

Graphies chez Leroi-Gourhan et Barthes

Dans *Le geste et la parole* (1964/65),¹ André Leroi-Gourhan retrace la genèse de l'homme, de sa production de signes et de sa culture dans le cadre de processus généraux de différenciation. Dans l'histoire de l'évolution des hominiens, l'apparition de l'*Homo sapiens* constitue une césure importante, parce que celui-ci est en mesure de donner forme et durée à ses pensées au moyen de symboles matériels.² Pour Leroi-Gourhan, le fait que les hommes marchent debout leur a donné la possibilité de se servir de leurs mains comme d'organes préhensiles, possibilité combinée à la mobilisation du visage et de ses muscles à des fins d'expression et de communication. Les techniques de préhension, d'utilisation d'objets et d'expression se sont formées de manière progressive en interaction avec une évolution du tronc cérébral. Il y a un lien intime entre les processus mentaux et matériels : l'« esprit », ou plus exactement son activité, et les outils ou techniques qu'il emploie, constituent les aspects complémentaires d'un seul lien fonctionnel.³ Outre la motricité qui caractérise de manière générale le comportement expressif des hominiens, le « graphisme » fait son apparition comme quelque chose de qualitativement nouveau, défini par la « réflexion ».⁴ Les « graphismes », dont on atteste la présence dès le tout début de l'histoire de l'*Homo sapiens*, sont des techniques de marquage, en particulier des gravures et inscriptions sur des objets trouvés ou fabriqués. Ils constituent les prémices de graphies devenues usuelles à des phases ultérieures du développement culturel et constituent donc un bon point de départ pour développer une réflexion sur la nature et la fonction de formes et de systèmes plus tardifs d'écriture.⁵

Nous nous intéresserons dans ce qui suit aux pierres et aux os en tant que *supports matériels* des graphismes, ainsi qu'à la dimension *rythmique* qui marque ces « graphismes », au sujet de laquelle Leroi-Gourhan émet l'hypothèse qu'elle serait en lien avec l'expérience du temps. Les gravures ou inscriptions rythmiques sur des pierres et des fragments d'os témoignent selon lui « de la première appréhension des rythmes à intervalles réguliers », et ce, « à de nombreux millénaires de distances des premiers systèmes de mesure ».⁶ Dans le « graphisme », les structures rythmiques produites par l'homme lui-même viendraient se superposer aux rythmes temporels donnés dans la nature.⁷ Le « graphisme » n'est donc pas une reproduction des choses, et il n'est pas subordonné à l'oralité, pas plus qu'il n'est second par rapport à elle, comme le veut l'interprétation classique. Leroi-Gourhan précise cela en procédant à une distinction entre « graphisme » et « écriture » au sens strict. Si cette dernière est seconde par rapport au discours oral (du moins en tant qu'écriture alphabétique), le premier est quant à lui indépendant de la communication orale, bien qu'il puisse la déclencher.⁸ C'est précisément par ces réflexions que Leroi-Gourhan est devenu une référence qui ouvre des perspectives aux théoriciens plus récents de la « grammatextualité »,⁹ qui

firent de lui le précurseur d'une vision de l'écriture concevant les graphies comme étant indépendantes du discours oral et des codes verbaux et explorant leurs fonctions et performances spécifiques.¹⁰ Jacques Derrida, dont l'examen critique de la métaphysique occidentale s'origine dans une critique de la conception traditionnelle de l'écriture, se réfère explicitement à Leroi-Gourhan dans sa *Grammatologie*.¹¹

