

que contemporaine peut être écrite dans le ton phrygien), tant il s'y agit, en dehors de tout langage, du pur référent, du moi vrai, de l'attention et de l'être. Le référent, cette fois, est prioritaire par rapport au signifiant qu'il éclipse. La photographie incarne « le Particulier absolu, la Contingence souveraine (...), l'Occasion, la Rencontre, le Réel dans son expression infatigable » (OC III, p. 1112), en d'autres termes, elle incarne la présence même du référent, par-delà toute médiation et sans que la présence du signifiant affecte la clarté première du message : « Percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (...), précise Barthes, mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion » (OC III, p. 1112). Le référent photographique, loin de se détacher du signifiant, y adhère, s'y confond, et c'est grâce à cette adhérence que le sujet comprend sa propre singularité et, retournant la singularité en raison, fait sienne, selon une expression empruntée à Nietzsche, « l'antique souveraineté du moi » (OC III, p. 1114).

Le sujet retrouvé braque son regard attentif sur le monde dans un mouvement qui a été maintes fois décrit par les phénoménologues. Barthes (mais ce pourrait être aussi bien Simone Weil ou Merleau-Ponty) distingue entre l'attention qui parcourt, qui balaye son objet (le *studium*), et celle qui s'y concentre (le *punctum*). Le *studium*, commente Barthes, est « une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière » (OC III, p. 1126). Le *punctum* « vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (...), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (*ibid.*). Le *punctum*, détail saillant qui convoque l'attention, est décrit, comme le sujet dans *Fragments d'un discours amoureux*, en termes de blessure : « Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu... » (*ibid.*). Ici la blessure ne vient pas d'un fantôme, mais d'un objet qui se trouve devant nous, et le nom que Barthes donne à cette source vraie de la blessure et de la subjectivité est celui d'« être unique » : la photographie accomplir « pour moi, utopiquement, la science impossible de l'être unique » (OC III, p. 1160). Nous sommes bien loin de la désintégration du signe, position à vrai dire intenable et dont le sens s'épuise à l'instant même de son énonciation. Esquivant les utopies, Barthes finit son parcours par l'humble contemplation du réel individué.

DEUXIÈME PARTIE

S/Z ET LES CINQ CODES

La page de couverture rédigée par Barthes pour présenter *S/Z* à ses lecteurs de 1970 frappe dès les premières lignes par l'humilité du ton. L'auteur compare son rôle, non à l'activité critique au sens moderne, mais à ce qui en tenait lieu au Moyen Âge. Comme le *scriptor*, il a d'abord copié « sans rien ajouter » un texte antérieur qu'il qualifie d'ancien, et même de « très ancien ». Comme le *compiler*, il a ajouté, mais ce qu'il a ajouté « ne venait jamais de lui, mais du discours des autres ». Comme le *commentator*, il a mis du sien dans le texte tuteur dans un souci d'intelligibilité, avec cette différence toutefois que le but du commentateur était de rendre intelligible, tandis que le sien est de savoir ce qu'est l'intelligible. Comme l'*actor* enfin, il a risqué ses propres idées, mais toujours en prenant appui sur ce qui s'énonçait « autour de lui ».

De ces voix qui bruissaient dans l'air du temps, Barthes se présente comme le secrétaire attentif, soumis et transitoire : il s'est tenu à leur écoute et a participé à leur concert, mais, « comme il se doit à toute écriture », avec détachement et sans s'y attarder : « *en passant* ».

Ce qu'il a ainsi reçu du discours des autres et qui s'énonçait autour de lui, ces idées venues de sa culture qui parlaient en lui et qu'il a « pilé[s], pressé[s] ensemble », se répartit entre quatre activités qu'il désigne comme ayant trait « à la pluralisation de la critique, à l'analyse structurale du récit, à la science du texte, à la fissuration du savoir dissertatif ». Les quatre secteurs sont cités sur

le même plan. Sont-ils pour autant mis à égalité ? On peut déjà remarquer qu'ils se scindent en deux groupes : d'un côté, l'« analyse structurale du récit » et la « science du texte », disciplines générales de type universitaire, sans coloration polémique ni rôle historique précis ; de l'autre, deux programmes originaux, pointus et corrosifs qui requièrent un engagement militant : la « pluralisation de la critique » et la « fissuration du savoir dissertatif ».

C'est là, on le pressent, la marque d'une différence de niveau entre deux options de recherche qui ont pu l'une et l'autre, à des époques diverses ou même simultanément, être promises ou encouragées par Barthes, mais dont la complémentarité de façade s'est écaillée, laissant de plus en plus transparaître une incompatibilité foncière, génératrice de frictions entre les disciples ou compagnons de route qui se réclament de Barthes. Celui-ci garde — et gardera toujours — à tous la même amitié dévouée, patiente et délicate qui est un des beaux traits de son caractère. Mais intellectuellement, son choix est fait, qui accorde la prééminence et la seule véritable portée à ce qu'il désigne ici comme la « pluralisation de la critique » et la « fissuration du savoir dissertatif », tandis qu'il relegue à des tâches subalternes l'analyse structurale du récit et la « science du texte », héritage d'un passé structuraliste et scientiste devenu embarrassant.

D'abord retardée par un geste irénique et consensuel, la portée combattante de *SZ*, produit historique du croisement de voix multiples mais soigneusement hiérarchisées, est brusquement annoncée par les derniers mots de la dernière phrase. L'engagement était implicite dans l'appartenance du livre à la collection *Tel Quel*. Il se précise dans une première parenthèse, qui sonne le tocsin de l'« urgence », puis dans une seconde, qui appelle les écrivains-chercheurs à se fonder dans l'anonymat de la tâche « collective », et se conclut enfin par le lancement d'un mot d'ordre de combat.

Il s'agit de rien de moins que de « l'édification (collective) d'une théorie libératrice du Signifiant ». Mot d'ordre auquel il était alors vain d'objecter qu'un signifiant libéré de son signifié devient par là même insignifiant. L'aurait de ce slogan était proportionnel à son mystère. Mais *SZ*, de la première à la dernière ligne, peut être considéré comme dominé par l'effort de Barthes, déployant à

cette tâche l'énergie d'un Sisyphe, pour conférer à ce non-sens logique un semblant de crédibilité.

Barthes pratique une critique « pluralisée » dont le principe est de jouer le signifiant contre le signifié, la connotation contre la dénotation, l'innovation verbale contre la systématisation conceptuelle : c'est en cela, pense-t-il, qu'il fait œuvre d'écrivain et non d'écrivain, que ce qu'il écrit dans *SZ* relève de la critique et non de la science des textes. La valorisation du signifiant ayant pour corollaire la dévalorisation du signifié, il devient oiseux d'appliquer à ce dernier les normes d'un « savoir dissertatif » dont il importe au contraire d'élargir les fissures. Mais quel parti Barthes laisse-t-il dès lors au lecteur de *SZ* ?

Selon une première option, celui-ci va se comporter envers Barthes comme Barthes envers Balzac, faire œuvre d'écrivain et de critique (au sens de Barthes) et non de savant : à cela, il n'y a rien à objecter, s'il s'agit de libérer le signifiant barthesien de son signifié, ce qui revient à apprécier le talent d'écriture de l'auteur sans s'embarasser du plus ou moins de vérité ou d'erreur incluses dans ses prises de position.

Après tout, dira-t-on, qu'importe que Barthes ait tort ou raison, c'est un grand écrivain. Allons même plus loin : de telles erreurs ou contradictions sont à porter au crédit de la sincérité et de l'inventivité du critique. Elles gênent l'esprit classique, replié dans le bastion de la vérité unique, mais elles participent du pluriel de la modernité. Dans *SZ*, Barthes a répudié tout esprit de système. Il s'est délibérément lancé à l'aventure, semaine après semaine, en s'interdisant de revenir en arrière pour lisser son texte, plaquer rétroactivement un vernis de façade sur ses vérités successives et contradictoires. C'est donc un contresens que d'attendre de ce livre l'exposé méthodique, reconstitué après coup, d'une recherche qui n'aurait pris la forme de l'enquête que par un artifice d'exposition pédagogique. Il s'agit en fait du journal d'un explorateur ; journal qui ne veut rien cacher de ses errances, celles-ci ne faisant qu'un avec l'objet de sa quête. Dans cette perspective, il n'est pas jusqu'à l'adoption d'un ton tantôt modeste, tantôt polémique, tantôt impérieusement oraculaire (« kérigmatique »), mais toujours péremptoire et définitif, qui n'ajoute à la lecture de *SZ* une saveur de plus. Ou bien en effet nous consommons le texte tel

qu'il nous est proposé, fragment par fragment, et nous en tirons plaisir au premier degré, comme d'un texte « lisible » et « classique » dont nous postulerions naïvement la cohérence cachée ; ou bien, comme Barthes nous y invite quand il s'agit de Balzac, nous soumettons S/Z à l'épreuve de la relecture : son incohérence éclate, et c'est alors la pluralité du texte, la « fissuration » interne de son propre « savoir disserratif » qui nourrit notre jouissance.

À cela, nous n'avons rien à répondre, sinon que nous sommes en effet ce lecteur double, balançant sans cesse entre deux émerveillements : celui où nous élève, quand nous nous laissons porter par la magie des mots et le flux des idées, le pouvoir de suggestion propre à chaque fragment ; celui où nous plonge, quand nous prenons le recul de la seconde lecture, l'impossibilité de dégager une unité de la pensée. Et c'est à cette expérience que nous souhaitons, pour son édification, associer notre lecteur. Notre parti pris sera de considérer que les thèses défendues dans S/Z, du seul fait qu'elles se présentent comme des assertions, appellent un examen portant sur leur valeur de vérité : cela admis, il nous sera concédé que, loin de pouvoir être mise au crédit de la « pluralisation de la critique » et de la « fissuration du savoir disserratif », l'absence de systématisation devient le fait d'une pensée hasardeuse, plus pressée d'affirmer ses convictions (surtout les dernières en date) que d'en assurer la crédibilité.

Ce n'est donc ni par l'effet d'un hasard malheureux ni par celui d'une malveillance de principe que nos analyses feront saillir la contradiction. Notre estime intellectuelle ou notre admiration littéraire restent intactes pour nombre d'œuvres antérieures ou postérieures de Barthes. Mais il se trouve que cet auteur est parti, pour lire *Sarrasine* et écrire S/Z, d'un faisceau d'idées polémiques préconçues dont la proclamation est le seul véritable but de l'ouvrage. Ces idées, incapables de résister à leur mise à l'épreuve sur le texte de Balzac, se sont révélées génératrices de reniements involontés et de contradictions que seule peut occulter une stratégie d'exposition disloquée. Mais une esthétique de l'incohérence ne saurait couvrir de son pavillon une logique de l'incohérence.

Afin de n'être pas tenu par l'organisation du texte voulue par Balzac, Barthes le réduit en miettes. Il segmente empiriquement *Sarrasine*, au gré de sa fantaisie, en segments de longueur variable,

appelées *lexies*. Ces lexies sont considérées comme porteuses de significations susceptibles d'être référées à cinq principes d'organisation du texte, à cinq *codes*, qu'on peut sommairement désigner comme : code des énigmes (ou code *herméneutique*) code des actions (ou code *proairetique*), code des références (ou : code *culturel*), code des connotations (ou code *sémique*), code des symboles (ou code *symbolique*).

Ces cinq codes sont présentés comme exhaustifs de tous les significés du texte : « Sans qu'il soit besoin de forcer, pas d'autre code que l'un de ces cinq-là, et pas de lexie qui n'y trouve sa place » (S/Z, développement XI). Leur concours à la production de ce texte autorise la comparaison avec une partition d'orchestre ; chaque code, comme un groupe d'instruments, tient sa partie : « Ce qui éclate, ce qui fulgure, ce qui souligne et impressionne, ce sont les sèmes, les citations culturelles et les symboles, analogues, par leur timbre fort, la valeur de leur discontinu, aux cuivres et aux percussions. Ce qui chante, ce qui file, se meut, par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible (telle la mélodie confiée souvent aux bois), c'est la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée (...). Enfin, ce qui soutient, ce qui enchaîne régulièrement, ce qui harmonise le tout, comme le font les cordes, ce sont les séquences proairetiques, la marche des comportements, la cadence des gestes connus » (développement XV).

L'analogie ne s'arrête pas là. Barthes, toujours attentif aux valeurs de « modernité », remarque qu'un même combat oppose, d'une part la musique atonale à la musique classique, d'autre part le texte moderne, élogieusement désigné comme « scriptible », c'est-à-dire digne d'être écrit, progressiste et révolutionnaire, au texte classique, péjorativement stigmatisé comme « lisible », c'est-à-dire conservateur et bourgeoisement mercantile : « On peut attribuer à deux suites de la table polyphonique (la suite herméneutique et la suite proairetique) la même détermination tonale que détiennent la mélodie et l'harmonie dans la musique classique (...) Il y a même contrainte dans l'ordre progressif de la mélodie et dans celui, tout aussi progressif, de la séquence narrative » (développement XV). Dans l'un et l'autre cas, le développement du thème est conditionné par des règles dont l'arbitraire se dissi-

mule sous le masque d'une pseudo-nécessité naturelle : « Or c'est précisément cette contrainte qui réduit le pluriel du texte classique » (*ibid.*, les italiques sont de Barthes). Comment cette contrainte se manifeste-t-elle ? Par l'ordre irréversible que deux des cinq codes imposent aux termes qui les composent : « Ce qui bloque la réversibilité, voilà ce qui limite le pluriel du texte classique. Ces blocages ont des noms : c'est d'une part la vérité et d'autre part l'empirie : ce précisément contre quoi — ou entre quoi — s'établir le texte moderne » (*ibid.*). Traduisons « vérité » par code herménéutique et « empirie » par code proairétique : nous avons identifié les deux principaux supports du lisible (plus tard rejoints au banc d'infamie par le code des références, pour l'instant éparpillé à cause de son caractère discontinu). Affranchissons le texte de ces deux-là, et les éclairs jaillis d'un des trois codes restants, le code sémiologique (plus ou moins relayé en cours de route par le code symbolique), nous donneront une préfiguration du scriptible pluriel dont notre modernité est en quête. Ainsi se précise l'objectif de SZ : ce que Balzac a écrit « lisiblement », Barthes entreprend de le lire « scriptiblement ».

Mis à l'épreuve du texte et non plus seulement d'une comparaison musicale, à quoi les cinq codes ainsi annoncés se révéleront-ils correspondre ? Pour le savoir, nous disposons de plusieurs niveaux d'éclaircissement. Tout d'abord, les déclarations de principe et les exposés de méthode, tels qu'ils figurent dans les premiers paragraphes du livre (les développements de I à X) ; puis, rompant l'analyse du texte, les commentaires figurant dans les développements de XI à XCIII. Ensuite, les codages des fragments textuels, ou *lexies*, assignant tel élément à tel code, l'étiquetant d'une désignation, et l'assortissant éventuellement d'une glose. Et puis encore, en *Annexe 3*, la *Table raisonnée*, qui récapitule dans sa seconde partie, *Les codes*, les thèses principales soutenues à leur sujet dans les développements de I à XCIII. Enfin, en *Annexe 2*, sous le titre *Les suites d'actions*, le fichier des termes relevés au titre du code proairétique, classés selon leur groupement séquentiel.

L'existence de ce fichier pose problème, ne serait-ce que parce qu'il attire notre attention sur l'absence des quatre autres : la liste des unités relevées au titre de ces codes et leur éventuel classement auraient utilement complété notre documentation. La stratégie

d'analyse « pas à pas », lexie par lexie, que Barthes a choisie a en effet pour résultat (prémédité ou non) de rendre impossible, en lecture ordinaire, le déchiffrement de la « partition » code par code. Pour decrypter le codage de Barthes, au sens où il faut un décodeur pour decrypter une émission de télévision dans une chaîne à péage, un lecteur curieux doit soumettre le livre à cinq lectures successives, en ne retenant à chaque fois que les lexies et les commentaires qui concernent le code dont il voudrait écouter la « Voix ». Est-ce parce qu'il misait sur ce codage de quelques *happy few*, ou au contraire parce qu'il le jugeait hautement improbabile, que Barthes s'est abstenu de publier la totalité de son fichier ? Toujours est-il que cette omission nous a intrigué et a donné le branle à notre enquête : curieux paradoxe que celui d'un chercheur qui prend soin de communiquer les données qu'il répute les plus in-signifiantes (celles du code proairétique), mais qui garde par-devers soi, comme jalousement, le trésor de celles que, sous les noms de codes sémiologique ou symbolique, il désigne comme recelant les « départs de sens » du texte !

Reprenant en détail la présentation des cinq codes, et d'abord de ceux qu'une rare originelle, l'irréversibilité, relègue dans l'enfer du lisible classique, nous allons faire quelques découvertes surprenantes. La contradiction inscrite au cœur de l'aventure est la suivante : d'une part, Barthes part en quête du scriptible, valeur d'aventure qu'il ne peut définir que négativement, par l'exclusion de tout ce qui s'est fait et se fait encore ; d'autre part, il lui faut répondre à l'attente du lecteur et à sa propre attente d'un sens à extraire du texte, et ce sens, dès qu'il s'énonce, revêt la forme du lisible. D'où l'alternance de deux moments : d'abord l'anathème, ostensiblement jeté sur les catégories classiques de la narrativité, et l'annonce prophétique du scriptible, terre promise dont le mirage recule indéfiniment devant le voyageur, puis la récupération en sous-main de ces mêmes catégories et l'élaboration d'un autre contenu, non moins lisible que celui dont on part, pour donner l'illusion d'avoir atteint, sinon le but visé, du moins un résultat tangible. C'est ainsi que le code herménéutique, « Voix de la Vérité », sera répudié pour cause d'irréversibilité, mais que *Sarrasine* sera déchiffré comme l'équivalent d'une cure psychanalytique, c'est-à-dire d'une autre séquence herménéutique, non

moins irréversible que celle qu'elle remplace. C'est ainsi que le code des actions, dit proairetique, « Voix de l'Empirie », réduira l'intrigue à un empiement de routines et stéréotypes insignifiants, mais que l'interprétation symbolique débouchera sur le scénario d'une autre intrigue, elle aussi composée d'actions qui sont ni plus ni moins des routines et des stéréotypes. C'est ainsi encore que le code des références culturelles, « Voix de la Science », sera condamné comme écrasant le lecteur sous le poids des idées reçues, édifcitrices d'une pseudo-réalité, mais que Barthes, se référant pour valider ses interprétations et fonder ses jugements de valeur à Freud, à Marx, à Saussure ou à Proust, ne sera pas moins tributaire que Balzac des idées de son temps. C'est ainsi enfin que le code sémiologique, d'abord valorisé comme source du sens, sera finalement déprécié comme « Voix de la Personne », mais que l'interprétation de Barthes ne prendra elle-même corps qu'en dotant d'une identité personnelle les héros de la nouvelle.

Les pages qui suivent argumentent le constat d'échec que nous venons de dresser. Elles sont extraites d'un manuscrit plus long que les nécessités éditoriales nous ont contraint d'abréger¹.

1. Sous leur forme initiale, les chapitres consacrés aux cinq codes, nourris de plus nombreux exemples et de quelques développements supplémentaires, étaient complétés par une longue étude où, sous le titre « Du symbolique au rhétorique », nous critiquions l'interprétation barthesienne des anathèses (jardin/salon, jambe droite/jambe gauche, vieillard/jeune femme), ainsi que la conception tragique de l'anathèse qui sous-tend les analyses de *S/Z*. Un autre chapitre, intitulé « De la castration, avant et après *S/Z* », présentait et discutait les articles de Jean Reboul (« *Sarrasine* ou la castration personnifiée », *Cahiers pour l'Analyse*, 7, mars-avril 1967, p. 91-96), de Pierre Citron (« Interprétation de *Sarrasine* », *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier, 1972, p. 81-95) et de Barbara Johnson (« The Critical Difference : Barthes/Balzac », in *The Critical Difference*, Baltimore-London, Johns Hopkins U. Press, 1980, p. 3-12).

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL
UFR Lettres Philosophie Musique
BIBLIOTHÈQUE DE LETTRES ET MUSIQUE

CHAPITRE IV

Le code herménéutique, voix de la Vérité

Barthes enregistre 6 séquences herménéutiques, correspondant au devenir des 6 énigmes dont il a relevé l'existence dans *Sarrasine* ; pour chacune de ces énigmes, il relève un certain nombre d'unités (ou *herméneutèmes*) composant la séquence. Les numéros qui suivent les herménéutèmes sont ceux des unités (les *lexies*) dans lesquelles Barthes a découpé le texte de la nouvelle :

ENIGME 1 : *Sarrasine*, qu'est-ce que c'est ?
Question : 1
Réponse : 153

ENIGME 2 : Origine de la fortune des Lanty
Thème : 14
Position et réponse suspendue : 15
Formulation : 17
Équivoque : 23
Position : 26
Rappel du thème : 490
Dévoilement : 549

ENIGME 3 : Origine de la famille Lanty.
Thème, position, formulation : 16
Lecture adressé par le discours au lecteur : 18
Thème et position : 25
Position et lecture : 26
Position : 27

Position et thématisation : 39
 Position et formulation : 123, 129
 Formulation : 124, 138
 Début de réponse : 545
 Dévoilement : 548

ENIGME 4 : Le « personnage étrange »

Thème et position : 28, 75, 79
 Leurre : 29, 35
 Fausse réponses : annonce : 32
 Fausse réponse n° 1 : 33
 Fausse réponse n° 2, 3 et 4 : 36
 Fausse réponse n° 5 : 38
 Fausse réponse n° 6 : 39
 Equivoques : 37, 275
 Position : 40, 41, 45, 46, 47
 Position et blocage de la réponse : 43
 Blocage : 48
 Demande de la réponse : 275
 Formulation : 543
 Dévoilement partiel : 547
 Dévoilement complet : 548

ENIGME 5 : Qui a servi de modèle au tableau représentant Adonis ?

Thématisation : 110
 Formulation : 112, 119
 Vérité et leurre : équivoque : 114, 118
 Réponse suspendue : 120
 Dévoilement : 547

ENIGME 6 : Le sexe de Zambinella

Thématisation et leurre : 140, 216
 Thématisation : 205, 216
 Leurre : 218, 292
 Leurre (de Zambinella à Sarrasine) : 282, 321, 322, 323, 327, 351, 353, 400, 418
 Leurre (de Sarrasine à Sarrasine) : 284, 333, 334, 346, 365 (ou du discours au lecteur), 366, 367, 376, 395, 411, 419, 421, 422, 435, 451, 459, 466, 491, 508, 510
 Leurre (du discours au lecteur) : 324, 365 (ou de Sarrasine à Sarrasine), 373, 400 bis

Equivoques : 331, 332, 344, 347, 374, 395, 396, 399, 401, 403, 405, 426, 428, 505, 507
 Déchiffrement partiel : 352 (de Sarrasine à Sarrasine), 354
 Dévoilement, de Zambinella à Sarrasine : 407, 417, 424, 509
 Position : 410 (« Si je disais un mot, vous me repousseriez avec horreur »)
 Déchiffrement, de la collectivité à Sarrasine : 458
 Déchiffrement, du discours au lecteur : 465
 Déchiffrement : 466
 Dévoilement, de la collectivité à Sarrasine : 467
 Dévoilement : 468, 469, 473
 Consécration du dévoilement : 472
 Déchiffrement, de Sarrasine à Sarrasine : 506
 Dévoilement, de Sarrasine à Sarrasine : 520

A la séquence herméneutique *stricto sensu*, Barthes annexe, sans explication, une séquence formellement toute différente, encadrée dans l'énigme 6, et qu'il intitule *Machination*. Cette séquence se développe en 12 étapes :

- 1 - Le groupe machinateur : 279
- 2 - Le rire : 280
- 3 - Le groupe machinateur : 312
- 4 - La feinte : 318
- 5 - Indice de machination : 331
- 6 - On enivre la victime : 368
- 7 - Le rire : 383
- 8 - Indice de complicité : 386
- 9 - Prévion et conjuration de l'issue : 405
- 10 - Prévion de la fin : 428
- 11 - Equivoque : 448
- 12 - Dévoilement du mobile du stratagème : 512

Réglons d'emblee le sort de cette dernière séquence : par son contenu comme par sa forme, elle appartient à l'évidence au code des actions, ou code *proaitétique* dont nous allons bientôt entamer l'examen. L'inclusion de la séquence *Machination* dans le code herméneutique ne s'explique que par une négligence de Barthes, mais cette négligence même est significative du peu d'attention réellement apportée par Barthes à l'application des procédures

censés garantir la validité de ses analyses. Comme nous le verrons de plus en plus, son intérêt véritable est ailleurs.

