolution.
- Le problème fondamental aujourd'hui n'est donc pas du tout d'élaborer une théorie critique, une théorie de la littérature, de la production littéraire, c'est de décider si une langue critique est possible et quelle elle doit être. Le problème de l'écriture, du statut linguistique de la « science » prime tous les autres. Quiconque veut parler de littérature, comment va-t-il écrire ?

liaison entre
le technicisme
et le logo-
centrisme (Derrida)³⁴

³³ J. Derrida, « De la grammatologie II », *op. cit.*, p. 26.

³⁴ J. Derrida, « De la grammatologie I », *op. cit.*

pas de difficulté fondamentale au niveau des procédures (44 de deconvrte. Mais au niveau des procédures d'exposition? Dans quelle écriture allons nous écrire le paragrammatisme? mono- ou polygrammatiste. Cela pose la question de la para-grammatique, au discours concernant l'espace du langage, c'est sur la littérature, c'est discours critique.

4. La Paragrammatique.

- L'écriture paragrammatique : nécessité fondamentale : empêche le paragramme empêche la formation du Se' transcendantal, car à partir du moment où il y a paragrammatisme, il n'y a plus privilège et instance du Se' : tout paragrammatisme est a-théologique, il empêche la conclusion, même implicite, d'un Se' dernier qui "mettrait un terme rassurant au retour de Signe à Signe" (Derrida)

- Reconnaître - et même louer - le paragrammatisme en usant d'une écriture monologique, scientifique, monovalente, théologique, c'est donc finalement renflouer le 1, l'indivis, le Se' transcendantal, la Présence, c'est cesser li-der le polygrammatisme par un monogrammatisme qui le "comprendrait". Ceci est évidemment intolérable.

- C'est pourtant ce que fait toute écriture d'écrivain, monolo-gique par statut. Parler de littérature avec une écriture d'écrivain, de "savant", c'est faire peser plus lourdement que jamais sur la littérature, sur l'écriture, le Caban théo-gique du Sens indivis. Car pourtant général de la critique, surtout depuis qu'elle n'est plus protégée par la Rhétorique et n'a pas encore réintégré la littérature. On notera d'ailleurs que l'écriture (par abandon de la rhétorique) est contemporaine de la technocratie, les vrais supports

liaison entre
le technicisme
et le logo-
centrisme (Derrida)

de la civilisation technique, ce ne sont pas les formalistes, les écrivains, ce sont les monologistes, les Scientistes, les écrivains. La seule force vraiment contestatrice, c'est le paragrammatisme : c'est ça, la Révolution.

- Le problème fondamental aujourd'hui n'est donc pas du tout d'élaborer une théorie critique, une théorie de la littérature, de la production littéraire, c'est de décider si une langue critique est possible et quelle elle doit être. Le problème de l'écriture, du statut linguistique de la "Science" prime tous les autres. Quiconque veut parler de littérature, comment va-t-il écrire?

BnF
MSS

– [Ceci : a été mon problème dès le début : problème in- (45
formulable, incommunicable puisqu'il faut précisément
disposer d'une langue pour le communiquer.]

– Ce problème : trouver, pour énoncer la littérature, une lan-
gue isomorphe à cette littérature, c'ad un discours qui é-
vite le monologisme, l'interdit scientifique et théologique.

a) Julia Kristeva, ne voit qu'une solution : recours au
formalisme des mathématiques et des méta-mathéma-
tiques : « liberté des signes : échapper aux contraintes de
la logique élaborée à partir de la phrase indo-européen-
ne (sujet-prédicat)³⁵.
Peut-être. Mais je crois plutôt : ce discours sera conno-
té immédiatement comme « mathématique », « formaliste »,
« scientifique ». Le barrage ne sera que reculé.

b) Inventer une écriture critique qui soit elle-même pa-
ragrammatique ? Seule lueur vers laquelle il faut
aller. Quelles voies, quels actes, quels modes d'inscrip-
tion ? On ne sait encore ; par ex : voies de tru-
quage subreptice d'un monologisme apparent ; ou
encore critique-roman, à forme quasi monstrueuse
(le Ste Beuve de Proust). De toutes manières, une chose
sûre marque le départ de cette invention fondamen-
tale : rejet, pour parler de la litt, de l'écriture
des écrivains : il faut écrire : ce qu'on dit de
l'écriture doit être écrit ; et tout ce qui s'est
parlé ici et se parlera ici – précisons le nette-
ment pour terminer cette introduction – doit
être reçu comme relevant des « procédures de décou-
vertes » et non ~~des procédures~~ d'exposition ».

³⁵ Voir J. Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », art. cit.

- [Ceci : a été mon problème de la début : problème in- (45) formulable, incommunicable puisqu'il faut précisément disposer d'une langue pour le communiquer.]
- Ce problème : trouver, pour énoncer la littérature, une langue isomorphe à cette littérature, c'est-à-dire un discours qui évite le monologisme, l'interdit scientifique et théologique.
- a) Julia Kristeva, ne voit qu'une solution : recours au formalisme des mathématiques et de méta-mathématiques : "liberté des signes : s'échapper aux contraintes de la logique élaborée à partir de la phrase indo-européenne (Sujet-prédicat). Peut-être. Mais je crois plutôt : ce discours sera connu à l'immediat comme "mathématique", "formaliste" "scientifique". Le langage ne sera que reculé."
- b) Inventer une écriture critique qui soit elle-même paragrammatique ? Seule langue vers laquelle il faut aller : quels voix, quels actes, quels modes d'inscription ? on ne sait encore ; par ex : voix de langage subreptice d'un monologisme apparent ; ou encore critique - roman, à forme quasi monstrueuse (le Sté Beuve de Proust). De toute manière, une chose sûre marque le départ de cette invention fondamentale : rejet, pour parler de la litt, de l'écriture des écrivains : il faut l'écrire : ce qu'on dit de l'écriture doit être écrit ; et tout ce qui s'est parlé ici et se parlera ici - préisons le nettement pour terminer cette introduction - doit être reçu comme relevant des "procédures de découverte" et non des ~~procédures~~ d'exposition."

BnF
MSS

<u>Linéarité</u>	(VI)*	p 39	Derrida Gramm II 50
« Depuis plus d'un siècle, on peut percevoir cette inquiétude de la philosophie et de la littérature dont toutes les révolutions doivent être interprétées comme des secousses détruisant peu à peu le modèle linéaire. »			

Fig. 13

Transcriptions :
Lydie Rauzier