Roland Barthes s'appuie également sur *Le geste et la parole*, en particulier dans ses *Variations sur l'écriture*¹² : écrites en 1973 et publiées seulement à titre posthume, ces *Variations* proposent une collection de réflexions sur l'écriture, ou plus exactement sur la graphie, sous la forme d'une série d'articles distincts. Celle-ci se compose de quatre sections (« Illusions », « Système », « Enjeu », « Jouissance ») et se voit subdivisée une seconde fois d'une façon qui peut se lire comme un hommage à l'écriture alphabétique : les articles alignés les uns après les autres sont disposés selon leur mot-clef respectif et classés par ordre alphabétique.¹³ Le titre « Variations sur [...] » permet en outre de l'associer à l'idée de variations musicales sur un même thème et renforce de ce fait la suggestion que le texte a (aussi) été composé dans une visée esthétique et formelle. Le concept d'« écriture », central dans les écrits de Barthes, rappelle avant tout sa focalisation sur les processus d'écriture, plus précisément sur la processualité de l'écriture et rappelle qu'« écrire » peut être compris comme un « verbe intransitif », si on laisse de côté la question de ses résultats et de ses produits.¹⁴ Si le mot « écriture » évoque un champ complexe d'idées et de connotations, alors celui-ci est relié dans les *Variations* à un intérêt qui se dessine de plus en plus nettement dans l'œuvre tardive (et qui contraste avec l'arrière-plan des théories structuralistes et de la réflexion critique de Barthes sur la « langue ») : à savoir l'intérêt pour le particulier, pour ce qui est certes opéré par ou plutôt mis en scène selon des codes, mais ne se fonde pas intégralement en eux.

Lorsque Barthes fait le choix de placer, en préambule à la série des *Variations* à proprement parler, une partie introductive intitulée « Repères » qui résume l'histoire de l'écriture dans une petite chronique et retrace les étapes de son évolution dans les grandes lignes, depuis les graphismes précoces jusqu'à la diffusion de la machine à écrire, ce mot-clef peut faire d'une part allusion aux inscriptions pariétales rythmiques dont traite Leroi-Gourhan, mais il renvoie d'autre part métaphoriquement à l'articulation de l'histoire de l'écriture qu'il entreprend ici : le texte de Barthes, constituant lui-même une réalisation graphique, vient « rythmer » cette histoire de la graphie en la constituant comme objet, et on peut faire la même analogie dans ce qui suit pour les quatre séries de « Variations » présentées par ordre alphabétique, et qui traitent de toutes sortes d'aspects de l'écriture.

Les articles thématisent avant tout le scriptural et les processus d'écriture en accentuant leur dimension physique et matérielle ainsi que somatique, en ayant recours de manière récurrente aux études et aux thèses de Leroi-Gourhan, ce qui est également motivé par l'intérêt général que porte l'auteur aux pratiques d'écriture, notamment les siennes.¹⁵ La thèse principale de Barthes est qu'il est impossible de séparer les phases matérielle-gestuelle et mentale-intellectuelle dans la pratique de l'écriture. Comme il le précise dans son introduction, il aurait dans un premier temps compris

sous le terme d'« écriture » quelque chose de plus diffus, englobant des modes d'écriture, des styles collectifs, l'emploi spécifique de la langue par des scripteurs distincts qui, en écrivant, se réfèrent à un monde culturel existant ; à présent, il souhaiterait l'employer dans un sens « manuel », relatif au corps (« [c'est] au sens manuel du mot que je voudrais aller, c'est la "scription" » ; « l'acte musculaire d'écrire, de tracer des lettres »).¹⁶ Suivant les traces de Leroi-Gourhan, il se concentre sur la somatique des processus d'écriture (« rapport du geste scriptural au corps »),¹⁷ « ce geste, par lequel la main prend un outil », qu'il s'agisse d'un stylet, d'un calame ou d'une plume, « l'appuie sur une surface »¹⁸ et inscrit des formes sur cette surface.

La « Variation » ayant pour mot-clef « Main » résume des thèses centrales de Leroi-Gourhan sur la genèse de l'homme, sur la main et la graphie. De manière reconnaissable, le paléontologue livre ici aussi le « thème » (au sens musical du terme) à partir duquel Barthes compose sa « variation ».¹⁹ En le paraphrasant librement, en utilisant parfois des formulations telles quelles (comme le « graphisme » par exemple), Barthes reprend des considérations de Leroi-Gourhan tout en y ajoutant ses propres réflexions : il entreprend avec pertinence de rendre certaines questions plus aiguës, ne serait-ce qu'au moyen de ses propres métaphores.²⁰ En se rattachant aux recherches et aux thèses du paléontologue et de l'historien de la culture, Barthes souligne la signification fondamentale du rythme, qui s'imprime dans la substance même du support et qui est la trace durable du rythme d'un mouvement. Le chapitre « Rythme »²¹ est consacré à la genèse du « graphisme » et insiste à l'instar de Leroi-Gourhan sur le fait que l'abstraction précéderait toute forme de mimesis. L'écriture, selon Barthes, ne résulterait pas plus des images, qu'elle ne serait de manière première la transcription de sons. Ce sont des processus d'abstraction qui se manifestent dans les graphismes et ils sont dans leur rythmique tout autant l'archétype de l'écriture que de la figuration artistique.