Restent les problèmes posés par la séquence herméneutique proprement dite. Épargnant à notre lecteur l'examen détaillé des difficultés techniques qu'elle soulève, nous nous contenterons de deux observations de portée générale. La première concerne la *thématisation* et la *position*, éléments fondateurs de la séquence. Examinons à cet égard l'énigme 1, « *Sarrasine*, qu'est-ce que c'est ? ». En lisant ce titre, l'éventuel lecteur de la nouvelle peut bien sûr se poser la question, et il y a même toute chance qu'il se la pose. Ceci dit, le texte lui-même peut-il être considéré comme ayant à la fois *thématisé* la question, c'est-à-dire avoir produit « une marque emphatique du sujet qui sera l'objet de l'énigme », et *posé* la question, c'est-à-dire avoir produit un « index métalinguistique qui, en signalant (...) qu'il y a énigme, désigne le *genre herméneutique* (ou énigmatique) » ? On peut répondre affirmativement à la première partie de la question : la mise en vedette d'un mot comme titre du texte constitue bien une thématization, puisqu'elle désigne l'objet qui, en principe, fournira leur thème central aux développements à suivre. Mais il faut ajouter qu'elle ne le signale pas interrogativement, comme ce serait le cas, par exemple, dans *Mais qui a tué Harry* ? et, de ce point de vue, on doit répondre négativement à la seconde partie : il n'y a pas, dans le titre *Sarrasine*, présence d'un « index métalinguistique » signifiant qu'il y a énigme et désignant le « genre herméneutique ». Sinon, tous les titres seraient à la fois thématization d'un objet et position d'une énigme concernant cet objet. Le titre peut se paraphraser : « *Sarrasine* est le thème de la nouvelle que vous pouvez lire. Lisez, et vous saurez ce que j'ai voulu écrire à ce sujet », mais non pas : « *Sarrasine* est le mot mystérieux dont l'énigme sera résolue dans le texte qui suit ». Barthes, après avoir tant bataillé pour affranchir le plan des interrogations sémiologiques de la tutelle des sciences positivistes, l'aliène ici à la psychologie du lecteur. Mais s'il fallait constituer en séquences herméneutiques toutes les occasions que le texte offre au lecteur de se poser des questions, ce n'est pas six, mais six cents ou six mille énigmes que le codage de la nouvelle devrait recenser. Le même raisonnement pourrait être repris, dans les meilleurs

des cas, à propos des cinq autres énigmes considérées par Barthes comme « posées » par le texte. Elles sont, au mieux, « thématiques » dans la subjectivité des personnages qui se posent des questions, mais elles ne sont jamais « posées », insituées comme énigmes par le texte à l'adresse du lecteur. Que représentent en fait les six séquences herméneutiques ? Non pas à proprement parler un « code » sémiologique des énigmes marquées comme telles dans le texte, mais une sélection des principales perplexités, suspensions, surprises et découvertes ménagées au lecteur, au fil de sa lecture, par le démiurge qui tire les ficelles des événements et des personnages, c'est-à-dire l'auteur.

La seconde observation concerne une distinction narratologique élémentaire constamment méconnue dans S/Z. Dans sa présentation générale de la séquence herméneutique, Barthes n'a pas jugé nécessaire de préciser qui pose l'énigme et qui la déchiffre, qui formule l'interrogation et qui a pour tâche d'y répondre. Nous devons, dans le doute où il nous laisse, tenir pour acquis que le poseur et déchiffreur des énigmes est le texte, traînant à sa suite le lecteur, le laissant dans l'ignorance ou l'induisant à se poser des questions, l'intriguant par des détails qui lui mettent la puce à l'oreille, l'aiguillant sur des pistes tantôt bien orientées, tantôt insidieuses, et enfin, après un long suspense et divers coups de théâtre, opérant sa démystification. C'est ainsi que Barthes, dans le développement XXXVII, *La phrase herméneutique*, présente la forme canonique de l'énigme narrative.

Il n'en est pas moins évident que les énigmes posées au lecteur par le texte, au plan du récit racontant, entretiennent un rapport complexe avec un autre type d'énigmes, celles qui, au plan du récit raconté, sont posées aux personnages de l'histoire par les événements dans lesquels ils sont impliqués. Il est vrai que très souvent le lecteur, n'en sachant pas plus que tel personnage, participe aux questionnements, suppositions, errements, illuminations de celui-ci ; mais dans d'autres cas, le personnage se pose des questions dont le lecteur possède la réponse, ou bien, inversement, le lecteur se pose des questions dont le personnage a la solution. Il s'ensuit qu'il conviendrait de distinguer, en saine analyse du récit, deux types de séquences herméneutiques : celles qui, mettant en jeu le rapport du lecteur au texte, relèvent du discours du récit ;

celles qui, mettant en jeu le rapport des personnages à leur histoire, relèvent de l'histoire racontée et, plus précisément, en langage barthesien, du code des actions. Barthes a commencé par mélanger les deux, puis, sous la pression d'une évidente nécessité, il se ravise. Il introduit alors dans le cas particulier du leurre, à titre de palliatif, un jeu de sous-catégorisations : le leurre en général se spécifie occasionnellement en *leures* « du discours au lecteur », « de Zambinella à Sarrasine », « de Sarrasine à Sarrasine ». Mais déjà, que de flottements, d'équivoques et de contradictions : quelle est la différence entre le leurre (en général) et le leurre du *texte au lecteur* ? Et dans le cas du leurre de Sarrasine à Sarrasine, le lecteur est-il lui aussi impliqué dans le leurre, reste-t-il incertain et méfiant, ou est-il déjà en possession de la vérité ? Poussant plus avant dans l'analyse du texte, Barthes découvre un peu plus tard que le dévoilement de la sixième énigme, celle du sexe de Zambinella, ne s'effectue pas en même temps pour tout le monde : le lecteur a compris que Zambinella est un homme dès les lexies 468-469, tandis que Sarrasine persistera dans son aveuglement jusqu'à la lexie 520. Un nouveau palliatif, bâti sur le même modèle que dans le cas du leurre, impose la spécification du dévoilement en deux sous-catégories : *dévoilement* (de Zambinella à Sarrasine), *dévoilement* (de Sarrasine à Sarrasine).

Barthes, avant S/Z, ignorait moins que quiconque la distinction élémentaire entre le discours racontant et l'histoire racontée. Mais sans doute la volonté de faire table rase de tout acquis narratologique que au bénéfice du texte pluriel instruit lui a-t-elle commandé d'en faire fi. Aussi la séquence herméneutique n'est-elle prise en charge ni par le récit racontant ni par le récit raconté, mais par une entité mythique, le Texte, censé les résorber tous deux. Mais les faits structurels sont têtus. Congédiés en bloc et avec éclat par la porte de devant, ils reprennent du service par la porte de derrière, un par un, quand il se révèle qu'on ne peut s'en passer.

CHAPITRE V

Le code proaireutique, voix de l'Empire

Autant ou même plus que l'herméneutique, le code proaireutique est le malaimé des codes de S/Z. Son procès est repris, avec une constance qui ne se dément pas et toujours à partir d'un noyau d'expressions identiques, dans les développements introduits par les chiffres romains XI (*Les cinq codes*), XXII (*Des actions nées naturelles*), XXXVI (*Le pli, le dépli*), XLV (*La dépréciation*), XLVI (*La complétude*), LVI (*L'arbre*), LXVII (*Comment est faite une orgie*), LXXVIII (*La tresse*), LXXXVI (*Voix de l'Empire*).

Que reproche Barthes au code des actions ? D'être le support principal de la *lisibilité* du texte, c'est-à-dire de son aliénation à la « Voix de l'Empire », c'est-à-dire encore aux préjugés sur lesquels s'est édifiée la culture occidentale. Certains auteurs ont cherché à légitimer le code des actions narratives en le fondant sur une logique universelle et nécessaire des événements, des situations et des comportements. L'intrigue, à les en croire, proposerait une minime illusion du monde selon les lois intangibles de l'expérience humaine. Illusion : ce n'est au vrai qu'un bric-à-brac de routines culturelles et de stéréotypes romanesques, d'idées reçues empruntées à des savoirs hétéroclites : « Il n'y a pas d'autre logique proaireutique, résume Barthes dans la *Table raisonnée* (Annexe 3), que celle du déjà écrit, déjà lu, déjà vu, déjà fait (...), trivial ou romanesque (...), organique ou culturel. » Soumettant le texte à une fonction de représentation du réel, le code des actions est doublement hasardeux : esthétiquement, parce qu'il aliène le texte à une fonction de

représentation ; ontologiquement, parce que le réel qu'il prétend représenter (le réel de l'expérience humaine) est une illusion.

Il n'est en effet pour se convaincre de l'inconsistance structurale de la séquence proairétique que d'observer les tâtonnements de la procédure empirique qui préside à son élaboration : « Quiconque lit le texte rassemble certaines informations sous quelque nom générique d'action (*Promenade, Assassinat, Rendez-vous*), et c'est ce nom qui fait la séquence » (développement XI) ; « La séquence proairétique est bien une série, c'est-à-dire "une multiplicité munie d'une règle d'ordre" (Leibniz), mais la règle d'ordre est ici culturelle (c'est en somme l'"habitude") et linguistique (c'est la possibilité du nom, le nom gros de ses possibles) » (développement XXXVI). Empiriste et nominaliste, Barthes réduit la structuration de l'intrigue en séquences d'actions à une activité de nomination : « Constituer une séquence d'actions, c'est lui trouver un nom » (*Annexe 3*). Il ajoute que cette nomination n'a d'autre garantie que celle de l'induction empirique qui la produit. D'où résulte que l'activité proairétique, celle du lecteur comme celle de l'auteur, est condamnée à osciller, sans pouvoir se fixer, entre la condensation et l'expansion, le « pli » et le « dépli », la conversion de la petite monnaie en gros billet ou vice-versa. Au bout du compte, « lire (percevoir le *lisible* du texte), c'est aller de nom en nom (...). Tel est le proairétisme : artifice (ou art) de la lecture qui cherche des noms, s'efface devant eux (...); c'est, comme dirait la philosophie bouddhiste, une activité *maya* : relevé des apparences, mais en ce qu'elles sont des formes discontinues, des noms » (développement XXXVII).

A quoi aboutit cette activité d'appropriation par la nomination et la mise en séquences d'actions ? A interposer entre l'indéfini du texte et le lecteur la grille du « prêt-à-consommer », à châtrer le texte de ses virtualités symboliques, à donner congé au sens : « Une fois ramené à son essence proairétique, l'opérateur met en dérision le symbolique, il l'*expédie* (...). Le proairétisme, lorsqu'il est réduit à ses termes essentiels, comme autant de courteaux (les courteaux de l'asynclète), devient lui-même un instrument castrateur (...) » (développement XLV). Non seulement l'activité nominative, cette pseudo-structuration du texte, est sans prise sur le sens, mais encore elle tend à l'occulter : elle traduit, de la part de

l'auteur comme de celle du lecteur, un effort pour tenir en lisière le sens du texte.

Encore le délit d'irréversibilité

Autre vice radical de la séquence proairétique : l'orientation vectorielle qui la projette dans la temporalité lui assigne l'obligation de se développer entre un début et une fin, la soumet à la contrainte du devenir, en un mot, son *irréversibilité*.

L'anathème jeté pour cause d'*irréversibilité*, d'abord sur le code herméneutique, puis, avec une virulence accrue, sur le code proairétique, demande explication. Il a sans doute ses plus profondes racines dans l'adhésion jamais démentie de Barthes aux thèses de Brecht sur la *distançation* : les ficelles de l'intrigue jouent de l'irréversibilité pour tenir en haleine le spectateur ou le lecteur, pour perpétuer son aliénation au lieu de lui ménager la prise de recul nécessaire à la réflexion critique. Sur cette première influence, d'ordre éthico-esthétique, est venue un peu plus tard se greffer une caution scientifique, celle de la linguistique et de l'ethnologie structurales. Le flux de la parole relève d'une temporalité irréversible, tandis que le système de la langue est achronique et réversible. Barthes aimait à dire qu'il n'y a pas de linguistique de la parole, et il sous-entendait qu'il n'y en aurait jamais. Mais, demandera-t-on, le *sens* n'apparaît-il qu'au niveau de la langue, et n'y a-t-il pas un sens de la parole ? C'est ici que Saussure est relayé par Lévi-Strauss : le sens du récit mythique (et par extension de *tout* récit) ne serait pas à chercher au niveau du syntagme anecdotique (c'est-à-dire de l'intrigue), mais à celui de l'organisation paradigmatique sous-jacente, dégagée sous forme de rapports achroniques entre valeurs extraites du contenu anecdotique. Une séquence d'actions chronologiquement ordonnées, telle que celle dont Propp avait proposé un premier modèle dans sa *Morphologie du conte*, ou telle que celles qui assurent au code proairétique une prise sur le texte lisible, serait donc sans pertinence pour décider du sens. A dire vrai, Barthes, au moment où il écrit *SIZ*, ne croit plus à la structure comme support du sens, et nous verrions qu'il condamne déjà le « fascisme » de la langue aussi bien que celui de

la parole (développement LVI, *L'arbre*) ; mais ce n'est pas pour autant qu'il jugerait caduque la condamnation structuraliste de la parole et de l'intrigue, décriées insignifiantes *parce que* irréversibles.

Le code herménéutique, au plan du récit *racontant*, le code proaïrétique, au plan du récit *raconté*, relèvent tous deux d'une organisation séquentielle qui implique une temporalité irréversible : par le code herménéutique, le lecteur participe au flux temporel d'un discours inducteur d'erreur ou de vérité, à ses effets de suspense et de coups de théâtre ; par le code proaïrétique, le lecteur participe au flux temporel des routines empiriques ou des stéréotypes romanesques. Dans les deux cas, le lecteur est mystifié par une représentation mimétique illusoire, soit de la vérité en train d'advenir, soit de la réalité en train de se construire. Mais il s'agit en fait d'une pseudo-vérité et d'une pseudo-réalité qui n'ont d'autres fondements que les conventions linguistiques ou littéraires.

Le fichier des suites d'actions

On se reportera à l'*Annexe 2* de SZ dans laquelle, sous le titre *Les suites d'actions* (*Act.*), Barthes a livré un fichier des séquences proaïrétiques et des termes (les « proaïrétismes ») qui composent ces séquences. Notons seulement — et c'est peut-être là ce qui explique leur publication par Barthes — que ces séquences, « données selon l'ordre d'apparition de leur premier terme », se succèdent dans un désordre absolu. Quant au contenu interne des séquences, c'est peu de dire qu'elles sont livrées « telles qu'elles ont été repérées dans le texte, sans chercher cependant à les structurer davantage ». Barthes semble prendre son lecteur à témoin du caractère dérisoire de la recension qu'il a faite. Mais toute la question est de savoir si le manque d'élaboration que nous constatons à la lecture de ces séquences est une propriété du texte analysé ou l'effet du mauvais vouloir de l'analyste.

La plus grande partie des cinquante « suites d'actions » peut se répartir en deux groupes, ou du moins s'ordonner entre deux pôles :

— d'un côté, un certain nombre de menus comportements instrumentaux, désignés par un verbe, ou le substantif qui lui correspond, ou encore l'instrument qui sert à opérer l'action : à titre d'exemple, dans la séquence intitulée *Porte II*, la succession routinière des trois termes *frapper* (285), *ouvrir* (286), *entrer* (287), ou dans *Porte III*, *s'arrêter* (306), *frapper* (307), *s'ouvrir* (308). Pourraient relever de cette première catégorie les séquences intitulées *Être plongé*, *Cachette*, *Méditer*, *Rire*, *Se joindre*, *Narrer*, *Question I*, *Tableau*, *Entrer*, *Porte I*, *Adieu*, *Don*, *Partir*, *Question II*, *Géné. Décider*, *Porte II*, *Rendez-vous*, *Sortir*, *Habillemeent*, *Avertissement*, *Espoir*, *Course*, *Porte III*, *Conversation I*, *Conversation II*, *Danger*, *Ménace*.

— de l'autre, des groupements plus complexes d'actions subsumées sous la désignation d'un thème général pouvant peut-être, dans une certaine mesure, relever du lieu commun romanesque. Ce seraient *Pension*, *Liaison*, *Voyage*, *Théâtre*, *Assassinat*, *Orgie*, *Rapt*, *Promenade amoureuse*, *Excursion*, *Déclaration d'amour*, *Enlèvement*, *Concert*, *Incident*. Le modèle du genre, d'ailleurs monté en épingle dans le développement LXXVII, serait la séquence intitulée *Orgie*, composée des phases suivantes : 1. signes avant-coureurs ; 2. annonce rhétorique ; 3. souper ; 4. calme initial ; 5. vins ; 6. nomination de l'orgie ; 7. chanter ; 8. s'abandonner, annonce ; 9. s'abandonner 1 : conversations débridées ; 10. s'abandonner 2 : dormir ; 11. s'abandonner 3 : répandre du vin ; 12. s'abandonner, reprise ; 13. fin (l'aube).

A quoi sert, dans la stratégie barthesienne, le relevé des menues routines de la vie ? A prouver leur insignifiance. A quoi sert de même le relevé des stéréotypes romanesques ? A prouver leur alliance. A quoi sert la réunion des routines et des stéréotypes en un code des actions dit proaïrétique ? A évacuer ostentatoirement, en attendant de les réintroduire discrètement, l'anecdote en général et l'anecdote balzacienne en particulier.

Encore faudrait-il que le code des actions qui nous est présenté épuisse le contenu de l'*action*, au sens où ce mot désigne l'argument du récit, son intrigue. Est-ce le cas ? A défaut d'une indication contraire, il nous faut penser que oui. Mais alors, quel statut attribuer aux actions, les unes de même niveau que celles que Barthes a relevées, les autres plus générales et plus abstraites, mais

pouvant également servir à résumer ou à paraphraser l'intrigue, qui sont passées à travers les mailles du filet ? Il suffit en effet de comparer quelques lignes de la nouvelle aux éléments que Barthes en extrait au titre du code proairetique, pour s'apercevoir qu'au regard du nombre élevé — pour ne pas dire infini, si l'on prend en compte les implications hiérarchiques — des actions ou événements signifiés par le texte, le nombre de ceux que le fichier a retenus est proprement infime : moins de trois cents groupes en une cinquantaine de séquences. On peut certes répondre que Barthes n'a relevé que des actions qui lui ont paru s'ordonner en séquences, parce que de cette organisation séquentielle dépendrait, comme sa condition nécessaire et suffisante, la pseudo-structure irréversible de l'intrigue. Mais c'est une pétition de principe : de quel droit pourrait-on poser *a priori* que la structure de l'intrigue s'analyse exhaustivement en séquences d'actions plus ou moins stéréotypées (à supposer qu'on puisse évaluer le degré de rigidité des stéréotypes) et que les actions restantes, électrons libres non stéréotypés, n'ont pas de fonction dans la structuration et le sens de l'intrigue ? C'est comme si un hydrologue, voulant prouver que le lit de la rivière ne charrie que des corps solides, attendait un jour de grand froid pour aller pêcher quelques glaçons, puis les exhibait à titre de preuves, en affirmant au surplus l'inexistence de l'élément liquide dont il s'est mouillé les mains. Ainsi fait pourtant Barthes : il ne relève en principe les actions que dans la mesure où elles lui paraissent réducibles à des routines coutumières ou à des lieux communs romanesques : de là, il conclut que l'action s'analyse exhaustivement en routines coutumières et lieux communs romanesques ; un peu plus tard, quand il en viendra à s'interroger sur le sens du texte, il lui faudra raconter à son tour une histoire, articulée en séquences d'actions qui sont ni plus ni moins des stéréotypes littéraires ou des routines culturelles.

Qu'advient-il en fait des actions non relevées dans le code proairetique ? Elles sont nécessairement soit passées sous silence, définitivement mises hors code, soit récupérées au profit d'un des codes restants. Nous les retrouverons notamment lorsque nous passerons à l'examen des codes sémiologique et symbolique.

En sens inverse, certaines actions ou séquences d'actions, relevées au titre du code proairetique, ne peuvent à aucun degré passer

pour la simple notation, en quelque sorte passive, d'une routine culturelle ou d'un stéréotype romanesque, donnés « tels quels » dans et par le texte lisible. Elles supposent l'intervention conceptuelle et nominatrice d'un lecteur, Barthes en l'occurrence, qui, loin de se borner à enregistrer le signifié « lisible » du texte de Balzac, lui substitue une interprétation de son cru. Interprétation dont l'ambition structurale, évidente, empêche sur le domaine en principe réservé à un autre code, celui des symboles.

Soit la séquence *Narrer*. Aux douze actions qu'elle aligne, Barthes en ajoute en conclusion une treizième, désignée comme « Effet castrateur du récit ». On admettra volontiers qu'une séquence de narration s'achève par un effet positif ou négatif produit sur l'auditeur, mais on ne voit pas quelle routine culturelle ou quel lieu commun littéraire pourrait associer à l'acte narratif en général un désastre aussi spécifique que celui dont il est fait ici état. Que dit d'ailleurs la lexie 552, dont Barthes prétend transcrire le signifié proairetique ? Il s'agit de la phrase que Mme de Rochefide adresse au narrateur à la fin de son récit : « Vous n'avez dégouté de la vie et des passions pour longtemps. » Mais comment l'expression « effet castrateur du récit » pourrait-elle passer pour la simple paraphrase, au niveau du signifié anecdotique, du dégoût exprimé par la jeune femme ? Le « déjà lu » auquel le critique se réfère n'est pas en la circonstance celui de tout le monde, mais le sien, propre, celui d'un lecteur (ou re-lecteur) entraîné à mobiliser Freud, Adler et Lacan au service de ses interprétations. Nous ne sommes donc plus dans l'enregistrement proairetique, mais déjà dans l'exégèse symbolique.

La séquence Plaisir

Cette même conclusion pourrait être étendue aux séquences *Plaisir*, *Vouloir aimer*, *Vouloir mourir*. Comment *Vouloir aimer* d'une part, *Vouloir mourir* d'autre part seraient-ils la simple transcription empirique du programme énoncé par la lexie 240 sous la forme : « Être aimé d'elle, ou mourir ! Tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même » ? Mais le cas de la séquence *Plaisir*, sur laquelle nous nous attarderons, est plus curieux encore, car il

montre que Barthes, quand il passe de la théorie à la pratique, se révèle incapable de maintenir de façon cohérente la différence qu'il prétend faire entre le plan de l'anecdote et celui du symbole.

Nous lisons en effet que la séquence *Plaisir* comporte : « 1 : proximité de l'objet (209). 2 : état de folie (235). 3 : tension (237). 4 : immobilité apparente (238). 5 : isolement (241). 6 : étreinte (242). 7 : être pénétré (243). 8 : jouissance (244). 9 : vide (247). 10 : tristesse (248). 11 : récupérer (249). 12 : condition de la répétition (258) ».

Le degré d'élaboration des termes choisis est d'une abstraction telle que, sans recours au texte de Balzac ou aux commentaires de Barthes, nous serions bien en peine de dire à quel contenu ils se réfèrent précisément. Il s'agit pourtant, s'il faut en croire Barthes, du relevé des phases d'un comportement des plus concrètement objectivables : un orgasme. Pourquoi pas, en effet ? Mais comment Barthes justifie-t-il ce qu'en toute rigueur nous ne devrions pas, selon lui, nommer son *interprétation*, puisque nous ne sommes pas dans le symbolique, mais son *enregistrement*, puisque nous sommes dans le proaïrétique ?

Tout l'argumentation repose sur la lecture particulière que le critique veut faire de la lexie 233 : « Puis il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot. » Barthes décrit en effet sans sourcilier : « Le "cœur" ne peut désigner que le sexe : "faute de mot" : ce mot existe, mais il est malséant, tabou. » Un peu plus loin, quand la lexie 248 : « Envahi par une tristesse inexplicable » est décodée comme « tristesse *post coitum* », cette scolie reste proposée, non comme un pari interprétatif plus ou moins risqué, mais comme le constat d'un sens obvie. Il y a certes *euphémisme*, mais cet euphémisme, qui transforme l'énonciation, laisse intact l'énoncé. Le texte a usé du mot *cœur* pour ne pas choquer son lecteur, comme nous dirions *toilettes* pour désigner le lieu où l'on fait ses *besoins*, mais ce même texte — et il ne peut s'agir ici que du texte lisible, puisque nous l'enregistrons comme « proaïrétique » — a signifié *sexe*. Barthes lui-même prolonge de bonne grâce le jeu de l'euphémisme en désignant la séquence, non pas comme l'*orgasme*, mais comme le *plaisir*.

On ne se donnera pas la peine de mener une enquête pour

savoir quel pourcentage de consommateurs de littérature « lisible » percevront *cœur* comme le substitut euphémistique de *sexe*. Balzac, évoquant « une dépression morale impossible à expliquer, puisque ces phénomènes se passent dans une sphère inaccessible à l'observation humaine » (lexie 237), indique suffisamment que le siège des émotions de Sarrasine, « les profondeurs de son être intime », son « cœur », ne saurait s'identifier avec le sexe. Il n'est pas besoin d'être initié à la doctrine de « l'Homme intérieur » pour comprendre que Balzac se réfère à des notions métaphysiques qu'il considère comme avérées. Mais il y a plus : c'est Barthes lui-même, quelques lignes plus loin, qui se charge de se donner un démenti en remarquant que la « suite d'actions » qu'il vient de relever tolère d'autres lectures que celle qu'il a tout d'abord élue comme seule possible.

Le tournant est pris avec la lexie 249, « récupérer », dont le commentaire est le suivant : « La récupération peut se lire selon des codes divers : psychologique (l'esprit reprend ses droits), chrétien (tristesse de la chair, refuge auprès d'une église), psychanalytique (retour à la colonne-phallus), trivial (repos *post coitum*). » Enchaînant sur ce commentaire, le développement LIII, *L'euphémisme*, élargit la brèche : il n'y a plus, au niveau même de l'ancédote, une « histoire », mais deux, que Barthes met en parallèle. La première correspond à la séquence du *Plaisir* selon une interprétation trivialement euphémistique (celle que Balzac croit avoir écrite), l'autre à la même, mais selon l'interprétation « érotique » que Barthes entend récrire et qui a sa préférence. Première histoire : « Il [Sarrasine] entre au théâtre ; la beauté, la voix et l'art de la vedette le ravissent ; il sort de la salle bouleversé, décidé à renouer l'enchantement du premier soir, en louant pour toute saison une loge près de la scène. » Seconde histoire : « Il entre par hasard au théâtre (206), il est placé par hasard tout près de la scène (209) ; la sensualité de la musique (213), la beauté de la *prima donna* (219), sa voix (231), le mettent en état de désir ; grâce à la proximité de la scène, il s'hallucine, croit posséder la Zambinella (242) ; pénétré par la voix de l'artiste, il en vient à l'orgasme (244) ; après quoi, vidé (247), triste (248), il sort, s'assied et réfléchit (249) : c'était en fait sa première jouissance ; il décide de recommencer ce plaisir solitaire, chaque soir, en le

domestiquant suffisamment pour en disposer à volonté » (développement LIII).

Ce n'est donc plus seulement par la *diction*, mais aussi par la *fiction*, que l'histoire écrite par Balzac diffère de l'histoire réécrite par Barthes. Conception inattendue qui implique que le code proairétique, tel que Barthes le conçoit, a subitement fait peau neuve : il ne peut plus être simplement dénoncé comme la chambre d'enregistrement des routines culturelles et stéréotypes romanesques offerts à la consommation paresseuse du lecteur, mais il devient susceptible de réhabilitation comme matrice d'une série d'interprétations substituables l'une à l'autre, modèle schématique disponible pour accueillir des contenus variés, et peut-être comme ébauche de texte « pluriel ».

Cette innovation représentée par ailleurs une concession dangereuse, car à partir du moment où Barthes a reconnu que son travail sur le texte de Balzac le menait, non à l'enregistrement banal d'un « lisible » consensuel, mais à l'élaboration d'une histoire concurrente, il lui faut faire front à l'objection prévisible de ses vieux ennemis, les Picard et autres « philologues » : ceux-là ne manqueront pas de faire valoir que l'histoire de Balzac a au moins le privilège de l'antériorité, qu'elle est seule conforme à la « lettre du texte », qu'elle est le « véritable » *Sarrasine*, par rapport auquel la version de Barthes n'est qu'une fantaisie idiosyncrasique : « Certains diront que la scène du théâtre *“telle qu'elle est racontée par l'auteur”* possède le privilège de la littéralité et constitue donc la “vérité”, la “réalité” du texte ; la lecture de l'orgasme sera donc à leurs yeux une lecture symbolique, une élucubration sans garantie » (développement LIII).

Relevons que l'hypothèse de cette objection ne se serait pas présentée si Barthes n'avait dérivé du plan de l'enregistrement des actions (puisque nous sommes soi-disant dans le proairétique) à celui de leur interprétation (qui devrait relever en principe du code symbolique). Mais passons. Comment Barthes s'y prend-il pour montrer que son histoire n'est ni une lecture « symbolique » (qualificatif devenu paradoxalement péjoratif dans le présent contexte) ni une « élucubration sans garantie » ?

Il commence par observer que l'histoire proposée par Balzac et la sienne propre, saisies à un certain niveau d'abstraction, revien-

nent substantiellement au même : « C'est la même histoire, parce que c'est le même dessin, la même séquence : tension, rapt ou investissement, explosion, fatigue, conclusion » (*ibid.*). Prenons au passage acte de ce que Barthes, qui ne voulait voir dans le code des actions qu'une enflade de stéréotypes culturels sans portée structurale, ne se prive pas de revenir à une variante décrite de ce code, la séquence proppienne, pour cautionner les écarts qu'il ins-taure par rapport aux propositions explicites du texte balzacien : preuve que le code des actions existe hors des stéréotypes routiniers, qu'il a quelque chose à voir avec une structure du texte, et qu'il devient à l'occasion utile de s'y référer lorsqu'il s'agit d'établir la légitimité d'une lecture du texte qui n'est pas évidente pour tout le monde.

Barthes soutient ensuite que les écarts à la faveur desquels il construit sa propre version, en marge de celle de Balzac, ne résultent pas d'une série de clés interprétatives sans lien entre elles, mais de l'application d'une règle de dérivation systématique : « Lire dans la scène du théâtre un orgasme solitaire, substituer une histoire étroite à sa version euphémique, cette opération de lecture est fondée, non sur un lexique tout fait de symboles, mais sur une cohésion systématique, une congruence de rapports » (*ibid.*). De là, faisant un pas de plus, il infère que le sens de l'histoire n'est pas immanent à telle ou telle de ses versions prise isolément, mais transcendant à elles, et qu'il doit être saisi au niveau d'une matrice embrassant la série entière des versions, réali-sées ou virtuelles : « Il s'ensuit que le sens d'un texte n'est pas dans telle ou telle de ses “interprétations”, mais dans l'ensemble diagrammatique de ses lectures, dans leur système pluriel » (*ibid.*). Autre concession d'importance que nous nous ferons un plaisir de relever : le code proairétique, qui n'avait jusqu'ici rien à voir avec la ou les significations du texte, ou même qui faisait écran au sens, joue à présent un rôle de médiateur et de garant dans l'accès au « système pluriel » du texte.

À la faveur de cette pluralité maîtrisée par le système diagrammatique, Barthes peut penser avoir rempli le programme annoncé dès le premier paragraphe de S/Z : « 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. » En

outre, puisque le sens du récit transcende toutes ses « interprétations », le privilège d'antériorité ou de « littéralité » dont certains pourraient vouloir créditer la version de Balzac s'effondre : « La littéralité du texte est un système comme un autre : la lettre balzacienne n'est en somme que la "transcription" d'une autre lettre, celle du symbole : l'euphémisme est un langage » (*ibid.*).

Idée platonicienne qui cautionne du haut de son éternité une série infinie de transcriptions anecdotiques dont aucune ne peut revendiquer un droit d'aïnesse, la « lettre du symbole » est une trouvaille inattendue. Mais où cette Idée, prise abstraitement des transcriptions diverses qui l'individualisent (celle de Balzac, celle de Barthes...), sera-t-elle accessible à la contemplation ? Où la « lettre du symbole » trouvera-t-elle l'ancrage matériel fondateur de sa « littéralité » ? S'il venait à se matérialiser sous la forme observable d'un texte susceptible d'être pris « à la lettre », comment le symbole pourrait-il apparaître, non comme une variation de même niveau que les autres, mais comme le modèle dont les autres textes sont les copies ? A supposer enfin qu'un tel archétype puisse exister, gravé sur les tables d'un Sinaï des textes, quel Moïse le ramènera sur terre, afin que nous puissions le confronter à ses copies ? Pas Barthes, en tout cas, qui n'en postule subitement l'existence que pour mettre son interprétation à égalité avec celle de Balzac, mais qui se garde bien d'en expliciter le contenu « littéral ». Fort d'une foi gnostique, il n'en administre pas moins à ses détracteurs, toujours au nom de la « lettre du symbole », une haubaine leçon de tolérance : « *Rien que le texte, le texte seul* » : cette proposition a peu de sens, sinon d'intimidation » (*ibid.*).

Victoire à la Pyrrhus. Quand le premier paragraphe de *S/Z, L'évaluation*, se promettrait d'arracher chaque texte à son isolement pour le faire recueillir par le paradigme « infini » de la différence, ce n'était pas pour l'établir en le rapportant à une séquence d'actions canonique comparable au mètre de platine déposé au pavillon de Breteuil, mais tout au contraire, justement, pour échapper à cette fixation, pour éviter de « placer tous les textes dans un va-et-vient démonstratif, (de) les égaliser sous l'œil de la science in-différente, (de) les forcer à rejoindre inductivement la Copie dont on les fera ensuite dériver » (développement J). Or, que fait Barthes à présent ? Il force les deux versions, celle de

Balzac et la sienne, à rejoindre inductivement l'être de raison chimériquement désigné comme la « lettre du symbole », cette « Copie » (en fait plutôt Modèle que Copie) dont il les fera ensuite dériver, l'une comme « euphémique », l'autre comme « érotique » : bref, trop heureux de payer tribut aux « premiers analystes du récit » écartés des premières lignes de *S/Z*, il égalise les textes sous l'œil de la « science in-différente ».

Si la version de Balzac, réduite à elle-même, ne dispose pas du sens, ne peut-on en dire autant de celle de Barthes ? Et dès lors, quel sera l'intérêt de promouvoir cette seconde version, tout aussi incapable que la première de prouver son adéquation à une « lettre du symbole » qui ne peut, par définition, être consultée dans aucun texte ? Barthes pense échapper au piège en remettant le système en mouvement : il précise à présent que le sens du texte réside, non pas exactement dans une utopique entité transcendante comme serait la « lettre du symbole », Idée d'abord offerte à la contemplation de Balzac puis, par voie de dialectique ascendante à partir de la « lettre balzacienne », à la contemplation de Barthes lui-même, mais dans le mouvement de réinterprétation impliqué par le passage d'une version à l'autre, de celle de Balzac à celle de Barthes, ou vice-versa : « Au vrai, le sens d'un texte ne peut être rien d'autre que le pluriel de ses systèmes, sa "transcriptibilité" infinie (circulaire) : un système transcrit l'autre, mais réciproquement : vis-à-vis du texte, il n'y a pas de langue critique première, "naturelle", "nationale", "maternelle" : le texte est d'emblée, en naissant, multilingue ; il n'y a pour le dictionnaire textuel ni langue d'entrée ni langue de sortie, car le texte a, du dictionnaire, la structure infinie » (développement LIII).

La partie est-elle gagnée ? Pas encore, car la mise en mouvement du système « pluriel » et « infini » des transcriptions textuelles possibles n'aboutit toujours pas à justifier la préférence accordée par Barthes à sa version érotique sur la version euphémique de Balzac : s'il n'y a dans le dictionnaire textuel « ni langue d'entrée ni langue de sortie », Barthes est traduisible en Balzac comme Balzac est traduisible en Barthes, et nous continuons à nous demander pourquoi il nous faudrait aujourd'hui, impérativement, lire Balzac avec les lunettes de Barthes plutôt qu'avec celles de Balzac. Barthes achoppe sur l'impossibilité de concilier les systèmes réversibles

construits sur le modèle saussurien de la langue, qui mettent Balzac et Barthes sur un pied d'égalité, avec l'évolution irréversible des valeurs de culture, qui infligent à Balzac le handicap du réalisme classique et accordent à Barthes le privilège de la « modernité ». Le seul argument capable de justifier le remplacement de la version de Balzac par celle de Barthes est celui qu'on peut tirer du développement I, *L'évaluation* : « 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-ci qui est le mien ? » C'est dire que le sens d'une histoire s'invente, ou se réinvente, en la faisant marcher dans le sens de l'Histoire. A la lumière de ce principe, l'histoire de *Sarrasine*, telle que Balzac la raconte, apparaît démodée, obsolète, ringarde ; celle que Barthes propose de lui substituer fleurit bon la modernité — la modernité des années 1960, s'entend.

La « brigue »

Aux sollicitations forçant le sens anecdotique du texte pour l'aider à accoucher, même prématurément s'il se peut, de l'interprétation symbolique en vue, répond complémentarément la manœuvre inverse, qui consiste à étouffer dans l'œuf, en la banalisant ou en l'escamotant, une virtualité d'interprétation indésirable. En voici un exemple. La lexie 122, dont le texte est : « En ce moment le bruit léger des pas d'une femme dont la robe frémissait retentit dans le silence », donne lieu au commentaire suivant : « Le court épisode qui commence ici (et se terminera au n° 137) est une *brigue* (comme on dit en cybernétique), un morceau de programme inséré dans la machine, une séquence qui vaut dans son ensemble pour un seul signifié : le don de la bague relance l'énigme 4 : qui est le vieillard ? Cet épisode comprend plusieurs proairétismes. »

Le ton péremptoire de Barthes, l'assurance sèchement dictatorial avec laquelle il nous laisse choir cette « brigue » sur la tête pourraient suffire à nous mettre en alerte... Mais de quoi s'agit-il ?

Réfugiés dans un boudoir après l'esclandre provoqué par Mme de Rochefide qui a porté la main sur le vieillard, la jeune femme et le narrateur voient passer Marianina, la jeune fille de la maison, guidant avec dévotion le centenaire vers les appartements intérieurs où elle le remet aux mains d'un homme de confiance ; le centenaire, avant de disparaître, enlève une de ses bagues et la jette dans le sein de la jeune fille...

Rien n'indique à première vue que ce passage soit plus banal ou mal venu que ceux qui l'encadrent. Pourtant il n'a pas l'heur d'inspirer Barthes : le critique décrie la réduction de l'épisode à un seul signifié, d'ailleurs insignifiant. Il lui suffit pour cela de se rendre aveugle au sens général du texte, émièré en plusieurs séquences d'actions passe-partout : *Entrée*, qui comporte : « 1 : s'annoncer par un bruit (122). 2 : entrer (123) » ; *Porte I*, qui comporte : « 1 : arriver à une porte (125). 2 : frapper à la porte (126). 3 : apparaître (l'avoir ouverte) (127) » ; *Adieu*, qui comporte : « 1 : confier (avant de quitter) (128). 2 : embrasser (129). 3 : dire adieu (130) » ; *Don*, qui comporte : « 1 : inciter (ou être incité) au don (132). 2 : remettre l'objet (133). 3 : accepter le don (134) » ; *Partir*, qui comporte : « 1 : vouloir sortir (135). 2 : suspendre son départ (136). 3 : repartir (137) ». Le critique relèvera en outre quelques herméneutèmes (123, 124, 129), quelques références culturelles (127, 129), quelques sèmes (123, 130, 131, 132), mais de symbole, aucun.

Certes, rien ne contraindra jamais un lecteur à interpréter l'épisode qui met en contact le castrat centenaire avec sa petite-nièce comme ayant une valeur symbolique, mais rien non plus ne l'aurait jamais à interdire à un autre lecteur de l'interpréter symboliquement. Qui plus est, à partir du moment où, comme va le faire Barthes à l'instant d'après (lexie 138), on se contredit en jugeant que le symbolisé « Mariage du castrat » peut être induit du contact du vieillard avec la « jeunesse », valeur représentée indifféremment par Mme de Rochefide ou Marianina, comment pourrait-on éviter de s'interroger sur cette forme spécifique de « mariage » que représente le contact du centenaire avec sa petite-nièce ? Et comment éviter alors d'opposer l'issue catastrophique du contact que le vieillard, échappant à la surveillance des siens, réussit à établir avec une étrangère, avec l'issue au contraire idylli-

que de la reprise en main du même vieillard par la jeune fille de la maison ? On a d'un côté, si l'on tient à la métaphore matrimoniale, une parodie d'exogamie rendue doublement impossible par la castration et par l'âge, de l'autre un substitut d'endogamie finalement fécond et réussi en dépit de la castration et de l'âge.

En réalité, cette séquence dérange l'interprétation de Barthes : elle tend à prouver que le « mariage » avec le vieillard n'exerce pas à tout coup les ravages que le critique se croyait en droit d'en attendre. En conséquence, la lexie 133 : « Il tira la plus belle des bagues dont ses doigts de squelette étaient chargés et la plaça dans le sein de Marianina » est ravalée au rang d'un simple proairétisme abstrait : la remise du don. Barthes ne relève ni l'anitithèse entre les bagues et les doigts de squelette, ni celle entre les doigts de squelette et le sein de la jeune fille. De même, la signification de la lexie 134 : « La jeune folle se mit à rire, reprit la bague, la glissa par-dessus son gant à l'un de ses doigts » se résume au même proairétisme sec, complémentaire du précédent : « accepter le don ». Seule différence, qui montre que Barthes a bien senti un danger et qu'il se raidit pour l'exorciser : il ne se contente plus de rester silencieux sur l'éventuelle portée symbolique du geste d'acceptation, il procède à sa dénégation explicite : « Le rire, le gant sont des effets de réel, des notations dont l'in-signifiante même authentifiée, signe, signifie le "réel". »

Alléguer l'effet de réel est un recours habituel à Barthes, chaque fois qu'il ne peut ou ne veut déchiffrer la signification d'un détail. Ici, il omet de remarquer que le don de la bague pourrait figurer par synecdoque la transmission aux Lanty de la fortune du castrat. De même, il relève avec minutie, dans *Porte I*, que quelqu'un ouvre une porte ou la ferme, mais se dispense de noter que l'actuellement de la porte, ici comme en mille autres textes, ne prend sens qu'à titre de moyen dans le programme d'une action dont la fin seule importe : il s'agit en l'occurrence de conduire le vieillard en lieu sûr, donc d'assurer sa protection, donc encore de manifester l'affection et le respect que sa descendance lui porte. Le choix délibéré d'une vision myope offre à Barthes un double avantage : il réduit le code proairétique à une insignifiante caricature et il fait passer à la trappe les significés indésirables que ce code véhicule.

CHAPITRE VI

Les codes culturels, voix de la Science

Le trait commun aux codes herménéutique et proairétique, et l'un des chefs principaux de leur culpabilité, est l'irréversibilité, c'est-à-dire l'organisation séquentielle vectorialisée qui soumet la lecture du texte à un ordre immuable. Le code des références culturelles, lui, n'est pas entraché d'irréversibilité. Il n'en est pas moins inféodé à l'idéologie du lisible. L'énoncé qui relève du code culturel « est proféré par une voix collective, anonyme, dont l'origine est la sagesse humaine. L'unité [l'énoncé] 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 de façon très générale des *codes culturels* (...) ou encore, puisqu'ils permettent au discours de s'appuyer sur une autorité scientifique ou morale, des codes de références » (développement X). Les deux appellations se complètent donc : ces codes sont *culturels* en ceci que les unités qui les composent proviennent de la culture comme corps de savoirs constitué ; ils sont codes de *références* en ceci que leur fonction est d'apporter aux événements racontés la caution d'une vérité admise, particulière ou générale, qui garantit la conformité de ces événements à l'ordre des choses dans le monde réel. Les codes culturels fondent la vraisemblance du récit, l'authentifient comme copie conforme de la réalité, camouflent sous la caution du scientifiquement reçu l'arbitraire des enchaînements événementiels. Leurs occurrences fonctionnent comme des contreforts adossés de place en place à l'édifice proairétique pour rassurer sur sa solidité. Le caractère conventionnel

des séquences d'événements proposés par le code proairétiq est ainsi masqué, là où son arbitraire risquerait de transparaître sous l'écran du stéréotype, par le recours au code des références, tout aussi arbitraire, mais fort de l'autorité du savoir établi qui n'a pas à produire ses preuves : « Quoique d'origine entièrement livresque, ces codes, par un tourniquet propre à l'idéologie bourgeoise, qui inverse la culture en nature, semblent fonder le réel, la "Vie" » (développement LXXXVII). Ils sont les codes des références (c'est-à-dire des actes de faire référence) au « référent » des sémiologues, c'est-à-dire au réel postulé par-delà le couple signifiant-signifié. Un peu plus haut, Barthes avait déjà mentionné, d'une part la fonction mystificatrice, la portée pseudo-ontologique de l'univers encyclopédique édifié par les codes de références, d'autre part la profonde répulsion, à la fois esthétique et éthique, que ce pseudo-savoir ne peut qu'inspirer au lecteur critique : « Les codes de référence ont une sorte de vertu vomitive, ils écoeurent, par l'ennui, le conformisme, le dégoût de la répétition qui les fonde » (développement LIX) ; ici, ils fondent le mythe de la « Vie » : celle-ci « devient alors, dans le texte classique, un mélange écoeurant d'opinions courantes, une nappe étouffante d'idées reçues » (développement LXXXVII) ; « Tous les codes culturels, égrenés de citation en citation, forment dans leur ensemble un petit savoir encyclopédique bizarrement cousu, une fatrasie : cette fatrasie forme la "réalité" courante, par rapport à quoi le sujet s'adapte, vit » (développement LXXVIII).