« Il faut redire [...] ce qui a déjà été indiqué : à savoir qu'à l'origine conjointe de l'écriture et de l'art, il y a eu le rythme, le tracé régulier, la ponctuation pure d'incisions insignifiantes et répétées : les signes (vides) étaient des rythmes, non des formes. L'abstrait est à la source du graphisme [...]. »²²

De même, dans le chapitre « Transcriptions », Barthes commente de manière critique le fait que l'on subordonne couramment l'écriture à la communication orale. L'idée selon laquelle l'écriture ne servirait qu'à fixer la langue (le discours) ne serait qu'un simple préjugé des linguistes. L'écriture irait, selon Barthes, bien au-delà de l'aspect oral, dans la mesure où celui-ci est compris comme un vecteur de communication par la plupart des linguistes.²³ Barthes se réfère explicitement par ces réflexions à la nouvelle anthropologie, qui en allant à rebours des préjugés des historiens et des linguistes, met l'accent sur la différence fondamentale entre l'oralité et le graphisme, tout comme sur leur égale importance ; ses considérations connexes sur la main et le visage confirment qu'il pense bien à Leroi-Gourhan (Barthes incluant ses réflexions une fois de plus en le paraphrasant).²⁴

Les spéculations de Leroi-Gourhan au sujet de formes précoces du « graphisme » portent entre autres sur leur fonction culturelle ; parmi les interprétations à considérer,

on compte « celle d'un dispositif rythmique de caractère incantatoire ou déclamatoire ». ²⁵ Par conséquent, la pratique graphique recevrait une impulsion majeure non pas dans des contextes d'usages d'ordre rationnel-fonctionnel (comme par exemple lors de la fixation du discours en vue de le rendre durablement accessible à la compréhension), mais d'ordre magico-culturel ; l'enjeu crucial ne résiderait donc pas tant dans le « déchiffrement » des signes, que dans l'évocation de l'impénétrable auquel ils sont liés. Ces considérations au sujet de la graphie trouvent un écho dans les réflexions de Barthes sur l'énigme et la résistance qu'opposent les graphies. Dans la série d'articles « Illusions », le premier est placé sous l'égide du mot « Cacher ». ²⁶ Il s'agirait donc d'un préjugé typique de linguiste, selon Barthes, de vouloir réduire la langue et l'écriture de manière partielle à leur seule fonction de communication. Bien plus, l'écriture aurait servi dans les temps anciens à « cacher ce qui lui était confié » ²⁷ et son obscurité, son manque de lisibilité seraient constitutifs de certains systèmes d'écriture. Barthes en tire la conclusion provocante que l'écrit serait essentiellement de nature cryptographique.

« La cryptographie serait la vocation même de l'écriture. L'illisibilité, loin d'être l'état défailant, monstrueux, du système scriptural, en serait au contraire la vérité [...]. Nous sommes habitués, par les poids des valeurs démocratiques (et peut-être plus lointainement : chrétiennes), à considérer spontanément la plus grande communication comme un bien absolu et l'écriture comme un acquis progressiste. C'est oublier [...] l'envers du phénomène : il y a une vérité noire de l'écriture : l'écriture, pendant des millénaires, a séparé ceux qui y étaient initiés, peu nombreux, de ceux qui n'y étaient pas [...]. » ²⁸

L'écriture ne veut par conséquent pas être en premier lieu « transparente », ni « lisible » ; la graphie est une pratique consistant à dissimuler des secrets. Cette thèse est (entre autres) à appliquer à son tour au texte lui-même, elle donne à comprendre que le discours barthésien lui-même « cache », « recèle » précisément quelque chose : tout comme d'autres textes, il recèle lui aussi des références « cryptées », à un sujet « caché » dans la texture des mots, un moi-scripteur tapi tel une araignée qui se serait tellement emmaillottée dans sa propre toile qu'on ne la devinerait quasiment pas derrière les couches superposées. ²⁹