Le fribier des codes de références culturelles

Si Barthes n'a pas jugé utile de donner en annexe le relevé des unités constitutives des codes de références culturelles, le principe de classement qu'il aurait envisagé et que, selon toute vraisemblance, il a appliqué pour son usage interne ne fait pourtant pas de doute, car il en énumère à plusieurs reprises les principales rubriques : il s'agit d'un classement par matières, que nous pouvons reconstituer comme suit, en les faisant suivre du numéro des lexies concernées :

- Code chronologique : 14, 21, 55, 181, 187, 197, 201, 258, 262, 265, 276, 385, 420, 455, 465, 496, 545, 547
- Références à l'histoire du siècle de Louis XV : 183, 190, 196, 212, 321, 325
- Références à l'histoire des castrats : 466, 557
- Références à l'histoire de l'art ou au code des arts (littérature, peinture, sculpture, musique) : 20, 21, 22, 25, 27, 44, 55, 56, 110, 127, 174, 176, 178, 184, 188, 198, 200, 201, 213, 221, 224, 225, 296, 311, 469
- Médecine : 13, 247, 344
- Psychologie générale : 3, 245
- Psychologie, physiologie, ethnologie, typologie des âges : 64, 65, 83, 164, 174, 236, 259
- Psychologie, physiologie, ethnologie, typologie des femmes : 21, 72, 96, 106, 129, 283, 335, 353, 354, 365, 376, 389.
- Psychologie, sociologie, ethnologie des artistes : 170, 222, 228, 275, 394, 419
- Psychologie, physiologie des amoureux : 237, 251, 261, 299, 302, 332, 348, 349, 350, 367, 375, 437, 452 ; de la passion : 116, 140, 148, 254, 272, 316, 326, 388
- La société et les classes sociales : 32, 91
- Psychologie, ethnologie des peuples : 13, 15, 19, 24, 26, 34, 39, 49, 139, 277, 278, 359, 400, 558
- Marques d'italianité : 130, 208, 288, 298, 305, 309, 317, 360, 463, 475, 491, 508, 541
- Code moral, code chrétien, code d'honneur : 374, 554, 555, 559
- Code gnomique : proverbes et maximes : 20, 49, 180, 404, 553
- Codes rhétoriques : 10, 73, 139, 233, 409, 423, 531

On ne peut contester qu'en de nombreux passages le texte (ou plus exactement Balzac, par le truchement du narrateur) invoque la caution de certaines connaissances, avérées ou présentées comme telles. Mais déjà il conviendrait de distinguer dans la masse des occurrences une gamme de cas fort divers, moins distincts par le champ du savoir que par l'usage qui en est fait. L'oscillation de Barthes entre plusieurs termes (culturel, référentiel, gnomique) pour nommer ce que nous avons synthétiquement désigné comme le code des références culturelles est déjà révélatrice d'une certaine hétérogénéité du contenu. Nous avons en réalité affaire à des cas très variés, et la condamnation qui les frappe

globalement mériterait au moins d'être modulée. C'est ainsi, par exemple, que la fonction de rendre vraisemblable le fictif correspond sans doute à une partie des références culturelles relevées dans *Sarrasine*, mais non à toutes : dans beaucoup de cas, la référence culturelle peut remplir une fonction esthétique de magnification, destinée à assurer à l'événement raconté une sorte d'exemplarité épique. En outre, si nombre de notations balzacien-nes peuvent sans trop de difficulté être considérées comme impliquant un savoir spécialisé, il s'en faut de beaucoup que toutes aient, soit valeur de *référence*, soit valeur de *Voix de la Science* : tantôt, en effet, le texte de Balzac mobilise implicitement, pour constituer l'univers diégétique de la nouvelle, des notions qui relèvent d'un savoir *culturel* généralement admis, mais sans faire explicitement *référence* à ce savoir ; tantôt au contraire le texte fait explicitement *référence* à un savoir culturel, mais cette référence est placée dans la bouche d'un personnage qui ne peut être tenu pour le porte-parole autorisé de la Science.

La référence culturelle « implicite »

La première question est celle de la *référence implicite* : entre la simple mise en œuvre du code « culturel » et la référence explicite à ce code, est-il possible d'isoler et de monter en épingle, comme le fait Barthes, des cas de référence *implicite* ? A titre d'exemples de cette difficulté, les diverses unités référées au « code rhétorique » : la *prosopographie* (73), l'*euphémisme* (233), le *jeu de mots* (10), la *rhétorique d'amour* (409), le *mariage*, l'*ironie* (139), le *code pathétique* (423), le *code des larmes* (531).

Lexie 531 : « Sarrasine s'assit en face du chanteur épouvanté. Deux grosses larmes sortirent de ses yeux secs, roulèrent le long de ses joues mâles et tombèrent à terre : deux larmes de rage, deux larmes âcres et brûlantes. » Barthes diagnostique « Code des larmes » et glose complaisamment, non sans intention provocatrice : « Le code du héros permet à l'homme de pleurer dans les limites très étroites d'un certain rituel, lui-même fortement historiqué. » Puis il cite Michalet, Saint Louis, Racine, le Japon des samourais, énumère doctement les quatre raisons qui confè-

rent à Sarrasine le droit de pleurer, et finit par conclure : « Encore ses larmes sont-elles rares (*deux*) et brûlantes (elles ne participent pas de l'humidité indigne attachée à la féminité, mais du feu, sec et viril). »

Commençons par observer qu'on ne voit pas comment l'application d'un code décrit comme une chappe d'idées reçues pourrait conduire à des *apax* aussi finement circonstanciés que celui dont Barthes analyse ici les connotations. Mais relevons surtout qu'il y a une différence entre pleurer selon un code et se référer au code qui régit les pleurs. Parler alors de référence *implicite*, serait se payer de mots : une référence est explicite ou elle n'est pas. S'il fallait tenir pour référence à un code culturel tout usage de ce code, c'est chaque mot du texte, en sa qualité de référence au code de la langue française, qu'il faudrait indexer.

Tentation bien évidemment absurde, mais à laquelle Barthes ne reste pas insensible. Le sous-code « Chronologie » est exemplaire à cet égard. A quel titre des indications comme « Vers minuit » (496), « A l'âge de vingt-deux ans » (181), « depuis six ans » (187), « quinze jours » (201), « Le lendemain » (258), « Pendant une huitaine de jours » (265), « Depuis quelques jours » (276), « depuis dix jours » (420), « Toute la journée » (455) relèveraient-elles, non de l'analyse grammaticale, mais d'un savoir encyclopédique ? Quand Balzac écrit : « [Cet âge d'or de l'amour] ne devrait pas durer longtemps chez Sarrasine » (262), peut-on juger que le texte cherche la caution d'une science des durées, brèves ou longues ? Il se contente en fait d'apprécier une durée singulière à la lumière d'un critère implicite qui relèverait plutôt, semble-t-il, de la rubrique « Psychologie des amoureux ». De même, « Voici bientôt dix ans que le maréchal de Carigliano le lui a vendu » (14) apporte une information peut-être utile pour établir la chronologie interne de l'histoire racontée, mais ne se réfère à aucun autre savoir que la notion, linguistique ou arithmétique, de ce qu'il faut entendre par « dix années ». Nous comprenons bien que Barthes, animé par le désir de réduire en poussière toute logique de l'univers raconté, en ronge ici avec une avidité de termitte la charpente chronologique, ou pour mieux dire, chrono-logique : son zèle d'inquisiteur traque toutes les indications, explicites ou non, qui lui permettent de vérifier que « tout se tient » dans le texte de l'auteur

« réaliste ». Non bien sûr pour porter cette exactitude au crédit de Balzac, mais pour dénoncer le besoin maniaque de cohérence et de « complétude » qu'il lui attribue. De « Quoique Sarrasine sût peu d'italien » (385), il extrapole « trois semaines », c'est-à-dire le « décompte des jours que Sarrasine a passés à Rome » ; dans « inconnu à tous les assistants » (465), il ne veut voir que le rappel de ce que Sarrasine est à Rome depuis peu. Plus balzacien que Balzac, il finira d'ailleurs, mais sans satisfaction particulière, à prendre le texte en défaut à propos de la lexie 547, qui le conduit à remarquer, à propos du vieillard : « S'il est vraiment centenaire au moment de la soirée Lanty, c'est que cette soirée se passe en 1838, huit ans après que Balzac l'a écrite. »

La facilité que se donne Barthes de ne pas distinguer entre la référence explicite à un code culturel et la simple mise en œuvre de ce code est dangereuse, car elle fait l'amalgame entre deux procès différents. Le procès de la référence explicite est en effet celui du dogmatisme affiché de l'auteur « réaliste » qui, non seulement énonce dans leur généralité les lois dont il se sert pour construire son univers narratif, mais encore légitime leur emploi, dans le récit, en affirmant que ce sont, hors du récit, les lois du monde « réel » ; le procès de la référence implicite, c'est-à-dire celui de la simple mise en œuvre de codes culturels, n'est pas celui de ce dogmatisme affiché, mais celui d'un dogmatisme en quelque sorte naïf, issu d'une adhésion irréflectie aux croyances qui structurent une vision ordinaire du monde. Mais ces croyances elles-mêmes ont des statuts divers : le code des larmes, qui enseigne quand et comment un homme peut ou doit pleurer, n'a pas la même force contraignante que le code chronologique, qui enseigne qu'un homme qui a vingt ans en 1758 en aura quatre-vingt-douze et non pas cent en 1830. On ne peut considérer comme relevant du même enjeu esthétique le sort (respect ou violation) fait à un code éthico-psychologique (comme le code des larmes) ou à une nécessité logico-mathématique (comme le compte des années). Barthes les met pourtant dans le même sac. Il ne repousse pas la perspective d'un récit où l'on achèverait un voyage sans l'avoir commencé. Le soin avec lequel l'auteur dit réaliste vérifie l'exactitude de sa chronologie le fait à présent vomir. Mais s'il est vrai que le respect méticuleux du principe de contradiction n'est

pas, pris en soi, une valeur littéraire, il ne s'ensuit pas que le saut dans l'absurde, également pris en soi, soit la recette magique qui assurera la libération du texte. C'est une option peut-être savoureuse à dose homéopathique, à coups de menues infractions égratignant les lois de l'univers que nous croyons réel, mais dont la généralisation n'est pas concevable à titre de loi (ou d'absence de loi) régissant l'univers de la fiction : l'insoumission systématique aux codes dits culturels entraînerait un chaos référentiel où serait aspirée, comme dans un trou noir, toute la matière des récits du monde.

La fonction d'expression du locuteur

Barthes, qui tend à interpréter comme référence aux codes culturels la simple mise en œuvre de ces codes, commet l'excès inverse quand il traite toute référence à un code culturel comme caution donnée à l'univers élaboré par le texte. Souvent, en effet, il relève au titre des références culturelles un énoncé dont la fonction n'est pas, ou pas principalement, d'énoncer une valeur culturelle objective que le texte (c'est-à-dire en fait Balzac) prendrait à son compte ; il peut tout aussi bien s'agir d'une proposition qui, émise par une voix subjective moins autorisée (celle du narrateur ou d'un autre personnage), sert de révélateur à la personnalité du locuteur.

Comparons à cet égard, réunies sous la rubrique barthésienne « Histoire de l'art », deux lexies de valeurs bien différentes. La première : « Cette jeune âme, peut-être aussi vigoureusement trempée que celle de Michel-Ange... » (178), relève sans aucun doute du code des références culturelles vomies par Barthes. Mais la seconde a un statut textuel bien différent. Elle nous dit de Sarrasine qu'il vint à Rome « en proie au désir d'inscrire son nom entre les noms de Michel-Ange et de monsieur Bouchardon » (200). Il ne s'agit donc pas d'une référence que Balzac prendrait à son compte, mais de l'expression condensée d'un projet que Sarrasine a pu se formuler *in petto* : propos dont la subjectivité est suffisamment marquée par le « monsieur » qui précède respectueusement le nom du maître. Pourtant le commentaire de Bar-

thes ne relève pas le discours indirect libre, ne note même pas « code de l'ironie », mais simplement « Histoire de l'art ».

Pensons-nous que Barthes n'a pas perçu l'intention ironique de ce « Monsieur Bouchardon », mis par un jeune disciple sur un pied d'égalité avec Michel-Ange ? Il ne s'est en tout cas pas donné la peine de la relever. Et peu importerait d'ailleurs, puisque le recours à l'ironie, autre forme de code culturel, loin de sauver la référence, en aggraverait plutôt les pesanteurs aliénantes. C'est un même procès qui, dans S/Z, met au banc des accusés le code culturel des Idées Reçues et des stéréotypes littéraires, le code du discours indirect libre des personnages, nourri des mêmes Idées Reçues et des mêmes stéréotypes littéraires, et enfin le code ironique de l'auteur, qui croit prendre ses distances par rapport aux codes culturels qu'il cite, mais qui ne fait en réalité, s'il faut en croire Barthes, que s'englufer lui-même dans l'arrogante sécurité d'un stéréotype à peine supérieur à ceux qu'il dénonce.

Jusqu'à quel point Barthes est-il d'ailleurs fondé à reprocher à Balzac d'empoisser son texte sous une nappe étouffante d'idées reçues ? Indiscutablement, nombre des citations épinglées dans le texte de *Sarrasine* peuvent à divers degrés justifier ce grief (par ex. lexie 349 : « Sarrasine [...] était, comme tous les amants, tour à tour grave, rieur, ou recueilli »). Mais d'autres ne sont justement pas des idées reçues, mais plutôt des idées *aventurées*, même si Balzac, par une sorte de bluff, les présente comme des vérités d'expérience, même s'il sollicite à leur propos, tacitement ou expressément, une adhésion que le lecteur n'est pas en état de lui refuser. Il en va ainsi, par exemple, de l'assertion selon laquelle c'est un accident assez fréquent au bal que d'avoir une jambe paralysée par le froid tandis que l'autre bat la mesure. Faut-il, avec Barthes, interpréter cliniquement cette remarque incidente ou, avec Albert Béguin, en savourer la géniale outrecuidance : « Que j'aime Balzac, lorsque, à cette évocation, il ajoute d'autorité une remarque pour lui seul vraisemblable : *accident assez fréquent au bal!* » Ce qui nous met en effet en joie, en de tels passages, c'est l'assurance naïve avec laquelle Balzac, ayant à légitimer un évène-

ment singulier, invente la loi générale dont cet événement serait une occurrence et, par-delà cette légitimation, pose un fragment d'univers romanesque. Il en va de même lorsque le narrateur de *Sarrasine*, ayant à justifier l'inaction du héros pendant les huit jours qui suivent son coup de foudre, allègue « cet âge d'or de l'amour, pendant lequel nous jouissons de notre propre sentiment et où nous nous trouvons heureux presque par nous-mêmes » (lexie 261). Est-ce vrai ? Est-ce faux ? La sagesse des nations et la littérature universelle étant muettes à ce sujet, le lecteur de Balzac n'a d'autre choix que de se référer à sa propre expérience, qui vraisemblablement n'a pas de position fixée sur la question, ou de se laisser « embarquer » dans l'univers *possible* que Balzac lui dit être l'univers *réel*. Ce n'est peut-être qu'un univers fictif, l'univers romanesque créé par Balzac, mais c'est en tout cas pour le lecteur un univers *nouveau*. On peut certes reprocher à Balzac la confiance avec laquelle il présente comme lois de l'univers réel les conventions de son univers romanesque au fur et à mesure qu'il les invente ; on ne peut pas, comme le fait Barthes avec tant d'insistance, lui reprocher d'avoir ramassé ces lois dans la fange des idées reçues ou les poubelles du déjà-écrit.

Le code des références culturelles échappe au grief d'irréversibilité. Il est ponctuel et non séquentiel. Mais il est condamné, au même titre que le code proairétique, comme élément constructeur d'une représentation falsifiée de la réalité. Le code culturel se réfère comme le code proairétique à un pseudo-savoir, à la routine empirique ou au stéréotype romanesque présentés comme l'ordre naturel des choses. La différence entre le code proairétique et le code culturel tient à ce que le premier fait référence à l'ordre des choses sur le mode de l'*implicité*, en le mimant sous l'apparence d'une séquence d'actions naturelles auxquelles le lecteur se laisse prendre, tandis que le second fait référence à cet ordre sur le mode de l'*explicité*, en se présentant comme l'expression d'un savoir acquis.

Le code herménéutique, le code proairétique et le code des références culturelles ont pour dénominateur commun leur aliénation à une autorité extérieure au texte : ce que Barthes met en

1. Albert Béguin, Préface à *Sarrasine*, dans *L'Œuvre de Balzac*, A. Béguin et J. A. Ducourneau (éds), Club français du livre, t. XII, 1955, p. 782.

cause et condamne à travers eux, c'est la fonction qu'une certaine littérature se donne de représenter un référent illusoire, le monde soi-disant réel. Balzac, considéré comme modèle exemplaire de l'auteur « réaliste », devient ainsi la cible des attaques de Barthes. Mais il faut bien voir que par-delà le « réalisme » de Balzac, c'est en fait toute référence à une réalité autre que le texte lui-même qui se trouve condamnée au nom de la « libération du signifiant ». Le scriptible de Barthes s'oppose au lisible de Balzac comme un texte sans matière, un récit qui ne raconte rien, sinon lui-même en train de se raconter.

CHAPITRE VII

Le code sémique, voix de la Personne

Les trois premiers codes (herméneutique, proaïrétique, culturel) sont les malaimés de Barthes, les enfants non désirés. Pourquoi ? Parce qu'ils font corps avec la littérature de consommation, aussi bien la littérature classique bourgeoise que celle de la culture de masse, ce que Barthes condamne comme le *lisible*. Le quatrième code, sémique, est ou devrait être l'enfant chéri, celui en qui le critique, au début du livre, a mis sa complaisance et placé ses espoirs. Pourquoi ? Parce que, jouant sur le *connoté* qui se superpose au simple *dénoté*, il introduit dans le texte un germe de ce sens *pluriel* qui, selon Barthes, est le propre du *scriptible*, de ce qui mérite aujourd'hui d'être écrit, de ce à quoi se résume l'ambition de la modernité littéraire.

Le statut du code sémique est donc plus complexe que celui des trois précédents et son évaluation va se révéler étrangement ambiguë : il faut distinguer entre les affirmations de principe de Barthes et la pratique de son codage. Voyons la théorie. Le code sémique fait son entrée dans S/Z à partir du commentaire de la première lexie, celle du titre *Sarrasine* : « 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 s'il s'agit d'un nom propre dont le masculin (*Sarrasin*) est attesté communément par l'onomastique française. (...) 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 » (développement X).

Les unités du code sémique ne se présentent pas dans le texte groupées en séquences vectorialisées qui commanderaient le déchiffrement selon un ordre irréversible, à la façon de celles des codes herméneutique et proaïrétique. Mais elles ne sont pas non plus typiquement des unités qui peuvent se présenter isolément, comme celles du code des références culturelles. Elles sont récurrentes, appelées à réapparaître sous des formes variées en divers points du texte, et à ébaucher ainsi, non certes des structures, mais des constellations de signifiants, des « départs de sens », convergeant vers la manifestation d'un même signifié diffus. Ainsi, la connotation féminine du titre n'est que la première manifestation, selon l'ordre de lecture, d'un signifié de connotation qui va réapparaître au fil de la nouvelle, comme obsessionnellement, sous d'autres formes : « 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 » (*ibid.*).

L'importance de la connotation (et du code sémique qui est censé en recenser les manifestations) vient de la capacité que lui attribue Barthes de fournir à l'analyse du récit l'outil qui permettra d'écarter le sens manifeste du récit, celui qu'affichent les codes herméneutique, proaïrétique et culturel. De ce congé donné au « dénoté » dépend en effet l'affranchissement du ou des sens latents du récit, ces messages primordiaux que les codes dénotatifs font passer dans leur sillage, en douce, comme des denrées de contrebande qu'on met sous le manteau au moment de passer la douane. C'est par là que la mise en évidence des connotations serait, selon un certain Barthes — celui des premières pages de *S/Z* —, l'instrument adéquat au déchiffrement de ces textes « modérément pluriels » que sont les œuvres classiques du lisible, et donc, par exemple, le *Sarrasine* de Balzac.

On ne s'appesantira pas ici sur la réhabilitation inattendue de la connotation. Dans les *Mythologies*, par exemple, la connotation se caractérisait par une duplicité mise au service de la mystification idéologique bourgeoise ; dans *S/Z*, où elle devient une « poussière d'or répandue sur la surface apparente du texte », elle préfigure au

contraire la féconde pluralité de la pratique textuelle révolutionnaire.

Mais voyons à présent la pratique du codage : que devient ce programme d'un code des connotations quand Barthes, lisant et codant *Sarrasine*, passe du principe à son application ? Nous faisons deux constatations surprenantes :

— d'une part, nous observerons que, sous le nom de code *sémique*, Barthes ne relève pas seulement des sèmes de *connotation*, mais aussi et surtout des sèmes de *dénotation* ;

— d'autre part, nous remarquons que ces sèmes, qu'ils soient connotatifs ou dénotatifs, ne se fixent pas indifféremment sur n'importe quel élément du texte, mais électivement sur les personnages principaux de l'histoire.

Barthes a annoncé un code des connotations qui mettrait en évidence les modestes éléments d'écriture « plurielle » contenus dans le texte classique. Mais ce qu'il donne à la place, sous le nom de code sémique, est tout autre chose : le code des attributs caractéristiques des personnages, et plus exactement d'ailleurs, non pas de tous les personnages, mais de ceux auxquels il s'intéresse, les *héros* de la nouvelle. En conclusion : de la même façon que le code herméneutique est condamné comme aliéné au mythe de la Vérité, le code proaïrétique comme aliéné au mythe de l'Empire, le code sémique, si promoteur au départ, se révèle aliéné (du moins dans *Sarrasine*) au mythe, non moins occidental et bourgeois, de la Personne.

Reconstituant le fichier que Barthes a gardé sous son code, nous n'avons pas de peine à constater que les « sèmes », à une ou deux exceptions près, se répartissent en effet entre les principaux personnages : le castrat (sous sa quintuple apparence du vieillard, de la Zambinella, du jeune Zambinella, de l'*Adonis* de Vien et de l'*Enchirion* de Girodet), Sarrasine, le narrateur, Mme de Rochefide, Marianne ; les exceptions, qui concernent le début de la nouvelle et trahissent donc les premiers tâtonnements du codage, sont une entité collective, la famille Lanty, et un élément de décor, les arbres du jardin :

Le vieillard :

— Infantilité : 46, 64, 98, 123

- Coquette rie : 78
 - Fragilité : 46
 - Extra-nature : 83, 97
 - Extra-monde : 33, 81, 86
 - Ultra-temps : 33, 38
 - Sur-nature : 50, 56, 58, 104 (trait partagé avec l'Adonis)
 - Ultra-âge : 78, 82, 87
 - Fantastique : 86 (trait partagé avec *les arbres*)
 - Mécanicité : 57, 66, 77
 - Chose : 83, 85, 87
 - Artifice : 88
 - Mort : 88, 92, 94
 - Froid : 31, 68, 88 (trait partagé avec *les arbres*)
 - Vide : 74, 80
 - Richesse : 36, 78, 84 (trait partagé avec *la famille Lany*)
 - Musicalité : 132, 30, 56 (trait partagé avec *Marianina*)
 - Fascination : 42, 44, 49, 67, 69, 72
 - Féminité : 78, 83, 84 (trait partagé avec *la Zambinella* et *Sarrasine*)
- La Zambinella* :
- Immaturité : 342
 - Pusillanimité et/ou craintivité : 343, 347, 377, 384, 433, 434, 438, 440
 - Faiblesse : 384
 - Finesse mentale : 341
 - Vedetarité : 205, 216, 471, 486, 489
 - Féminité : 217, 226, 292, 320, 325, 384, 397, 438, 439, 440 (trait partagé avec *Sarrasine* et *le vieillard*)

Sarrasine :

- Vocation : 156, 157, 161, 163, 166
- Génie : 171, 173, 194
- Energie : 296
- Opiniâtreté : 169, 412
- Excès : 177, 179, 188, 281, 284, 296, 430
- Violence : 281, 284, 430
- Sauvagerie : 157, 164
- Impiété : 162, 166, 379
- Déchiquetage : 162, 420

- Diabolique : 242
- Composite : 159, 274, (trait partagé avec *le narrateur*)
- Turbulence : 155
- Féminité : 1, 158, 302 (trait partagé avec *le vieillard* et *la Zambinella*)

Le narrateur :

- Asymbolisme : 13, 35, 105, 557
- Rationalité : 557
- Composite : 13 (trait partagé avec *Sarrasine*)

Marianina :

- Musicalité : 56, 131 (trait partagé avec *le vieillard*)
- Italienité : 130

Mme de Rochefide :

- Végétalité : 90 (trait étendu aux femmes du bal)
- Vaporeux : 11 (trait étendu aux femmes du bal)

La famille Lany :

- Richesse : 3, 4, 7, 11, 22 (trait partagé avec *le vieillard*)
- Internationalité : 18, 26

Zambinella (jeune castrat) :

- Hors-nature : 528

L'Adonis de Vien, l'Endymion de Girodet :

- Sur-nature : 112
- Sélémité : 111 (trait partagé avec *les arbres*)

Les arbres :

- Sélémité : 8 (trait partagé avec l'Adonis et l'Endymion)

Poussant dans le détail l'examen des lexies dans lesquelles ont été relevés les sèmes ci-dessus, nous nous apercevons que les signifiés de connotation, pris dans l'acception rigoureuse qui devrait les rendre efficients, sont en fait rares et douteux. Prenons à titre d'exemple, parce que Barthes lui-même la présente comme exemplaires, l'une des cinq occurrences du sème « Vedette » ou « Vedetarité », trait différentiel de Zambinella jeune et vieux. Le

contexte est le suivant : Zambinella, trouble d'avoir soudainement aperçu Sarrasine dans l'assistance, a interrompu son chant. Puis il recommence le morceau que, dit la lexie 486, « il avait interrompu si capricieusement ». Barthes note alors simplement « SEM. Vedette » et intercale le long développement LXXXI, *Voix de la personne*. Puis le texte de Balzac indique que Zambinella refuse de poursuivre son récital et ajoute, lexie 489 : « Ce fut la première fois qu'il exerça cette tyrannie capricieuse qui, plus tard, ne le rendit pas moins célèbre que son talent. » Sur quoi Barthes, triomphant, enregistre de nouveau le sème « Vedette » et commente : « On saisit bien, ici, la nature du sème de connotation : le caractère "capricieux" des vedettes n'est répertorié dans aucun dictionnaire, sinon dans un dictionnaire des Idées Reçues — qui serait un dictionnaire des connotations usuelles. »

Code sémiologique et code culturel

Fort bien, mais le sol se dérobe sous les pieds de Barthes tandis qu'il est occupé à le tasser : une connotation, à partir du moment où elle est explicitée comme telle, devient en effet une Idée Reçue ; mais une Idée Reçue devrait relever, selon Barthes lui-même, non du code des connotations sémiologiques, mais du code dénotatif des références culturelles. Où passe des lors la frontière entre le code sémiologique et celui des références culturelles ? Nous constatons qu'elle est mobile, se déplaçant au bénéfice du code sémiologique lorsqu'il s'agit des personnages importants et du code des références dans tous les autres cas. C'est ainsi que la lexie 130 : « *Addio, Addio* ! disait-elle avec les inflexions les plus jolies de sa jeune voix » est référée par Barthes au code sémiologique, sous la rubrique « Italicité », parce qu'elle sert à « connoter » *Marianina*, tandis que les autres occurrences d'expressions en italien sont toutes référées au code des références culturelles, sous la même rubrique « Italicité », parce qu'elles concernent des comparaisons, des atmosphères, des locutions de circonstance. On dira que, dans le premier cas, l'expression italienne est une *Voix de la Personne*, tandis qu'il s'agit dans les autres d'un simple effet de couleur locale obtenue à bon compte. Mais cela même peut se discuter. Quand la

lexie 208 présente Sarrasine « pressé par deux *abbati* notablement gros », il est toujours permis de penser que le terme italien d'*abbato*, même si l'on fait *a posteriori* abstraction de la précision « notablement gros », véhicule une connotation d'embonpoint prospère dont l'homologue français aurait été plutôt chanoine qu'abbé. Inversement, en ce qui concerne *Marianina*, le texte n'a-t-il pas dit plus haut que « tous les membres de cette famille parlaient l'italien, le français, l'espagnol, l'anglais et l'allemand avec assez de perfection pour faire supposer qu'ils avaient dû longtemps séjourner parmi ces différents peuples » (lexie 18). De là il résulte que l'emploi de deux mots d'italien peut être aussi bien référé, en première lecture, soit au code herménéutique (indice orientant vers une origine italienne plutôt qu'allemande ou française), soit au code culturel (polyglossie cosmopolite) ; et quand, en relecture, le lecteur sait que *Marianina* est italienne par sa mère et qu'elle est la petite-nièce du castrat, les deux mots qu'elle adresse au vieillard en leur idiome natal revêtent une signification d'intimité familiale, affectueuse et protectrice, qui va bien au-delà d'une simple marque d'italianité.

La difficulté de séparer par une frontière nette le sémiologique du culturel est attestée par les multiples empilements d'un code sur l'autre : pourquoi la lexie 439 (« C'était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiment ») n'est-elle pas classée avec les lexies 96, 106, 283, 389, dans le code référentiel des idées reçues, sous la rubrique « Psychologie de la femme », mais dans le code sémiologique, sous le signifié de connotation « féminité », comme si l'énumération introduite par la tournure « C'était la femme avec... » n'était pas désignée par la lettre du texte comme ouvrant une liste des attributs *dénotatifs* caractéristiques de la féminité ? Rappelons que Barthes, dans le développement XIII, *Citar*, a caractérisé la connotation narrative (et donc le code sémiologique) comme une technique consistant à « citer à comparateur » le signifié (ce serait ici la féminité), « tout en l'esquivant au fil du discours ». Mais où serait ici l'esquive ?

Le champ textuel des connotations proprement barthesiennes, sur lequel devait en principe se fonder le code sémiologique pour briser la gangue du lisible et faire jaillir les éclairs du scriptible, se révèle

n'avoir produit que peu de grain à moudre, coïncé qu'il est entre la simple dénotation, qui n'alimente que la paraphrase tautologique (la femme connotée d'un sème de féminité dans la lexie 439) et le « dictionnaire des Idées Reçues », déjà confié par Barthes lui-même au code des références culturelles.

Le retour du personnage

Le code sémiologique tel que Barthes le recense n'est évidemment pas le code sémiologique tel qu'il l'avait rêvé. Ce que finit d'ailleurs par reconnaître le développement LXXXI, *Voix de la personne*, qui chante la palinodie du développement XIII, *Citar* : « Le sème (ou signifié de connotation proprement dit) est un connotateur de personnes, de lieux, d'objets, dont le signifié est un caractère. Le caractère est un adjectif, un attribut, un prédicat (...). Si l'on met à part les sèmes d'objets ou d'atmosphères, somme toute rares (du moins ici), ce qui est connotant, c'est que le sème est lié à une idéologie de la personne. » L'idée n'a pas effleuré Barthes que c'est parce qu'il a lui-même donné tête baissée dans l'idéologie de la personne que sa quête des connotations, au lieu de se distribuer impartiallement entre tous les éléments mis en scène par le texte, est allée comme d'elle-même se fixer sur les personnages, et non pas sur tous les personnages indistinctement, mais électivement sur les protagonistes, sur les *héros* de l'histoire.

Après s'être dédit en posant, d'abord, que les sèmes n'étaient pas plus attachés aux personnes qu'aux atmosphères et aux lieux, puis que les sèmes faisaient entendre la voix de la Personne (masculin honorable du personnage, cette pièce de la lisibilité), Barthes constate donc, mais comme s'il ne s'agissait pas d'un résultat prévisible parce que conditionné par ses propres choix, que les sèmes sont électivement, dans S/Z, fixés sur les personnages. Il l'explique, bien entendu, par la tyrannie du lisibile. Mais de deux choses l'une : ou bien les connotations sont électivement si aliénées au lisibile qu'elles ne peuvent être dissociées de ce support anecdotique et insignifiant qu'est le personnage (dans ce cas, qu'en est-il de ce « pluriel modeste » qui devrait constituer le « régime de sens » du texte classique ?) ; ou bien la connotation est capable, comme

Barthes l'a d'abord espéré, de crever le mur de l'anecdote et de nous introduire dans l'antichambre du pluriel scriptible : dans ce cas, n'est-ce pas Barthes lui-même qui, en se laissant prendre à l'illusion du personnage comme à un miroir aux alouettes, n'a pas su libérer le sème connotatif du support où il reste englué ?

Dans l'une ou l'autre hypothèse, nous devons constater que le sème, tel qu'il apparaît à travers les relevés de Barthes, couvre un champ de significés singulièrement plus large que la connotation sur laquelle Barthes fondait l'espoir de s'ouvrir une « voie d'accès à la polysémie du texte classique, à ce pluriel limité qui fonde le texte classique » (développement IV), bref de collecter quelques pépites de scriptible dans le fumier du lisibile.

La nomination des sèmes

Plus question, en tout cas, de distinguer à propos des personnes entre sèmes de dénotation et sèmes de connotation. L'enjeu se déplace sur un autre front, habilement brouillé avec celui qu'on abandonne. C'est désormais la difficulté d'inventer un métalangage adéquat à l'expression des significés intuitivement perçus que Barthes désigne comme le cœur de la question : « Bien que la connotation soit évidente, la nomination de son signifié est incertaine, approximative, instable : arrêter le nom de ce signifié dépend en grande partie de la pertinence critique à laquelle on se place : le sème n'est qu'un *départ*, une avenue du sens. On peut arranger ces avenues en paysages divers : ce sont les thématiques » (développement LXXXI).

Parvenu au terme de son enquête et jetant un regard rétrospectif sur sa moisson sémiologique, Barthes découvre ainsi que la nomination du sème est conditionnée par le niveau de pertinence critique où l'on décide de se placer pour interroger la lexie. Les trois registres d'utilisation qu'il distingue alors, après coup, équivalent en fait à trois niveaux d'ajustement conceptuel et dénommatif : « L'inventaire et la structuration des sèmes, l'écoute de cette voix de la Personne peuvent servir : beaucoup à la critique psychologique, un peu à la critique thématique, un peu à la critique psychologique »

nalytique : tout dépend du niveau où on arrête la nomination des sèmes » (*ibid.*).

Fort bien, mais n'est-ce pas s'aviser un peu tard, quand les dégâts éventuels sont faits, du caractère problématique de la nomination des sèmes, puisque celle-ci dépend du niveau où le bon plaisir du codeur choisit de l'arrêter ? Et puisque Barthes indique trois niveaux, correspondant à trois registres d'examen critique, n'est-on pas en droit de lui demander à quel niveau il a lui-même choisi de s'arrêter, soit en permanence, soit selon des cas déterminés, et, par conséquent, à laquelle des trois critiques son lexique de sèmes est méthodiquement ajusté ? Ou alors il faut admettre que Barthes n'a pas été cohérent dans ses choix et que, butinant au hasard des rencontres et de l'inspiration, il a fluctué entre les trois niveaux, tantôt s'arrêtant à celui de la critique psychologique, tantôt poussant une pointe vers la critique thématique, et tantôt effectuant une plongée dans les abîmes de la psyché.

C'est bien en fait le constat qui s'impose à nous. Le niveau psychologique est celui où s'arrête Barthes lorsqu'il tire tautologiquement le sème « Féminité » de la lexie 439 : « C'était la femme avec ses peurs soudaines... ». On assignera au niveau de la critique thématique l'extraction de sèmes tels que ceux du froid (31, 68, 88), de la sélérité (8, 111), de la végétalité (90), du vapoureux (11), par exemple à partir de la lexie 11 dans laquelle « le frémissement des dentelles, le flottement des mousselines et la vapeur des parfums installent le sème de *vapoureux*, antithétique à l'anguleux (80), au géométrique (76), au ridé (82), toutes formes qui définiront sémiologiquement le vieillard ». Relèverait enfin du niveau psychanalytique le commentaire des derniers mots de la lexie 158 : « ... s'il était le plus faible, il mordait ». De cette fin de phrase, Barthes tire en effet le sème « Féminité ». Pourquoi ? Parce que, dit-il, « mordre, au lieu d'user du poing phallique, est un connotateur de féminité ». Admettons. Il est du moins évident qu'une telle « connotation » ne relève pas du même statut culturel que celle qui associe la coquette à la féminité (lexie 78) ou le caprice à la notion de vedette. Elle ne peut apparaître qu'en fonction de l'élaboration intellectuelle qui oppose paradigmatiquement le poing à la morsure et qui prononce l'intégration de ce paradigme aux Idées Reçues (vraies ou fausses, ce n'est pas la question) d'une

doxa spécifique, la psychanalyse, fonctionnant comme le moule à gâufres dans lequel le critique coule la pâte du texte. L'écart entre le dénoté et le présupposé connoté, le manifeste et le latent, le dit et le soi-disant non-dit du texte résulte du choix occasionnel d'imposer une grille spécifique à tel fragment de lexie qui paraît s'y présenter. Ce n'est pas parce que « mordre » serait un connotateur de féminité que la psychanalyse est conviée à s'intéresser au cas de Sarraïne, mais bien parce que la psychanalyse est présupposée s'être utilement intéressée au cas de Sarraïne (Jean Reboul aidant) que « mordre » est érigé en connotateur de féminité.

Du personnage comme simple nom propre

La dérive qui a conduit l'étude des connotations, élargie en « code sémique », à se constituer en « voix de la Personne », c'est-à-dire, pratiquement, en système de quelques personnages choisis, est d'autant plus déconcertante que Barthes persiste à affirmer que le personnage n'est pas une notion pertinente pour accéder au sens du texte. Le personnage n'existe que par l'illusion d'un « nom propre » agrégateur de sèmes, ce nom propre qui « permet à la personne d'exister en dehors des sèmes, dont cependant la somme la constitue entièrement » (développement LXXXI). Le « départ de sens » porté par les sèmes ne peut donc — en principe — s'épanouir qu'en libérant les connotations de leur sujétion aux personnages et en les laissant librement se connecter entre elles. Ainsi que Barthes le souligne, « des sèmes peuvent émigrer d'un personnage à un autre, pourvu que l'on descende à une certaine profondeur symbolique, où il n'est plus fait acception de personnes » (*ibid.*). Déjà, le commentaire de la lexie 138, réunissant Mme de Rochefide et Marianina en une seule figuration de la jeunesse, de la beauté et de la vie, avait conclu : « Le symbole ne fait pas acception de personnes. » L'interprétation la plus « profonde » du texte, celle qui nous est promise par la mise en jeu du code dit « symbolique », va par conséquent se situer à un niveau où il ne sera plus pertinent de structurer le texte sur l'illusoire notion de l'identité personnelle et sur le système des personnages. Mais il convient de mesurer les conséquences d'une telle position

de principe. Nous avons relevé plus haut la contradiction qu'il y aurait, après avoir dénoncé le code proairétique comme non pertinent, à finir par condenser le sens du texte dans un schéma d'intrigue qui ne serait qu'une autre application du même code des actions. Ainsi à présent : en proclamant la nécessité de donner congé au personnage pour accéder au sens, Barthes s'interdit de prendre appui, ouvertement ou en sous-main, sur la notion de personnage pour étayer une interprétation symbolique du texte. Devraient donc disparaître du plan du symbole non seulement les personnages proposés par l'anecdote balzacienne, mais aussi toute espèce de substituts anthropomorphes qui ne feraient que les doubler. Nous verrons à présent ce qu'il peut advenir de cette obligation.

CHAPITRE VIII

Le code symbolique, voix du Symbole

Le cinquième code, le code symbolique, est un enfant issu du flirt de Barthes avec la psychanalyse lacanienne ; un enfant imprévu et finalement non reconnu, mais malgré cela bienvenu, car c'est sur ce bâtard que se reporteront les espoirs initialement placés dans le code sémiologique, seul enfant légitime, quand celui-ci aura mal tourné.

Dans ce naufrage général des quatre premiers codes semble en effet surnager, *nans in gurgite vasto*, le *symbolique* désigné comme un *code* au début du livre, puis un *champ* dans les dernières pages. D'où vient-il ? A la différence du code sémiologique, dont la présentation a été préparée par un long plaidoyer sur le bon usage de la connotation, le code symbolique ne donne lieu, au début de S/Z, à aucun éclaircissement. La notion de *symbole* elle-même apparaît sans commentaire, lorsqu'à propos de la connotation féminine attachée au titre *Sarrasine*, il nous est dit que le sème est un « élément migrateur, capable d'entrer en composition avec d'autres éléments du même genre pour former », non seulement « des caractères, des atmosphères, des figures », mais aussi « des symboles ». De ces derniers mots, nous inférons que le réseau des connotations, présenté comme le support du code sémiologique, régit également le champ du code symbolique. Mais cette conception, qui revient à faire du code symbolique une province dans le royaume du code sémiologique, pose un problème de frontière : où Barthes fait-il passer la ligne de démarcation entre les unités qui resteront référées au code sémiologique et celles qui iront alimenter le

code symbolique ? Ou encore, pour poser la même question en d'autres termes : puisque le code sémiqque et le code symbolique s'enracinent dans le même terreau, sous quelle influence le même phénomène de base, la connotation, est-il déterminé soit à se fixer dans le code sémiqque, soit à évoluer vers le code symbolique ?

A défaut d'un éclaircissement donné par Barthes lui-même, un exemple illustrera la réponse que nous croyons pouvoir faire à cette question. Nous avons vu que le héros Sarrasine est analysé par Barthes comme un héros masculin doté de connotations féminines : il n'en reste pas moins, symboliquement comme anecdotiquement, un héros masculin. Le sculpteur Bouchardon a lui aussi des connotations féminines ou plus précisément maternelles : anecdotiquement, c'est un homme et, plus précisément, un père adoptif ; symboliquement, selon Barthes, c'est une femme et, plus précisément, la mère. Connotatif dans l'anecdote balzacienne, le sème « Maternité » devient dénotatif dans l'univers du symbole barthésien.

Une partie des connotations relevées par Barthes vont ainsi échapper à leur fonction habituelle dans le code sémiqque (servir à « connoter » les personnages de la nouvelle) pour en remplir une autre, toute différente : servir à poser les jalons d'un autre récit, greffé sur celui de Balzac, mais le mettant temporairement à distance par une série d'écart d'amplitude variable. Barthes va en quelque sorte jouer de celles des connotations qu'il dote d'un statut symbolique comme d'autant d'aiguillages destinés à dévier le train du récit vers des rails posés pour un trajet plus ou moins long en marge de ceux qu'avait imaginés Balzac.

Regroupées en séquences correspondant au destin des principaux personnages, les unités symboliques aboutiront à dessiner, en marge de l'intrigue « anecdotique » (c'est-à-dire du *Sarrasine* de Balzac), les linéaments d'une autre intrigue, fantastique ou fantasmatique, correspondant à ce qu'on pourrait désigner comme la version barthésienne du texte proposé par Balzac.

Voyons d'abord les séquences correspondant aux personnages ou aux rapports entre ces personnages. Un examen récapitulatif des unités relevées comme appartenant au code symbolique permet de vérifier qu'à quelques exceptions près, ces unités se laissent regrouper sans difficulté en séquences correspondant soit au destin d'un des principaux personnages, soit au développement des rela-

tions entre deux de ces personnages. Nous obtenons ainsi quatre séquences, concernant respectivement : *I Sarrasine*, *II Zambinella*, *III Mme de Rochefide*, *IV Le narrateur* ; cette dernière séquence pouvant se subdiviser elle-même en trois sous-séquences : *IV-a L'axiologie du narrateur*, *IV-b La relation au narrateur de Mme de Rochefide*, *IV-c La castration du narrateur*. Voici le détail de ces séquences :

I. Séquence Sarrasine

- Le père et le fils : anathèse A : le fils béni : 153
- Le père et le fils : la mère absente : 153
- La mère et le fils : 172, 175, 179, 180
- Protection contre la sexualité : 185, 186, 189, 190, 191
- L'aphanisis : 181
- Pygmalion : 189, 191, 196, 289
- Loin du sexe : 196
- L'aphanisis : le premier plaisir : 211
- L'initiation : 213, 301
- Le déshabillage : 254, 255, 266
- Le corps rassemblé : 20, 222
- Le corps morcelé, rassemblé : 220, 223, 226
- Le scénario fantasmatique : 256
- Le futur fantasmatique : 257
- La voix du castrat : 277
- Fin de l'exil sexuel : 300
- La castration, le couteau : 373
- Le goût de la castration : 441
- Le supplément du manque : 442
- Peur de la castration : 443
- Fatalité de la castration : 444
- L'amour du castrat : 445
- La protestation virile : 513
- Contagion de la castration : 524, 525, 527, 532
- La castration pandémique : 530

II. Séquence Zambinella

- Axe de la castration : 21, 22, 24, 47, 99
- Le camp féminin : 41
- Axe des sexes : 470
- Sur-nature : 109

Le neutre : 71, 548

Le neutre de la castration : 46

L'Or, le vide (sous-entendu : de la castration ?) : 50

Blancheur du manque : 324

Le neutre (*ne uter* du castrat) : 402

Marque graphique du neutre : 510

Alibi de la castration : 401

Protection asexuée : 401, 403

Définition euphémique du castrat : le désir sans résolution : 404

Tabou sur le nom de castrat : 120, 410, 451, 510, 518

La condition de castrat : 427

La malédiction, l'exclusion, l'horreur : 404, 424, 427, 518

Le rien du castrat : 517

Le castrat hors de tout système : 523

Horreur de la castration : 550

Tabou sur la castration : 550

Avant la castration : 470

Le castrat redressé : 521

III. Séquence Rochefide

Le mariage du castrat : 61, 64, 91, 97, 113, 121, 138

Contagion de la castration : 100, 551, 552 (100 : de Z. à Mme de R. ; 551, 552 : du N. à Mme de R.)