De nombreuses « Variations » explorent avant tout sous différents angles l'attachement de l'écriture au corps, du moins à la main. Barthes ne veut explicitement se consacrer qu'aux formes d'« écriture » manuscrite. ³⁰ Lui-même préfère écrire à la main, comme il le confie en évoquant l'implication de son propre moi-scripteur. Avec l'explication des processus d'écriture manuscrite, ce ne sont pas que des gestes d'écriture liés au corps qui sont examinés à la loupe, mais aussi les outils et matériaux mobilisés à cette occasion qu'il explore en tant qu'une dimension technico-physique supplémentaire des processus graphiques. Sous le mot-clef « Inscription », ³¹ Barthes compare, sous l'impulsion de Leroi-Gourhan, différentes pratiques de production textuelle manuscrite, mais de manière plus poussée. Ce faisant, la spécificité respective du travail de la main apparaît comme déterminante, tant du point de vue des traits d'écriture qui sont produits que de leur fonction et leur signification. Barthes sémantise en

particulier l'alternative entre l'« inscription » (en tant qu'opération réalisée à l'aide d'un outil pointu) et la douceur du trait de pinceau ; sa métaphorisation délibérée (et sans doute aussi délibérément subjective) se meut sur les traces de l'archéologie de l'écriture entreprise par Leroi-Gourhan, mais il la formule de façon plus suggestive.

« Peut-être deux écritures : celle du poinçon (ciseau, calame ou plume) et celle du pinceau (bille ou feutre) : la main qui force et la main qui caresse. La première serait l'écriture de l'encoche, de l'entaille, de la marque, du contrat, de la mémoire ; le modèle originel en est le cunéiforme et le hiéroglyphique [...]. À ce geste d'inscription (il faut prendre ici le mot dans son sens pleinement étymologique : tracer à l'*intérieur* même de la matière minérale ou végétale), il faut rattacher le devenir monumental des écritures antiques : le sens de l'inscription, c'est, d'une part, que le tracé ne peut être repris, la lettre est irréversible (on appelait *ordinations* les tracés préparatoires qui permettaient une incision sans retouches) et d'autre part, que l'écriture vaut éternellement, solitairement, en soi, en dehors de toute lecture [...]. En face de quoi, l'écriture au pinceau (qui est essentiellement l'écriture idéographique [...]) est une écriture de la *de-scription*, de la main couchée, du dessin descendu, posé. Deux gestes (deux civilisations) : percer le secret, rationaliser, ou déployer le signifiant, le faire revenir : l'éternité ou le retour, le singulier définitif ou le pluriel récurrent. »³²

L'écriture manuscrite permet de rendre compte de manière « palpable » de l'intrication entre le corporel et l'intellectuel dans le travail d'écriture, et notamment le rapport entre un corps particulier et la pratique d'écriture qui lui est propre. En mettant l'accent sur cet aspect, Barthes le « scripteur » délaisse le territoire déjà cartographié par le discours paléontologique sur les graphismes, pour creuser avec son texte son propre sillon, à savoir celui d'un intérêt littéraire et poétologique pour la question de la relation entre scripteur et texte. Il se saisit du thème de l'écriture manuscrite comme d'une occasion de distinction implicite entre « particularité » et « individualité » : le corps et ses traces sont deux entités distinctes en soi. Mais cela ne revient pas à dire qu'il s'agit là de la distinction entre « individualité » et expression de soi « individuelle-caractéristique ». Car un scripteur peut (au moyen de son corps) laisser différentes sortes de traces, par exemple avoir des graphies différentes selon l'occasion. Barthes lui-même, comme il l'écrit à son propos, aurait plusieurs écritures.³³ Il semble certes que le geste d'écrire à la main ne puisse être remplacé par aucune autre technique d'écriture. Mais les représentations courantes du rapport entre le caractère et la graphie, l'idée d'une qualité « physiognomique » de l'écriture manuscrite, se voient déconstruites dans les *Variations*. Écrire à la main n'est pas un geste « naturel », mais une technique ; en tant que telle, elle est donc une chose que l'on peut apprendre et manipuler. L'habitude de percevoir l'écriture manuscrite comme quelque chose de personnel est suggéré par son analogie avec le discours subjectif.³⁴