Alibi de la castration : 553, 560

IV. Séquence narrateur

a. L'asymétrie du narrateur :

Anuthèse : AB : 2

Anuthèse : miroyenneté : 5, 9, 52

Anuthèse : A : annonce : 7

Anuthèse : A : le dehors : 8

Anuthèse : A : le vieillard : 58

Anuthèse : B : annonce : 10

Anuthèse : B : le dedans : 11

Anuthèse : B : la jeune femme : 60, 89, 90

Anuthèse : AB : annonce : 54

Anuthèse : AB : résumé : 12, 31, 51

Anuthèse : AB : le mélange : 55

b. La relation au narrateur de Mme de Rochefide, passant du statut de femme-enfant à celui de femme-reine, castratrice virtuelle :

La femme-enfant : 60, 62, 93, 102, 105

La femme-reine : 90, 106, 113

La femme-reine et le narrateur-sujet : 139, 142, 144, 148

L'homme-sujet : 103

c. La castration du narrateur :

Désir du narrateur : 115

Le narrateur et la castration : 150

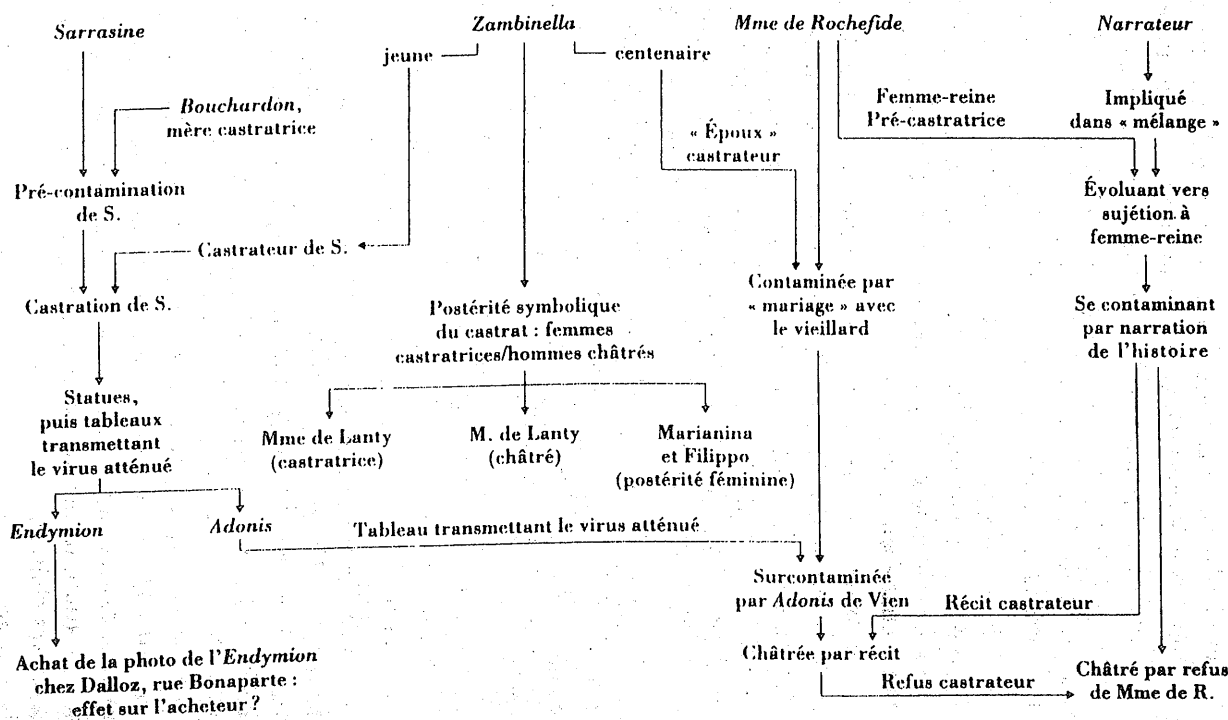
Contagion de la castration : 556, 557

Nous laissons provisoirement en marge de ces quatre séquences le symbolisé « Répétition des corps », que Barthes a relevé une vingtaine de fois (20, 21, 22, 23, 25, 60, 71, 116, 117, 118, 121, 227, 229, 251, 252, 253, 254, 460, 503, 544, 546, 547), mais dont ne sont d'emblée évidentes ni la cohérence interne ni la position qu'il occupe dans le champ symbolique.

L'assemblage des séquences correspondant au destin des personnages, telles que nous venons de les décrire, conduit à reconstruire le scénario de l'histoire que Barthes imagine en marge de celle qu'à racontée Balzac. Le croquis ci-après (p. 152) fournira une illustration visuelle de ce scénario.

Nous pouvons le comparer à un bassin fluvial dans lequel quatre cours d'eau, correspondant respectivement aux destinées des quatre protagonistes (Sarrasine, Zambinella, Mme de Rochefide, le narrateur), sont appelés à confluer et à mêler leurs eaux, se passant ainsi le virus d'une maladie nouvelle, que Barthes nomme la castration.

Schéma de la transmission du virus de la castration, selon Barthes, dans *S/Z*



Appliquons-nous à décrire ce réseau.

Il y a d'abord, parce que c'est la plus facile à appréhender, la séquence qui prend sa source à la naissance de Sarrasine.

Sarrasine est précocement contaminé par le virus à cause des soins attentifs d'une mère castratrice, le sculpteur Bouchardon. Puis sa destinée conflue avec une autre, celle de Zambinella, castrat littéral et castrateur symbolique. Dans une première phase, marquée par l'erreur de Sarrasine qui croit (au moins au niveau conscient) que Zambinella est une femme, la sexualité de Sarrasine s'éveille. Mais Sarrasine, apprenant la vérité, meurt, symboliquement châtré par le castrat.

Sarrasine mort, le virus de la castration est véhiculé, bien que sous forme atténuée, par la chaîne des œuvres d'art dérivant de Zambinella : la statue faite par Sarrasine ; la réplique en marbre de cette statue par le cardinal Cicognara ; la peinture de Zambinella en Adonis par Vien. Dans la diégèse de la nouvelle, c'est à partir de l'Adonis de Vien que le virus de la castration se réactive pour faire une nouvelle victime en la personne de Mme de Rochefide. Mais il passe aussi dans l'univers extradiégétique grâce à (ou à cause de) la réplique de l'Adonis de Vien qui existe au Louvre sous la forme de l'Endymion de Girodet et, au-delà même de l'Endymion, sous la forme de la photographie qu'un amateur peut acheter rue Bonaparte, chez Dalloz.

La séquence Zambinella a un cours plus statique et son flux ne suit pas un lit unique. Il faut d'abord distinguer la sous-séquence de Zambinella travesti, dont le rôle actif est caractérisé par la castration de Sarrasine ; à cette branche se rattache un groupe d'unités dont le dénominateur commun est de connoter la condition marginale du castrat. On peut ensuite isoler une autre sous-séquence, celle du vieillard centenaire, dont l'activité castratrice va s'exercer sur une autre victime, Mme de Rochefide ; enfin, un troisième groupe se rattache à l'évocation de la postérité symbolique du castrat, substituant à l'axe « normal » des sexes un axe de la castration, fondé sur l'opposition des femmes castratrices et des hommes châtrés.

Troisième personnage et troisième séquence, Mme de Rochefide. A cette séquence se rattache d'abord l'évolution par laquelle

Mme de Rochefide passe du statut de femme-enfant à celui de femme-reine, et donc de castratrice potentielle.

Mais la castratrice en puissance a déjà elle-même été contaminée : une première fois à la suite du contact physique établi dans le salon de la famille Lanty avec Zambinella devenu centenaire, et de l'impulsion qui induit la jeune femme à toucher le castrat ; une seconde fois lorsqu'elle se laisse ravir en extase par la contemplation de l'*Adonis*, dont nous savons qu'il véhicule une forme atténuée du virus.

Déjà infectée par les sens de la vue et du toucher, Mme de Rochefide sera bientôt sur-contaminée par l'audition de l'aventure de Sarrasine, que lui raconte pour la séduire le narrateur de la nouvelle. Châtée, elle est désormais en position de châtrer.

Passons donc à la séquence du *narrateur*. Celui-ci s'est d'abord lui-même présenté en simple témoin de l'*antithèse*, non impliqué dans le scandale de sa transgression. Mais cette *asymbole* n'est déjà que la dénégation affichée de son implication.

Ses relations avec Mme de Rochefide vont ensuite le faire passer de la position de mâle dominateur à celle d'homme-sujet, selon une distribution des rôles qui rejoint celle de la descendance symbolique du castrat (la famille Lanty) dont la loi est : femmes castratrices, hommes châtrés.

Bientôt, en effet, le narrateur se pré-contamine en faisant sienne la passion de Sarrasine pour le castrat et en s'engageant imprudemment à raconter leur aventure. Plus tard, à la fin du récit, Mme de Rochefide lui porte le coup de grâce en lui refusant ses faveurs : tous les germes de castration mis en circulation dans le scénario barthesien confluent ainsi pour prononcer la castration du narrateur.

La moralité de la fable barthesienne

Nous n'avons eu qu'à sauter de lexie symbolisante en lexie symbolisante pour reconstruire maillon par maillon la séquence entière des événements enchaînés qui composent le scénario barthesien. Mais, demandera-t-on, ce scénario a-t-il un sens et, si oui, lequel ? Plus particulièrement, nous permet-il d'accéder, ne serait-

ce qu'avec un temps de retard, à la Terre promise des « départs de sens » et du champ réversible et pluriel ? Le développement XCI, *La modification*, apporte à la question une première réponse, aussi inattendue dans la forme que dans le fond. Oubliant en effet que c'est le lot du code proaïrétiqque que d'osciller entre le « pli et le dépli », Barthes résume pour nous l'*histoire*, telle qu'il la comprend, et il conclut son résumé, le plus classiquement du monde, comme Esopé ou La Fontaine l'auraient fait, c'est-à-dire en tirant la *moralité* : « Un homme amoureux, profitant de la curiosité manifestée par sa maîtresse pour un vieillard énigmatique et un portrait mystérieux, lui propose un contrat : la vérité contre une nuit d'amour, un récit contre un corps. La jeune femme, après avoir essayé de se dérober par quelque marchandage, accepte : le récit commence ; mais il se trouve que c'est la relation d'un mal terrible, animé d'une force irrésistible de contagion ; porté par le récit lui-même, ce mal finit par toucher la belle écouteuse et, la retirant de l'amour, la détourne d'honorer son contrat. L'amoureux, pris à son propre piège, est rebuté : on ne raconte pas impunément une histoire de castration » (développement XCI).

C'est bien une *fable*, Barthes sera le premier à le relever. Mais outre le fait qu'on ne pouvait s'attendre à voir la « poussière d'or » des sèmes et des symboles cristalliser sous forme d'un apologue aux arêtes aussi nettement marquées, la *moralité* que Barthes vient d'en tirer ne peut que nous laisser rêveurs : à tout le moins quelque esprit fort fera-t-il remarquer que le champ d'application de cette leçon reste assez restreint ; à supposer même que le virus de la castration ait une nocivité objective égale à celle du sida, ce n'est pas tous les jours que l'occasion nous est offerte de raconter une histoire de castration. Il faut donc que ce premier état de l'apologue (anecdote + moralité) ne soit encore que la couverture, l'excipient d'un sens ésotérique plus subtil. De fait, Barthes glisse de cette première interprétation à une seconde : il explique à présent qu'on ne raconte pas impunément une histoire de castrat, non parce que c'est une histoire de castrat, mais parce que c'est une histoire ; la castration qui exerce ses ravages sur l'auditrice et le narrateur de *Sarrasine* ne serait plus dès lors que le symbole des effets du récit (en général) sur la situation qu'il transforme : « Cette fable nous apprend que la narration (objet) modifie la

narration (acte) : le message est lié paramétriquement à sa performance (...) Raconter est un acte responsable et marchand (...) dont le sort (la virtualité de transformation) est en quelque sorte indexé sur le prix de la marchandise, sur l'objet du récit. (...) Comme sens, le sujet de l'anecdote recèle une force récurrente qui revient sur la parole et démythifie, désole l'innocence de son émission » (*ibid.*).

Ce nouveau palier de symbolisation, qui semble mettre en garde les participants à toute transaction narrative contre le danger de jouer avec le récit comme avec des allumettes, ne sera encore qu'un point de passage. Le développement sur *La modification* finira par isoler le sens ultime de notre histoire, à la limite de tout contenu thématique objectivable et en dehors du couple narrateur/narrataire, sous la forme quintessenciée d'un récit *en soi et pour soi* qui n'a d'autre objet que de se raconter lui-même : « Ce qui est raconté, c'est le "raconter". Finalement, il n'y a pas d'objet du récit : le récit ne traite que de lui-même : *le récit se raconte* » (*ibid.*).

Cette évacuation de tout contenu thématique déterminé (y compris la « castration ») au profit d'une forme vide qui devient son propre thème nous livre-t-elle le sens symbolique ultime du texte ? Cette position présente l'inconvénient de faire disparaître la spécificité thématique de SZ dans une nuit des récits où tous les chas sont gris. En outre, elle semble oublier le programme initial, qui assignait à l'étude du champ symbolique, « lieu propre de la multivalence et de la réversibilité », « la tâche principale (...) de montrer qu'on accède à ce champ par plusieurs entrées égales, ce qui en rend problématiques la profondeur et le secret » (développement XI). Aussi le développement XCII, *Les trois entrées*, prend-il à cœur de rendre au récit un objet qui ne se réduirait pas narcissiquement au récit lui-même et qui, sans retomber dans le piège d'un sens issu d'un devenir, sans trop visiblement structurer ce sens et sans trop le réduire à l'unité, pourrait néanmoins passer pour répondre à la question de la signification dernière du texte. Le début, dont nous supprimons une parenthèse sur laquelle nous reviendrons, est le suivant : « Le champ symbolique est occupé par un seul objet, dont il tire son unité (...). Cet objet est le corps humain. De ce corps, *Sarrasine* raconte les transgressions

topologiques. » Suit l'affirmation selon laquelle « dans ce champ symbolique, on peut entrer par trois voies, dont aucune n'est privilégiée », et qui sont la voie rhétorique (le sens), la voie de la castration « proprement dite » (le sexe), la voie économique (l'argent).

Nous n'avons aucune peine à reconnaître que le soutènement de ces trois voies est assuré par trois forts piliers de la modernité : la linguistique qui sous-tend l'accès au sens, la psychanalyse qui sous-tend l'accès au sexe et à l'art, le marxisme qui sous-tend l'accès à l'argent. Se référer aux symboles de ces trois disciplines comme à trois « entrées » distinctes permet à Barthes de restaurer la pluralité du sens que réduisait comme peau de chagrin la proposition de moralités successives dont chacune, refoulant la précedente dans la coulisse, n'occupait la scène que le temps de faire la preuve de son insuffisance. Poser que l'unité du champ symbolique tient à ce qu'il n'est concerné que par un seul objet, le corps humain, ouvre au contraire la voie à une conciliation de l'un et du multiple. Cette affirmation n'a rien de trop contraignant, car il est clair que le corps est ici un concept à la fois moderne et élastique qui peut être impliqué, sous une multitude de rapports et à divers degrés, aussi bien par le sens que par le sexe ou par l'argent : il s'agit en fait d'un corps aussi symbolique que le champ dont il est l'objet. L'affirmation cruciale est celle de l'importance égale des trois entrées, sans privilège accordé à l'une ou à l'autre. Pourquoi ? Précisément parce qu'elle contredit l'écrasant privilège accordé de fait, tout au long de l'analyse de la nouvelle, à l'entrée psychanalytique du sexe. L'entrée rhétorique, dont le seul avait été le premier franchi avec l'exploration de la « grande antithèse », a rapidement tourné court. L'entrée économique n'a été qu'effleurée à deux ou trois reprises, et n'est enregistrée qu'une fois, à propos de la lexie 50, sous l'initiale « L'Or, le vide » : encore faut-il relever que dans cette lexie « l'Or (parisien) est substitué du vide de la castration ». Mais en passant d'une lecture « horizontale » calquée sur l'agencement syntagmatique des événements de l'intrigue à un discours « vertical » développant le paradigme supposé des thèmes de la nouvelle, Barthes satisfait à son postulat initial d'un symbolisme affranchi des contraintes temporelles de l'intrigue : « Pourvu d'entrées égales, le réseau textuel, à son niveau

symbolique, est réversible » (développement XCII) — entendons qu'il n'est plus soumis à la nécessité narrative d'aller vers le sens par la médiation d'un devenir.

L'exploration de l'une ou l'autre des trois voies mène au même constat d'« effondrement catastrophique [qui] prend toujours la même forme : celle d'une métonymie effrénée ». En effet, « la voie rhétorique découvre la transgression de l'Anarithèse, le passage du mur des contraires, l'abolition de la différence. La voie de la castration proprement dite découvre le vide pandémique du désir, l'effondrement de la chaîne créative (corps et œuvres). La voie économique découvre l'évanouissement de toute monnaie fallacieuse » (*ibid.*). Alors que de la castration « proprement dite » ne pourrait être tirée qu'une leçon étiologique (« on ne raconte pas impunément une histoire de castration »), l'ouverture du champ symbolique à deux entrées supplémentaires autorise une leçon d'une tout autre portée : « Il est mortel, dit le texte, de lever le trait séparateur, la barre paradigmatique qui permet au sens de fonctionner (c'est le mur de l'anarithèse), à la vie de se reproduire (c'est l'opposition des sexes), aux biens de se protéger (c'est la règle de contrat) » (*ibid.*).

L'impossibilité d'échapper à la recherche d'un signifié ultime (en forme de « moraité »!) n'en reste pas moins parente, mais Barthes en élucide enfin la raison : *Sarrasine* relève d'un type de textes dont la loi est d'être assujettis à représenter un objet. Cette idée émerge, au milieu du paragraphe, sous la forme suivante : « En somme la nouvelle *représentée* (nous sommes dans un art du lisible) un effondrement généralisé des économies. » Mais *Sarrasine* représente également, selon Barthes, l'impossibilité de cette représentation qui est la condition de son être : « Il n'est plus possible de *représenter*, de donner aux choses des *représentants*, individuels, séparés, distribués : *Sarrasine* représente le trouble même de la représentation, la circulation dérégulée (pandémique) des signes, des sexes, des fortunes. »

La crise du lisible et des arts de la représentation serait donc le signifié dernier de *SZ*. Sans nous prononcer sur la validité de cette inférence, nous devons constater qu'elle met également en crise la notion de symbole et ses spécifications, qu'il s'agisse de code, de champ ou d'entrée symbolique. Peut-on concevoir un

symbole qui ne s'analyse pas en un symbolisant (qui représente) et un symbolisé (qui est représenté) ? Que serait le champ symbolique en dehors d'une fonction de représentation ? Par conséquent, si un art de représentation doit être disqualifié comme relevant des arts du lisible, le symbolique lui-même est condamné comme irrémissiblement lié à la représentation, donc au lisible. Nous comprenons dès lors le désaveu discret qui frappe le code symbolique dans la parenthèse retorse à laquelle nous avons fait allusion et que nous avons supprimée. Que dit Barthes en celle-ci, après avoir posé que le champ symbolique est occupé par un seul objet, le corps ? Que de cet objet, donc le corps, « nous avons tiré un certain droit à le nommer [¹l^e], c'est-à-dire le champ symbolique], un certain plaisir à le décrire et comme l'apparence d'un privilège accordé au système des symboles, à l'aventure symbolique du héros, sculpteur ou narrateur ». Sans nous flatter de pouvoir expliquer comment, de l'objet « corps » qui occupe le champ symbolique, Barthes tire un certain droit à nommer ce champ et un certain plaisir à le décrire, nous voyons bien que le code symbolique, parce qu'il reste lié à ces catégories du lisible que sont le système des symboles et l'aventure symbolique du héros, passe soudain du statut de serviteur dévoué à celui d'allié compromettant. Disgrâce annoncée dans le développement LXX, *Castration et castration*, où, par une surprenante palinodie, « la structure *lisible* du texte est (...) haussée au niveau d'une investigation analytique » tandis qu'inversement « le symbolique est *de trop*, inutile ». Disgrâce confirmée dans l'*Annexe 3, Table raisonnée*, où nous lisons en ouverture du paragraphe 6, « Le champ symbolique » : « Le corps, lieu du sens, du sexe et de l'argent : d'où le privilège critique apparemment accordé au champ symbolique (XCII). » « Apparemment » : que le lecteur s'en prenne à sa propre naïveté s'il n'a pas compris plus tôt que la confiance que Barthes semblait accorder au code symbolique était feinte !

CHAPITRE IX

Le code symbolique, suite :
la réplique des corps

La trentaine de lexies référées par Barthes au code symbolique sous l'intitulé « Réplique des corps » nous intriguent parce qu'elles constituent un « reste » à l'unité diffuse : on ne peut les rattacher à l'un des protagonistes de la nouvelle balzacienne (Sarrasine, Zambinella, le narrateur, Mme de Rochefide) ; mais on ne peut non plus manquer d'apercevoir leur relation intime à un objet — la statue de la Zambinella et ses avatars — qui, dans le scénario de l'histoire imaginée par Barthes en marge de celle de Balzac, joue un rôle anecdotique et symbolique au moins égal à celui d'un personnage.

Où Barthes note-t-il « Réplique des corps » ? En menant l'inventaire des cas les plus simples vers les plus complexes, on peut répondre :

— filiation biologique : dans la famille Lanty, « le corps des enfants copie celui de la mère » (23).

— citation littéraire : un corps décrit est référé à un autre, et cet autre est dans un livre. Ainsi Marianina, comparée à la fille du sultan, cite-t-elle *Les Mille et une nuits* (20) ; Mme de Lanty, le « Livre de la Vie » (écrit par des hommes qui, comme M. de Jaucourt, sont dans la légende) (21) ; Filippo cite l'Antinoüs (22) ; la famille Lanty, comparée à un poème de Byron, cite la littérature (25). Présentée comme « une de ces figures aussi fraîches que l'est celle d'un enfant », Mme de Rochefide « prend son origine dans le Livre de la Vie » car, explique Barthes, « le pluriel réfère à une somme d'expériences consignées, enregistrées » (60).

— copies successives du chef-d'œuvre incarné par la Zambinella : « le dessin, opération qui consiste à recoder le corps humain en le réintégrant dans un classement de styles, de poses, de stéréotypes » (251) en référence à la tradition académique du livre d'art (252), à la tradition romantique du « Livre de la Vie » (253), à toute la peinture « qui peut être définie comme une immense galerie de manipulation fantasmatique — où l'on fait des corps *ce que l'on veut*, en sorte que peu à peu ils viennent occuper toutes les cases du désir » (254) ; la statue, non notée comme « réplique » lors de son modelage en glaise (265), est récupérée comme telle en 503 : « La statue est l'un des maillons de cette longue chaîne qui duplique le corps de la Femme essentielle, de la Zambinella à l'*Enaymion* de Girodet. » Est donc également notée « réplique » la statue de marbre commandée par Cicognara : « encore un maillon de la chaîne duplicative des corps » (544) ; puis les tableaux : l'*Adonis* de Vien (117, 460, 546), l'*Enaymion* de Girodet (547).

— descriptions littéraires : ce cas de « réplique des corps », à première vue moins motivé que ceux qui précèdent, surgit à propos de la lexie 71 : « Elle s'enhardit alors assez pour examiner pendant un moment cette créature... » Barthes le justifie en expliquant que le corps du vieillard (dont la description est rhétoriquement préparée dans cette lexie) « copie un modèle peint ».

— thème d'*Enaymion* : ce thème, glossé comme « être amoureux d'une copie », est relevé à part, mais il interfère avec le symbolisé « Réplique des corps » dans les lexies 116, 121, 229. Ce que Barthes relève en 116, c'est l'extase de Mme de Rochefide devant l'*Adonis*. De même en 121 : « Être amoureux d'un portrait, tel Pygmalion d'une statue » et encore en 229.

— thème du « chef-d'œuvre » : relevé en 227 (« C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre »), ce thème donne lieu au développement III. Expliquant l'articulation du chef-d'œuvre au symbolisé « Réplique des corps », Barthes écrit que, par le recours à la notion de chef-d'œuvre, « la chaîne duplicative asserte son origine » en sorte que « le code se déclare fondé, arrêté, buté ».

— thème de la « réplique troublée » : sous ce titre, le développement XXXI glose la lexie 118, énonçant que l'*Adonis* a été copié d'une statue de femme, et la parenthèse de Barthes, selon laquelle

« la duplication des corps est liée à l'instabilité du paradigme sexuel, qui fait osciller le castrat entre le garçon et la femme ».

— thème de la « pandémie » : les répliques issues du « corps zambinellien » propagent le virus de la castration. Cicognara « passe, comme au jeu du furet, son désir et la castration qui lui est en l'occurrence attachée, à la postérité : ce désir imprègnera encore l'*Adonis* de Vien, (désiré par Mme de Rochefide) et l'*Emulsion* de Girodet visité par la lune » (développement LXXXVII). Heureusement la nocivité du virus s'atténue lorsqu'on passe de la sculpture (tridimensionnelle) à la peinture (bidimensionnelle) et à l'écriture (unidimensionnelle) : développement LXXXVIII, *De la sculpture à la peinture*.

Le chef-d'œuvre et ses copies

Au terme de cet inventaire, le groupe des lexies réunies sous le symbolisé « Réplique des corps » apparaît un peu moins diffus : il est *grosso modo* centré sur le champ de la production littéraire et artistique où l'étiquette « Réplique des corps » englobe à la fois les modèles archétypiques et les œuvres d'art qui s'en inspirent. Le but principal de Barthes serait de montrer que l'art de Balzac (qu'il tient sans discussion pour le modèle même de l'art « réaliste ») se caractérise, en ce qui concerne la présentation des personnages, par la référence continue à des archétypes dont ces personnages sont présentés comme la réplique ou la copie.

L'art dit réaliste — celui de Balzac — croit en effet décrire des types humains réels (désignés, dans le vocabulaire restrictif de Barthes, comme des « corps ») ; en fait, cet art n'a pas de prise sur ces types, pour la raison qu'ils n'existent pas dans la réalité. Aussi se contente-t-il de les référer à des archétypes fournis par la tradition littéraire ou artistique. Ces archétypes sont cités comme les modèles dont les « corps » sont la copie, les codes dont ils sont la performance, les origines dont ils sont le dérivé, les « chefs-d'œuvre » dont ils sont la réplique. L'auteur « réaliste » (Balzac en l'occurrence) n'a donc pas les yeux ouverts sur le réel, mais sur le « Livre » dont les clichés l'ont nourri. Parés du titre de « chefs-d'œuvre », ces stéréotypes déguisés en archétypes fournissent à la

chaîne infinie des répliques la caution d'un terme (point de départ et aboutissement) aussi mythique que rassurant.

La nouvelle *Sarrasine* se caractérise par une perturbation du fonctionnement de ces stéréotypes, associée à l'erreur tragique de Sarrasine et aux diverses castrations qui s'ensuivent. L'idéologie de la « réplique des corps » conditionne l'esthétique de Sarrasine, la fixation de son désir sur la Zambinella, l'élaboration de la statue de glaise et des œuvres qui en dérivent. La « déception » sarrasinienne correspond symboliquement à la découverte du caractère mystificateur de cette idéologie et, dans l'ordre esthétique, à la mise en crise de l'art « réaliste » dont Balzac a le douteux honneur d'être l'insigne représentant. Le sculpteur Sarrasine, qui meurt d'avoir découvert que son idéal de beauté ne recouvrerait rien — rien sinon le rien de la castration —, figure l'effondrement de l'art réaliste, frappé à mort par la démystification de l'illusion référentielle. Symboliquement, la nouvelle *Sarrasine* raconte donc l'effondrement de ce « réalisme » illusoire, sans prise effective sur le réel.

Citation de citations, tout n'est que citations...

S'ajoutant à celles que nous avons précédemment reconnues, cette nouvelle exégèse de l'anecdote balzacienne témoignait, s'il en était encore besoin, de l'inaristable imagination interprétative de Barthes. Mais elle repose aussi sur une batterie d'assertions qui appellent l'examen critique.

C'est ainsi que le développement XVI, *La beauté, vise à établir que le Beau, dans l'art réaliste, ne peut se décrire, sauf référence à un modèle archétypique dont il serait la citation* : « Le jeune Filippo n'existe que comme copie de deux modèles : sa mère et Antinouis : le Livre biologique, chromosomique, et le Livre statuaire (sans lequel il serait impossible de faire parler la beauté : l'Antinouis "pour tout dire en un mot" : mais que dire d'autre ? et que dire alors d'Antinouis ?) » (commentaire de la lexie 22). Soit. Mais on peut répondre à Barthes que la description de Filippo ne se limite pas à une comparaison avec l'Antinouis, ne serait-ce que parce que Balzac ajoute le correctif « avec des formes plus grêles »

et complète par la mention d'un teint olivâtre, de sourcils vigoureux, du feu d'un oeil velouté, traits dont rien ne dit qu'ils soient réductibles au patrimoine héréditaire maternel. Quand ils le seraient, par quel étrange abus rhétorique Barthes assimile-t-il à des sources scripturaires des « livres » aussi métaphoriques que le Livre de la Vie, le Livre chromosomique, le Livre statuaire ? Dans quelle bibliothèque vérifications-nous ces citations ? Soit encore la lexie 60, dans laquelle la description de la figure d'une jeune femme serait empruntée au Livre de la Vie : « Une de ces figures aussi fraîches que l'est celle d'un enfant, blanches et roses, et si frêles, si transparentes, qu'un regard d'homme semble devoir les pénétrer, comme les rayons du soleil traversent une glace pure. » Selon Barthes, l'origine de cette « réplique des corps » est encore le « Livre de la Vie ». Mais qui, avant Balzac, avait jamais eu l'idée de cette comparaison ? Alléguer le « Livre de la Vie », n'est-ce pas avouer l'impuissance où l'on est de produire la source scripturaire de ce qu'on affirme, sans aucune preuve, avoir le statut d'une « citation » ?

En outre, on peut estimer que Barthes s'est donné la partie belle en prenant l'exemple de la beauté, dont il dit qu'à la différence de la laideur elle ne peut se décrire. L'artiste réaliste ne s'intéresserait-il à la réalité des corps que lorsqu'ils sont beaux ? On pense communément le contraire et on peut objecter que c'est justement en tant qu'il n'est pas « réaliste », mais « idéaliste », que l'auteur, quel qu'il soit, réfère ses personnages à des archétypes de beauté. Barthes serait plus convaincant s'il instruisait contre les descriptions « réalistes » de la laideur un procès symétrique à celui qu'il fait aux descriptions de la beauté. Pourquoi ne pas soutenir que les corps laids sont aussi des citations de descriptions antécédentes, des répliques de chefs-d'œuvre classiques de la laideur ? L'occasion lui en était offerte par le portrait du vieillard.

Curieusement, il ne l'a pas saisie, et c'est par un autre biais que cette description va fournir une nouvelle pièce à charge au dossier de l'art dit réaliste. Voyons en effet comment est conduit ce nouvel assaut. En commentaire de la lexie 71, Barthes écrit : « Le portrait du vieillard, qui suivra et qui est annoncé ici rhétoriquement, prend son origine dans un *cadrage* opéré par la jeune femme (*"s'embarber assez pour examiner"*), mais par *falsing* de la voix origi-

naire, c'est le discours qui continuera la description : le corps du vieillard copie un modèle peint. »

Est-il vrai que le portrait du vieillard prenne son origine dans un « cadrage » opéré par la jeune femme ? On admettra volontiers que la description du vieillard est, sinon rhétoriquement annoncée, du moins techniquement préparée par la notation relative au comportement de la jeune femme (comportement d'ailleurs parfaitement motivé sur le plan de l'anecdote). Cela admis, peut-on dire que la jeune femme opère un « cadrage » lorsqu'elle s'embarde à examiner le vieillard ? Ou cette assertion peut s'appliquer à tout examen visuel et elle n'est ici qu'une lapalissade, ou elle attire l'attention sur un trait spécifique de cet examen-ci et, dans ce cas, les caractéristiques propres à ce cadrage vont conditionner le portrait qui va suivre. Mais tel n'est justement pas le cas puisque, ainsi que Barthes le remarque aussitôt, la « voix originelle » (celle de la jeune femme ?) est rendue inaudible par « *falsing* » et se trouve relayée par une autre, celle du « discours » qui, lui, ne peut être conditionné par ce cadrage-là.

La description du vieillard par le discours du récit (c'est-à-dire, en fait, par le narrateur) prend-elle néanmoins, elle aussi, son origine dans un cadrage ? Peut-être. Barthes vient en effet d'affirmer que « le corps du vieillard copie un modèle peint », proposition dont le but manifeste est d'incriminer la description littéraire en dénonçant son inféodation à la peinture. Inféodation au fond (la description littéraire prenant à la peinture les objets que celle-ci a fixés sur la toile) ou à la forme (la description littéraire traitant ses objets comme le ferait la peinture) ? Les deux sans doute, mais le développement XXIII, *Le modèle de la peinture*, s'attache préférentiellement à la seconde. Il pose en effet que « toute description littéraire est une *vue* », truisme que sauve de la banalité la mise en italique du mot « vue ». Puis, dans le sillage de la loi universelle qu'il vient de promulguer, il glisse, sous la caution d'une impression aussi générale qu'anonyme, une observation sarcastique visant le descripteur : « On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. » Le critique ne nous dit pas comment le descripteur pourrait échapper à ce ridicule, sinon en s'abstenant de décrire ; si toute

description est une vue, si toute vue est cadrée, si tout cadrage participe de l'illusion « réaliste », rien de descriptible n'entrera jamais dans le champ du scriptible...

Quoi qu'il en soit, Barthes juge la démonstration suffisante et conclut, en forçant le trait pour mettre les rieurs de son côté : « Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transpose toujours avec lui (plus important que son chevalier) devant une collection d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque (qui pourrait faire rire à la façon d'un gag). » Nous restons dans la même équivoque : pourquoi la collection ou le contenu des objets à décrire seraient-ils d'abord inaccessibles à la parole du descripteur, et pourquoi le deviendraient-ils à la faveur de cette opération maniaque que Barthes nomme (sans précision) le « cadrage » ? Etant admis que « toute description littéraire est une *vue* », comment l'énonciateur pourrait-il et devrait-il échapper, plus que le photographe ou le cinéaste, à la nécessité du cadrage ? Pourquoi lui faudrait-il, plus qu'au photographe ou au cinéaste, renoncer à tirer parti des contraintes du cadrage pour mettre en valeur sa description ? Comment affirmer, d'une part que le cadrage est une nécessité pour le descripteur littéraire, d'autre part qu'il s'agit d'un emprunt indu à un autre art ?

Certes, nous voyons bien à quoi tend la querelle cherchée par Barthes à l'auteur qu'il qualifie de réaliste : celui-ci penserait la description qu'il va faire en prenant pour modèle de référence, non l'objet qu'il se propose de décrire, mais le tableau qu'il imagine qu'un peintre en aurait fait. Par conséquent — et c'est là tout ce dont Barthes aurait besoin pour son argumentation — l'auteur qui se croit réaliste ne copie pas le réel, mais les modèles fournis par un autre art, en l'occurrence la peinture : « Dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est réfréter, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code. »

Oui et non. Quand bien même Balzac aurait besoin, pour peindre le vieillard, de passer par le fantasme d'un portrait peint de ce vieillard, ce portrait peint n'existerait pas matériellement. Il faudrait par conséquent que Balzac en eût lui-même imaginé la matière et la forme. Or pourquoi cette matière et cette forme, même influencées par des traditions variées (la peinture italienne, la flamande...), ne seraient-elles pas fondées en dernier ressort soit

sur une observation directe de la réalité, soit sur l'intuition géniale de ce que cette réalité doit être ?

A supposer maintenant que le portrait peint du vieillard ait matériellement existé, en quoi l'originalité de l'écrivain, dit réaliste (en fait : « référentialiste ») en eût-elle été supprimée ? Il lui faut de toute façon maîtriser les ressources de son art propre (des mots et des phrases, non des couleurs et des formes), ce qui, du point de vue formel, exclut une activité de copiste de l'autre code et, en ce qui concerne le contenu, lui laisse la liberté de prendre pour modèle soit le référent du tableau, soit le tableau comme référent : ou bien, en effet, l'écrivain se propose de rivaliser avec le peintre et, dans ce cas, il prend pour modèle le même référent que lui, mais sans copier sa peinture ; ou bien il se propose expressément de décrire le tableau peint et, dans ce cas, le tableau peint acquiert le statut de référent, référent qui n'a nul besoin de passer par la médiation d'un autre tableau peint pour devenir accessible à la description.

La Sur-Femme et le castrat

De ces considérations d'esthétique générale, Barthes tire, en ce qui concerne le cas particulier du corps (car, rappelons-le, il ne s'agit jamais ni des objets ni des personnages, mais toujours des « corps », préférentiellement idéalisés), des conclusions aussi remarquables qu'inattendues. Nous n'apprenons rien de nouveau lorsque nous lisons que « le corps réel (donné comme tel par la fiction) est la réplique d'un modèle articulé par le code des arts ». Mais la suite du développement XXIII bifurque soudainement, par le plus déconcertant des coq-à-l'âne, vers un ordre de considérations sans lien apparent avec le sujet en cours. Nous lisons : « Ainsi, dans le réalisme même, les codes ne s'arrêtent jamais : la réplique corporelle ne peut s'interrompre qu'en sortant de la nature : soit vers la Femme superlatrice (c'est le "chef-d'œuvre"), soit vers la créature sous-humaine (c'est le castrat). »

Sortir de la nature, *qu'est acco* ? D'après ce qui a été affirmé précédemment, il ne peut s'agir que de la nature selon la culture, c'est-à-dire de la pseudo-nature dans laquelle les corps sont copies

de modèles archétypiques, Filippo y étant la réplique d'Antinoüs, Marianina de la fille du sultan, la Zambinella de la statue de Pygmalion, et où, symétriquement, le corps du vieillard, censé être formellement la copie d'un modèle peint, doit bien aussi être matériellement la réplique de quelque archétype de la laideur et de la décrépitude (Balzac parle d'une « idole japonaise »). La théorie du chef-d'œuvre, telle que Barthes l'exposera ensuite (lexie 227 et développement LII), montre bien que si le chef-d'œuvre peut être dit « arrêté » la remontée des codes en lui fournissant la butée mythique d'un référent ultime, il ne peut être considéré comme rompant cette chaîne : tout au contraire, il lui fournit un point d'ancrage, il la fonde dans une réalité (ou une sur-réalité) qui, pour être idéale, n'en est pas moins la réalité suprême.

Mais ce n'est évidemment pas dans cette perspective que Barthes, dans le développement XXIII sur *Le modèle de la peinture*, écrit que « la réplique corporelle ne peut s'interrompre qu'en sortant de la nature » et ajoute que cette sortie peut se faire soit vers le haut, en direction d'un chef-d'œuvre, désigné comme la Femme superlatrice, soit vers le bas, en direction d'un monstre, d'une créature subhumaine, désignée comme le castrat. Selon cette conception inattendue et discordante, le réalisme « où les codes ne s'arrêtent pas » délimite à présent une zone moyenne de « corps » classables comme répliques d'archétypes rassurants (la fille du sultan pour Marianina, Antinoüs pour Filippo, et sans doute aussi la Galatée de Pygmalion pour la Zambinella) : chefs-d'œuvre sans doute, mais chefs-d'œuvre relatifs qui ne bousculent pas les principes « naturels » de classement. Au-dessus et au-dessous de cette zone médiane, présentée en LII comme un système harmonieusement répétitif et clos, Barthes introduit en XXIII, pour les besoins du dispositif symbolique qu'il met en place, deux inclassables de l'extra-nature, le chef-d'œuvre absolu d'une part, le monstre absolu de l'autre, extrêmes qui se rejoignent dans une commune antipathie au « naturel » de la « réalité » coutumière.

Nous retrouvons ici la catégorie du « Fantastique », dont la lexie 8 a désigné le champ : « Le fantastique désigne et désignera ce qui est hors des limites fondatrices de l'humain : sur-nature, extra-monde, cette transgression est celle du castrat, donné à la fois (plus tard) comme Sur-Femme et sous-homme. » Thématisque

reprise et développée dans le développement XXX, *Au-delà et en deçà*, dans laquelle Barthes s'efforce d'exorciser l'ambiguïté (ou plutôt la contradiction interne) de sa notion du chef-d'œuvre. Il commence en effet par reconnaître que le chef-d'œuvre, dans la théorie même qu'il en a faite, est intégré au système de l'art « réaliste » : en particulier balzacien : « La perfection est un bout du Code (origine ou terme, comme on veut) ; elle exalte (ou euphorise) dans la mesure où elle met fin à la fuite des répliques, abolit la distance entre le code et la performance, entre l'origine et le produit, entre le modèle et la copie. » Cette immanence du chef-d'œuvre à la chaîne des répliques, dont il est fictivement le premier maillon, affecte par exemple Marianina, dont l'archétype est la fille du sultan, Filippo, dont l'Antinoüs est le chef-d'œuvre archétypal. Mais affecte-t-elle également la Zambinella, dont la Galatée de Pygmalion serait alors le chef-d'œuvre archétypique ? Si logique qu'elle paraisse, cette conclusion est inacceptable pour Barthes, car elle l'obligerait à résorber la « Sur-Femme » dans le tout-venant des archétypes culturels. Aussi le critique va-t-il à présent changer de cap : il s'emploiera, non plus à faire descendre le chef-d'œuvre dans ce monde naturel où son incarnation en la Zambinella inaugure mythiquement la chaîne des répliques, mais, en sens inverse, à faire remonter la Zambinella dans le monde surnaturel où son assumption comme chef-d'œuvre en fait un corps glorieux.

Comment s'opère cette inversion du mouvement ? Un appel en sous-main à la *doxa* qui enseigne que la perfection n'est pas de ce monde rétablit la distance que l'analyse précédente avait fâcheusement réduite. Barthes enchaîne en effet : « (...) et comme cette distance fait partie du statut humain, la perfection, qui l'annule, se trouve hors des limites anthropologiques, dans la sur-nature (...). » Barthes tient donc coup sur coup deux langages contrastés sur les rapports du chef-d'œuvre et de sa réplique : lorsque Balzac (auteur réaliste) présente Filippo comme une image vivante de l'Antinoüs, il abolit la distance entre le code, l'origine, le modèle (l'Antinoüs), et la performance, le produit, la copie (Filippo) ; mais lorsque le texte (instance symbolisante) présente la Zambinella comme la statue de Pygmalion descendue de son socle, cette perfection transpose la Zambinella hors des limites

de l'humain, dans la sur-nature, où sa perfection est celle même du code, de l'origine, du modèle.

Ce revirement est rendu possible par la conception particulière que Barthes se fait des notions de « chef-d'œuvre » et de « copie ». L'inspiration platonicienne que Balzac, à la suite de Diderot, prête à Sarrasine postule une différence essentielle entre l'idéal de beauté dont le sculpteur est en quête et les « chefs-d'œuvre », soit naturels, comme Filippo, soit artificiels, comme l'Antinoüs, en qui s'incarne exceptionnellement cet idéal de beauté. Dans l'univers romanesque imaginé par Balzac pour *Sarrasine*, il est donc possible de dire que l'existence incarnée de la perfection « abolit la distance entre le code et la performance, entre l'origine et le produit, entre le modèle et la copie » ; à l'inverse, il est abusif de prétendre, comme le fait aussi Barthes, que l'existence incarnée de la perfection soit impossible dans cet univers et que, par suite, elle se situe nécessairement hors des limites anthropologiques, dans une sur-nature radicalement étrangère à l'ordre du monde « naturel ». Nature et sur-nature sont-elles dans le prolongement l'une de l'autre, en sorte que la nature participe de la sur-nature et s'accomplisse en elle ? Telle est, schématiquement, la véritable règle de l'univers balzacien (d'ailleurs en partie reconnue par Barthes). Nature et sur-nature sont-elles au contraire deux règnes incompatibles, hostiles, en sorte que l'irruption dans la nature de la sur-nature (bientôt réduite au « hors-nature », sinon même au « contre-nature ») fasse trembler sur ses assises le monde « humain » de l'auteur « réaliste » ? Telle serait la règle qu'il plaît à présent à Barthes d'imposer à l'univers balzacien pour mieux le miner.

Nous comprenons à présent pourquoi Barthes a finalement voulu renvoyer le « chef-d'œuvre » à la sur-nature (et en fait au « hors-nature »). La perfection n'est pas un accomplissement mais une transgression ; cette transgression rejoint dans l'extra-nature l'autre transgression, l'inférieure, et lui donne la main : « La vie, la norme, l'humanité ne sont que des migrations intermédiaires, dans le champ des répliques. Ainsi Zambinella est la Sur-Femme, la Femme essentielle, parfaite (...) mais en même temps, du même mouvement, elle est le sous-homme, le castrat, le manqué, le moins définitif ; en elle, absolument désirable, en lui, absolument

exécutable, les deux transgressions se confondent. » Un même statut d'anormalité surréelle conjoint la Zambinella, femme monstrueusement idéale, et le Zambinella, castrat idéalement monstrueux. Glissé dans le texte de *Sarrasine* comme un bâton de dynamite, ce couple, aussi démoniaque que celui des *Visiteurs du soir*, est présumé capable de pulvériser l'univers de l'auteur réaliste : il ne reste qu'à allumer la mèche.

La « confusion » des deux transgressions, la sur- et la sous-nature, au sein d'un même sujet, le ou la Zambinella, reste néanmoins limitée. Car ce personnage, au plan de l'anecdote, n'est justement jamais, quoi que Barthes en dise, « en même temps, du même mouvement » la Sur-Femme et le castrat. Travaillant à neutraliser leur opposition antithétique, le développement XXX, *Au-delà et en deçà*, improvise un modèle para-logique destiné à couper, d'une part la Sur-Femme de la femme, d'autre part le sous-homme de l'homme, et à gommer autant que faire se peut la coupure entre la Sur-Femme et le sous-homme. Paraphrasant élégamment l'idée reçue qui professe que les extrêmes se touchent, Barthes écrit en effet : « Le plus et le moins peuvent être rangés génériquement dans une même classe, celle de l'excès, ce qui est *au-delà* ne diffère plus de ce qui est *en deçà*, l'essence du code (la perfection) a finalement même statut que ce qui est hors du code (le monstre, le castrat) » (*ibid.*). Zambinella est à la fois la Sur-Femme et le sous-homme, le chef-d'œuvre et le monstre, deux « hors-classe » qui se conjoignent pour miner la foi de l'artiste réaliste dans la valeur de vérité des paradigmes fondateurs de sa réalité.