Au projet d'une histoire littéraire des textes et de l'écriture, qui se concentre sur les contenus et les thèmes, ou sur les genres, les formes et les styles de textes, Barthes oppose une autre histoire de l'écriture qui met l'accent sur la matérialité de l'écriture, une histoire de la « mutation des instruments ».³⁵ Les instruments comme le pinceau et le grattoir apparaissent à la lumière des « Variations » comme des instances qui

reprennent au moins partiellement le rôle du sujet-auteur humain, en tant que facteurs déterminants pour le texte. Comme Barthes le laisse entendre (à nouveau à n'en point douter sous une forme délibérément métaphorique), les pratiques basiques de la graphie correspondent à des formes d'appréhension du monde. Selon qu'on y peint ou qu'on y gratte, ce sont des formes différentes d'attention ou de prise de possession qui s'y manifestent (et d'autres formes de caresse ou de grattage qui peuvent y être au moins associées).³⁶

Barthes approuve explicitement la déhiérarchisation de Leroi-Gourhan entre le discours et l'écriture, respectivement du langage oral et de la graphie, dans la mesure où il ambitionne de dépasser les représentations du caractère secondaire de l'écriture.³⁷ Dans ce contexte, il rappelle les thèses hautement spéculatives selon lesquelles l'écriture prendrait sa source dans le langage des gestes.³⁸ Par opposition, Leroi-Gourhan représenterait une perspective résolument scientifique.³⁹ Barthes lui-même n'ambitionne pas cependant de produire une hypothèse sur l'origine de l'écriture qui soit simplement plausible sur le plan de l'histoire culturelle. La déhiérarchisation intellectuelle de l'écriture et du discours, opérée à l'exemple de Leroi-Gourhan est élevée chez lui au rang de modèle, devient l'expression même d'une nouvelle façon de penser des différenciations primaires : la différence entre la rationalité et ce qui est hors de sa portée, entre les règles et le particulier, entre les jeux de la « grammaire » et le corps vivant conçu comme leur adversaire. L'histoire de l'écriture, telle que Leroi-Gourhan l'a pratiquée, offre à Barthes le point de départ d'une profonde (auto-) critique d'une rationalité qui s'est manifestée entre autres à travers le « mythe » du « progrès » dans l'histoire de l'écriture, évoluant du signe de culte à l'écriture purement fonctionnelle.⁴⁰ Le projet qui occupe Barthes, pas seulement dans les *Variations*, d'une « autre » histoire de l'écriture pourrait fort bien être considéré comme une sorte de prolongement spéculatif des réflexions de Leroi-Gourhan. Ce qui est central dans le propre projet de Barthes, c'est avant tout l'opposition entre le rationnel, le codé, le déchiffable d'un côté, et ce qui est suggéré, non codé, non déchiffable de l'autre.

Il est possible que la grande parenté de contenu des *Variations* avec Leroi-Gourhan, donc le fait que le texte propose de manière aussi explicite une suite de variations sur *Le geste et la parole*, ait conduit Barthes à renoncer de lui-même à leur publication, bien que les thèmes et motifs centraux de sa poétique et de sa pensée s'y voient réunis. Reprenant et récapitulant sans cesse les observations de Leroi-Gourhan et indépendamment d'un contenu convergent, Barthes replace constamment ce qu'il en synthétise dans le contexte de sa propre pensée, à savoir celui de la réflexion sur l'écriture, dans la perspective de l'activité littéraire. La structure de la séquence des *Variations* correspond à une prédilection barthésienne pour de tels formats de texte, composés de rangées de modules distincts, donc pour des textes qui font penser à des lexiques ou à des dictionnaires.⁴¹ Les articles d'un lexique ou d'un dictionnaire forment des unités relativement closes, mais constituent pourtant un réseau. Ils n'entretiennent pas de relations hiérarchiques entre eux, mais forment une série « parataxique ». Tout ceci les rend attirants aux yeux de Barthes. Tandis que Leroi-Gourhan s'efforce de parvenir à une présentation systématique de ses objets et thèses, Barthes propose les

éléments d'un discours qui peuvent être lus dans un ordre indifférent. Au regard des convergences considérables des deux textes du point de vue du contenu, on remarque d'autant plus leur divergence fondamentale de structure. L'auteur des *Variations* répète, autrement dit, des éléments du contenu (bien que le titre de son texte renvoie en soi déjà à leur caractère de répétition), tout en choisissant pour cela un autre mode d'écriture, une autre variante de la « graphie ».