Sémo-fiction

Est-il assuré que la Sur-Femme, en tant qu'elle s'incarne dans la cantatrice, ou le sous-homme, en tant qu'il s'incarne dans le castrat, aient un statut transgressif aussi absolu que celui que Barthes leur attribue ? Certes, on peut convenir d'un univers référentiel tel que la femme idéale (ou d'ailleurs le monstre idéal) ne soit pas de ce monde, et assigner à l'art que l'on dit réaliste le champ ainsi circonscrit : sur la base de cette convention, l'intrusion de la

femme idéale ou du monstre dans l'univers référentiel dont on vient de les exclure constituerait en effet une transgression. Mais qui a jamais promulgué pareille règle pour définir un art qualifié de réaliste ? Le soi-disant écrivain réaliste, à la différence du critique barthésien, n'a aucune raison de se laisser enfermer entre les quatre murs de ce cachot. Il lui est par exemple loisible, s'il se nomme Balzac, de concevoir un univers référentiel inclusif d'entités surnaturelles satisfaisant à la fois aux canons de la beauté des deux sexes, comme l'ange Séraphitus-Séraphîta, ou tout aussi bien, comme dans *Sarrasine*, de postuler l'existence, à titre exceptionnel, d'un castrat (sous-homme ou non) qui incarne pour un sculpteur l'idéal de beauté féminine lorsqu'il se travestit en femme et pour une jeune Parisienne l'idéal de beauté masculine lorsqu'il se présente en homme. Sortrons-nous alors de la nature, ou plus exactement de l'univers référentiel que les conventions de notre récit posent comme la réalité (naturelle ou surnaturelle, il n'importe ici) ? Nullement. Mettons-nous en crise, comme Barthes voudrait nous le faire croire, le paradigme homme/femme dans son essence même ? Pas davantage. Les catégories du masculin et du féminin sont si bien préservées qu'elles nous sont indispensables pour construire, au sein de notre univers référentiel, les créations d'exception qui élargissent le champ du réel communier. Le castrat ne nie pas l'homme, même si la mutilation le prive d'un des traits essentiels de la virilité : homme diminué si l'on veut, le castrat ne reste pas seulement pensable comme homme, mais il ne peut être pensé que par rapport à l'homme. La Sur-Femme ne nie pas davantage la femme puisqu'elle sa perfection accomplir la féminité dans son essence même.

Laissons d'ailleurs à Barthes le soin de se porter la contradiction. Dans la lexie 118, le narrateur, jaloux de l'extrase où la vue de l'*Adonis* plonge Mme de Rochefide, essaie de tempérer son ravissement en lui révélant que le tableau de cet adolescent a été peint d'après une statue de femme. Barthes dégage le symbolisé « Réplique des corps », et relève que « la duplication des corps est liée à l'instabilité du paradigme sexuel, qui fait osciller le castrat entre le garçon et la femme ». Observation immédiatement orchestrée par le développement XXXI, *La réplique trouble*.

Barthes commence par y rappeler le rôle moteur du désir dans

la chaîne des répliques : un code antérieur fournit au désir le modèle sur lequel se calcule la réplique, comme Paolo et Francesca copient Lancelot et Guenièvre. Mais que se passe-t-il dans *Sarrasine*, où le sculpteur est amoureux de la Zambinella comme Pygmalion de sa statue ? « Dans cette dérive ordonnée, la castration apporte le trouble : le vide affole la chaîne des signes, l'engendrement des répliques, la régularité du code. » Là-dessus, Barthes démêle l'enchevêtrement de trois trajets : opératoire, mystification, symbolique. A la différence des deux premiers, qui font alterner modèles d'un sexe et copies de l'autre, le dernier, nous dirait-il, « a pour seuls relais des féminités : celle de l'*Adonis*, celle de la statue, celle du castrat : c'est le seul espace homogène, à l'intérieur duquel personne ne ment ».

Assertion surprenante. La féminité de la statue de glaise est hors de question ; passe encore pour la féminité de l'*Adonis* (plutôt d'ailleurs androgyne que féminin) ; mais que dire de celle du castrat ? Nous l'avons vu identifié soit à un sous-homme, soit à un néant monstrueux en marge du paradigme des sexes. La féminité symbolique qui lui est à présent attribuée comme exclusive de mensonge est d'autant plus insolite qu'elle va à l'encontre de la thèse défendue : dès lors en effet que Zambinella possède une essence de féminité véritable, l'erreur commise par Sarrasine sur son sexe devrait être *symboliquement* sans conséquence ; l'amoureux s'est trompé, mais l'artiste a vu juste, grâce à quelque don de double vue, en stratifiant son modèle idéal sous une apparence féminine. Aussi on ne voit plus de quelle déficience, apparente ou cachée, la statue pourrait être grevée à cause de la carence purement anecdotique du modèle terrestre en qui s'est incarné l'idéal de la femme.

L'oscillation entre les sexes et la castration elle-même se réduisant à des détails d'intrigue sans portée au plan de l'interprétation symbolique, la transmission du virus, si tant est que virus il y ait, ne saurait passer par la chaîne des œuvres d'art issues du corps glorieux de la Zambinella. C'est Barthes lui-même qui se prive du point d'appui sur lequel il comptait pour édifier son scénario de sénio-fiction. Il devient de plus en plus difficile de croire que deux créatures venues de l'extra-monde, la femme idéale et le castrat, se seraient glissées à l'insu de Balzac parmi les personnages

de sa nouvelle pour frapper de nullité le paradigme homme/femme et, ce faisant, mettre solidairement en crise les fondements culturels du pseudo-monde où nous croyons vivre et ceux de l'art dit réaliste dont Balzac est supposé être le champion.

Les charmes inavouables de l'illusion référentielle

Telle sera pourtant la malédiction dont Barthes imagine la propagation d'œuvre en œuvre à partir de ce péché originel que fut la tragique méprise du sculpteur Sarrasine. Le développement LXXXV, *La réplique interrompue*, en décrit l'engrenage fatal : « La Zambinella servirait de relais entre des paroles contingentes, morcelées (les femmes réelles : autant de fétiches) et le code fondateur de toute beauté, le chef-d'œuvre, à la fois terme et départ. Le relais venant à manquer (il est vide), tout le système de transmission s'effondre : c'est la déception sarrasinienne, la déprise de tout le circuit des corps. » En conclusion de cet effondrement, « les chaînes de vie et d'art sont brisées, comme va l'être à l'instant la statue, emblème de la transmission glorieuse des corps (mais elle sera sauvée et quelque chose sera transmis à l'Adonis, à l'Endymion, aux Lanty, au narrateur, au lecteur) ».

Le mal a frappé Sarrasine de plein fouet. Qu'il s'agisse du dessinateur ou du sculpteur, le mouvement par lequel le héros de la nouvelle traque la vérité de la Zambinella sous le voile de l'apparence et se prépare ainsi à la déception de n'y trouver rien (d'y trouver le rien) est d'abord interprété par Barthes comme le symbole même de l'illusion réaliste : « Même règle pour l'écrivain réaliste (et sa postérité critique) : il faut aller *derrière* le papier, connaître, par exemple, les rapports *exacts* de Vautrin et de Lucien de Rubempré (mais ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence, la "subtile immensité des écritures") » (développement LIV). Barthes reproche ici à l'écrivain réaliste (donc à Balzac) l'obsession avec laquelle il chercherait à absorber exhaustivement, sans reste, un donné référentiel supposé exister par-delà les mots et être offert à l'exploration des mots : comme si, dans *Sarrasine* par exemple, le texte s'était soucie de tout nous apprendre de Mme de Rochefide ou du narrateur !

Mais l'exemple tiré par Barthes des *Illusions perdues* montre précisément que Balzac, comme tout romancier, laisse délibérément dans l'ombre des pans entiers du référent qu'il évoque. Qu'à cela ne tienne ! Barthes reproche à Balzac les gloses des balzaciens qui s'évertuent à boucher les trous laissés par le maître dans l'univers qu'il leur a légué. Mais qui sont-ils, ces balzaciens ? Une poignée de maniaques qui confondent un univers de mots avec un univers de choses ? Mais non. Ce sont tous les lecteurs de Balzac, nous et Barthes lui-même, qui ne pouvons nous abstenir, parce que nous avons en main un livre qui raconte une histoire, de nous interroger sur la nature des rapports entre Jacques Colin et Lucien de Rubempré. En vertu de quel principe esthétique devrions-nous, lecteurs d'un récit qui nous intéresse, nous reprocher l'irrépressible curiosité qui nous porte à nous interroger sur les non-dits qui flottent, à divers degrés d'implication, à l'entour du dit, sur les franges de lumière diminuée puis d'ombre croissante qui cernent la zone crûment éclairée par le texte parent ? Cela nous est en vérité aussi difficile qu'à un artiste amoureux, Sarrasine en l'occurrence, de résister à la tentation de dessiner ou de modeler nue la femme dont il est amoureux et qu'il n'a encore vue qu'habillée. La lecture, comme l'amour, ne vit que de désir.

Désir auquel Barthes lui-même, par-delà son dédain affecté, ne paie pas un moindre tribut que tout autre lecteur. Sans doute nous sommes-nous fourvoyés lorsque nous avons cru comprendre que la pratique du *scriptible*, conçue comme libération du signifiant, impliquerait l'exclusion ascétique de toute curiosité relative à l'univers référentiel, toute spéculation, *au-delà* ou *en deçà*, sur les dessous de la nouvelle. Balzac n'ayant, par exemple, qu'à peine esquissé la description physique du castrat en Adonis, nous nous serions fait scrupule de nous laisser distraire par des à-côtés futiles, comme l'existence de tel document — l'*Endymion* de Girodet — pouvant fournir un support visuel à notre imagination. Mais il faut bien constater que Barthes, dès le développement XXXIX, *La lampe d'albâtre*, a absorbé avec délices ce supplément d'information externe : « On lit Endymion avec les mêmes mots qui décrivent l'Adonis ; on lit Adonis selon la situation même d'Endymion. » Peu s'en faudra bientôt qu'il n'en vienne à nous persuader (et à se persuader ?) que son travail d'écriture porte,

non sur une fiction romanesque inspirée d'une fiction picturale, mais sur un document d'archives laissant la trace d'un personnage historique.

Esthétique de la castration

D'où un danger que, jouant avec Barthes le jeu de l'illusion référentielle et de la sémio-fiction, nous ne saurions prendre à la légère : comment l'auteur et les lecteurs de *Sarrasine*, comment l'auteur et les lecteurs de *SIZ* seraient-ils indemnes du risque de contamination par le virus de la castration, puisque celui-ci est censé se propager de réplique en réplique et que, par chance ou par malchance, le marteau de Sarrasine a manqué la statue ? Interrogation qui, à titre subsidiaire, en appelle une autre : à supposer que nous devrions à notre tour être atteints par le virus, la contamination est-elle un mal que nous devrions déplorer ou un bien dont nous pourrions nous réjouir ?

Que notre lecteur n'imagine pas que nous sortons de notre sujet en posant ces questions. Si Barthes ne formule pas en clair le péril de contamination, il en tient compte avec le plus grand sérieux. D'une part, il relève en épidémiologue méticuleux la propagation du virus au fil des lexies 117, 460, 546, 547 et dans le développement LXXXVIII, *De la sculpture à la peinture*. D'autre part, parce qu'il n'a garde d'oublier que son lecteur et lui-même sont au bout de la chaîne et qu'il souhaite nous épargner le sort tragique de Sarrasine, il élabore une théorie relativement rassurante des rapports entre la castration et les arts de la *minstrel* : maximal dans la sculpture (tridimensionnelle), déjà atténué dans la peinture (bidimensionnelle), le virus est presque éteint, sinon converti en vaccin, dans la littérature (unidimensionnelle).

Barthes discerne en effet dans l'art du sculpteur (indépendamment du cas particulier de Sarrasine) un trait qui prédispose la statue à symboliser à la fois l'illusion réaliste (ou référentielle) d'une vérité recélée par l'œuvre et la vanité de cette illusion : « Contournable, pénétrable, en un mot *profonde*, la statue appelle la visite, l'exploration, la pénétration : elle implique idéalement la plénitude et la vérité de l'*intérieur*. »

Assertions déjà bien discutables. Que la statue, bloc d'argile, de marbre ou de bronze, soit « contournable », cela résulte de son inscription dans un volume, de sa tridimensionnalité de principe, et ne fait aucune difficulté, ni de droit ni de fait : je puis tourner autour de la Vénus de Milo sans mettre en alerte le gardien assoupi. Mais peut-on, de la même façon et avec la même innocence, déclarer la Vénus de Milo « pénétrable » ? Peut-on, réunissant contournabilité et pénétrabilité, résorber ces deux propriétés en une troisième, qui les résumerait sous le nom de « profondeur » ? A supposer encore qu'une statue, disons la Vénus de Milo, doive être perçue comme contournable, pénétrable et profonde, cette perception ressortirait-elle d'une contemplation esthétique normale ? Est-ce la statue, en tant que telle, qui invite son spectateur, en tant que tel, à un comportement de visite, d'exploration, de pénétration ?

Autant de questions que les formulations de Barthes laissent dans le flou. Dire que la statue « implique idéalement la plénitude et la vérité de l'*intérieur* » est une proposition vide de sens, ne serait-ce que parce que la statue, considérée non pas matérielle-ment mais « idéalement », n'a pas d'*intérieur* qui puisse être décidé plein ou vide, vrai ou faux. Il faut recourir à des conditions de perception anormales dans lesquelles se brouille la distinction entre la matière (minérale ou métallique) et la forme (celle de l'individu statufié) pour que puisse surgir, comme par exemple dans *La Vénus d'Ulle*, le soupçon d'une interiorité qui pourrait, éventuellement, appeler « la visite, l'exploration, la pénétration ».

C'est ce genre d'attitude spectatorielle insolite que Barthes, tant pour les besoins de sa thèse que pour la saveur de modernité qu'il y trouve, érige en condition de la perception esthétique habituelle (au moins dans le cas d'un art figuratif). Il ajoute que la statue « ne peut provoquer le mouvement indiscret par lequel on essaierait d'aller voir ce qu'il y a *derrière* la toile ». Que veut-il prouver par là ? Non pas, bien sûr, que la sculpture serait exempte de « l'illusion référentielle » à laquelle succombe la peinture : la statue ayant trois dimensions alors que la peinture n'en a que deux, le « mouvement indiscret » par lequel un fou retourne le tableau et n'y trouve que de la toile semble simplement devoir être remplacé,

dans le cas de la sculpture, par la pulsion iconoclaste de briser la statue pour voir ce qu'il y a dedans.

Pourrait Barthes faire une différence : dans l'art du sculpteur, à propos de Sarrasine mais indépendamment de ce cas particulier, il discerne une prédisposition spéciale à symboliser l'illusion réaliste et son inévitable échec : « L'esthétique sarrasinienne de la statue est tragique, elle risque la chute du plein rêvé dans le vide châtré, du sens dans le hors-sens (...) ». Thème du développement LXXXIII, *La pandémie*. Barthes y établit une relation suggestive entre le « creux intérieur de toute statue » et le « manque central du castrat » : la statue est « ironiquement vraie, dramatiquement indigne ». D'où le critique conclut que « la statue a été touchée par la force métonymique de la castration ». C'est ingénieux. Est-ce vrai ? Le grief fait à la statue par Sarrasine s'écriant : « Et c'est une illusion ! » n'est évidemment pas de copier « par des moyens artificiels un objet réel dont elle ne peut avoir la matérialité ». Mais ce grief est-il, comme Barthes le pense, de reproduire le « manque central du castrat » par le « creux intérieur de toute statue » ? Nullement. Ce que Sarrasine reproche à sa statue, c'est de présenter un relief externe (celui d'un corps féminin) que dément la réalité anatomique de son modèle (un éphèbe et, si l'on veut, un castrat). A moins de faire jouer un symbolisme prêt à toutes les complaisances, ni le « manque central du castrat » ni le « creux intérieur de toute statue » ne sont des caractéristiques qui peuvent normalement ressortir de la confrontation du modèle (Zambinella) et de sa copie (la statue).

On pourrait ajouter que Barthes, qui cite ici Léonard de Vinci d'après Freud, raisonne en pensant à une statue de bronze dont un iconoclaste fou pourrait en effet vouloir déflorer le mystère interne. Mais la statue de glaise exécutée par Sarrasine ne peut avoir cette intériorité mystérieuse pour son modelleur, qui en a pétri la matière dans ses mains et sait mieux que quiconque le prix qu'elle avait à ses yeux : celui de fixer la forme extérieure de la femme aimée dans la forme extérieure de son effigie.

Dans l'esprit des attaques de Barthes contre l'art « réaliste », on ne voit pas quelle différence devrait être faite entre la sculpture (tridimensionnelle), la peinture (bidimensionnelle) et l'écriture (unidimensionnelle). Barthes a d'abord semblé le reconnaître,

puisqu'il réunit dans une même illusion vouée à l'échec le sculpteur sarrasinien qui veut « déhabiller l'apparence », le peintre Frenhofer qui demande à « passer *derrière* la toile », et l'écrivain réaliste qui se fait un devoir d'aller chercher le réel « *derrière* le papier ». Mais il n'en sourient pas moins parallèlement que la valeur symbolique de la statue est spécialement congrue à sa tridimensionnalité. A preuve : « En passant du volume à la planéité, la copie perd, ou du moins atténue la problématique brillante que la nouvelle n'a cessé de mettre en scène. » Et plus anodine encore, parce que laminée, effilée, dilacérée par le texte unidimensionnel, serait la thématique de la castration reprise en forme de nouvelle dans *Sarrasine* : « L'écriture extrême encore davantage le fantasme du *dedans*, car elle n'a plus d'autre substance que l'interstice » (développement LXXXVIII).

La photographie du castrat

Laboureusement justifiée au plan de sa théorisation esthétique, cette dilution progressive, jusqu'à dose homéopathique, de la virulence du mal injecté par le castrat dans la chaîne de ses répliques n'aurait que peu de chances de rassurer un lecteur inquiet des risques de contagion encourus à la lecture de la nouvelle. Mais il va sans dire que le but réel de Barthes, en prodiguant ces rassurements, est à la fois d'éveiller une sorte d'inquiétude et d'en limiter raisonnablement la portée. Telle est notamment son intention quand il note entre parenthèses, à la fin du développement LXXXV, *La réplique interrompue*, que « quelque chose [de la statue] sera transmis à l'Adonis, à l'Endymion, aux Lantry, au narrateur, au lecteur ».

Quelque chose, mais quoi ? Une salubre mise en question de l'art réaliste et de l'illusion référentielle ? Ou au contraire l'effacement de la distinction entre le réel et l'imaginaire, et l'envahissement du premier par le second ? A en juger par la jubilation triomphante avec laquelle Barthes évoque certain référent visualisable — le modèle de l'*Adonis* —, on peut douter qu'il ait craint de s'exposer lui-même à la désillusion sarrasinienne d'un investissement sur un objet idéal dont l'apparence ne lui réserve d'autre

découverte que celle du *rien* de la castration : « L'Endymion qui est dans le texte, écrit-il dans le développement XXIX, *La lampe d'Albatros*, est ce même Endymion qui est dans une musée (notre musée : le Louvre) en sorte que, remontant la chaîne duplicative des corps et des copies, nous avons de Zambinella, la plus littéraire des images : une photographie. » Non pas, notons-le bien, la photographie d'un tableau que, traversant la Seine, nous pourrions aller voir dans « notre musée ». Non, le maillon pictural est délibérément court-circuité au bénéfice d'une trace réelle, la photographie d'un individu que, faisant droit à un pur délire, nous décrétons avoir posé pour nous, en chair et en os, devant l'objectif du photographe : « Remontant la ligne des codes, nous avons le droit d'arriver chez Bulloz, rue Bonaparte, et de demander que l'on nous ouvre le carton (probablement celui des "sujets mythologiques") où nous découvrirons la photographie du castrat. »

La photographie du castrat ? Une longue analyse serait nécessaire pour évaluer la portée de cette assertion. Certes, nous voyons bien que son évidence absurde est là pour désarmer nos velléités contestatrices tout en piquant notre curiosité. Mais une absurdité peut en cacher une autre, l'affichage ludique de la première servant au camoufflage pudique de la seconde.

Il y a d'abord la question de la valeur attribuée à la *photographie*, envisagée comme médium. Barthes prend plaisir à imaginer que ce qu'il achète chez Bulloz, loin d'être un ultime sous-produit du maillon pictural, vaut mythiquement comme document anthropométrique. C'est là, selon lui, un privilège technique du médium : la photographie, du fait même qu'elle est photographie, cautionne la réalité de l'objet dont elle garde la trace. Le document acheté chez Bulloz transmettrait donc, comme le Saint Suaire de Turin, la fidèle empreinte du référent premier, elle mettrait le spectateur en présence de l'*avoir-été-là* de Zambinella. Or, qu'est-ce qui fonde l'*avoir-été-là* du castrat, sinon une concretion de traits imaginaires issus de la nouvelle de Balzac combinée avec le tableau de Girodet ? La photographie du castrat, c'est la photographie d'un nu académique qui devrait être condamné comme « chef-d'œuvre » néoclassique (le contraire de l'esthétique prônée dans *SIZ*) et qui d'ailleurs ne devient portrait d'un castrat qu'à partir d'un texte lui-même dénoncé pour son ambition référen-

tielle classique. Bel exemple d'autonymification : Barthes vilipende l'art « réaliste », mais il a de l'amour pour une pseudo-réalité qu'il ne doit qu'à un détournement de l'art qu'il condamne ; contradiction qu'il escamote en allant chez Bulloz acheter une photographie (soi-disant trace du réel à l'état brut) plutôt que de passer la Seine pour voir un tableau peint par un classique.

Il y a ensuite la question de la valeur attribuée à la photographie du *castrat*. Mais est-ce en sa qualité de figuration du castrat que le soi-disant portrait de Zambinella exerce un tel pouvoir de fascination ? Ce n'est pas sous l'éphèbe qu'il y a le castrat, mais sous le castrat qu'il y a l'éphèbe. Le développement XXIX nous a lui-même appris que l'Adonis-Endymion, tout lunaire qu'il est, ne doit pas être senti comme un homme incomplet, mais comme un adolescent dont « la pose alanguie, légèrement tournée [est] offerte à la possession » ; que son sexe soit « barré par l'ombre » ne saurait suffire à le faire percevoir comme « mutilé par la castration ». L'épreuve de la « seconde lecture » nous a encore montré que dans l'épisode du « baiser reversé » (développement LXXI), Sarrasine embrasse passionnément, non pas nécessairement un castrat, mais peut-être « un garçon travesti ». D'un mot du prince Chigi, Barthes s'est autorisé pour libérer le « petit roman antérieur » de Zambinella, *Avant la castration* (développement LXXIX), et pour transformer le jeune Romain en un « ragazzo napolitain » aux « cheveux crépés », un « drôle sale et déguenillé qui court les rues de Naples », re-création et localisation qui ne doivent pas grand-chose à la lecture de Balzac, mais beaucoup à celle de Gide. En bref, il faut bien convenir que l'horreur du castrat, sur laquelle *SIZ* théorise, est difficilement discernable du désir de l'éphèbe, dont le texte tire son plaisir.