Barthes a réfléchi en différentes occasions à la forme du texte présenté dans un ordre alphabétique, en particulier à celle du *dictionnaire* ; et il l'a employée aussi de manière diverse (et à chaque fois sous une forme « variée »).

« L'alphabet est euphorique : fini l'angoisse du "plan," l'emphase du "développement," les logiques tordues, fini les dissertations ! une idée par fragment, un fragment par idée, et pour la suite de ces atomes, rien que l'ordre millénaire et fou des lettres françaises [...]. »⁴²

« Un dictionnaire est un objet parfaitement paradoxal, vertigineux, à la fois structuré et indéfini, ce qui en fait un très grand exemple, car il est une structure infinie décentrée puisque l'ordre alphabétique dans lequel il est présenté n'implique aucun centre. »⁴³

La présentation par ordre alphabétique apparaît par opposition à d'autres options de structuration comme étant relativement indifférente, comme « degré zéro des classements ». ⁴⁴ Avec une légère ironie sous-jacente, Barthes, en commençant par les « Repères », présente ses *Variations* comme un savoir érudit de type encyclopédique. Cette récapitulation est aussi en même temps un jeu littéraire dont le fil rouge est l'alphabet, un jeu libérateur, parce que la forme alphabétique apparaît comme arbitraire, la présentation par ordre alphabétique comme « décentrée ». Dans un article encyclopédique souvent cité, Barthes caractérise tout texte comme un tissu composé de matériaux toujours déjà en circulation, comme une répétition et une variation de modèles existants.

« [...] [T]out texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »⁴⁵

Tout en réaffirmant ses conclusions et les hypothèses qui y sont formulées, les *Variations* utilisent *Le geste et la parole*, justement en ce sens comme une collection de citations dans laquelle puiser, une suite de théorèmes nouveaux à « textualiser ». La forme de l'article correspond à une stratégie pour éviter ce qu'il y a de restrictif dans la systématisme, pour contourner l'impératif de l'ordre logique et de la fermeture du sens. Celui qui varie son thème de manière toujours recommencée, peut également initier une réflexion sans cesse renouvelée par son mouvement de pensée et d'écriture.

Barthes a donné d'importantes et diverses impulsions à l'histoire récente du discours sur les textes, l'écriture et la littérature, non seulement à l'occasion de sa formule abondamment citée de la « mort de l'auteur », mais aussi et justement en tant que

théoricien et praticien de l'écriture se mouvant à la frontière entre la production d'une théorie esthétique et un travail d'écriture littéraire. Si l'on pense aux *Variations*, mais aussi à d'autres textes dont le sujet est proche, sa pensée peut être considérée comme une charnière entre les recherches et les thèses paléontologiques de Leroi-Gourhan et des pratiques plus récentes de la création littéraire et artistique, comme un médiateur entre la reconceptualisation scientifique des « graphismes » et les pratiques « graphistiques » en littérature et dans les arts. Pour conclure, nous ne donnerons que quelques indications succinctes à ce propos.

(a) L'intérêt pour les graphismes est caractéristique de nombreux champs programmatiques de l'art moderne, comme entre autres les traces de gestes d'écriture et le recours à des signes élémentaires dans la peinture et dans les arts graphiques, dans le livre d'artiste, dans les pratiques actionnistes ou proches du documentaire. C'est vrai plus particulièrement pour l'art abstrait, qui chez Leroi-Gourhan se voit placé sous un jour nouveau.⁴⁶ Roland Barthes a consacré l'un de ses écrits à Cy Twombly qui envisage ses œuvres sous l'angle de l'œuvre-écrite et qui décrit les gestes graphistiques de l'artiste en prenant appui sur *Le geste et la parole*. L'opposition entre la douceur du trait de pinceau et la technique du grattage y est à nouveau rendue signifiante.⁴⁷

(b) Avec et depuis Barthes, le trait fondamentalement « graphique » du travail littéraire fait l'objet de nouvelles mises en lumière. Écrire sur l'écriture, une des stratégies principales de l'autoréflexion littéraire, conduit de manière renforcée et en faisant une différenciation sémantique poussée, à une réflexion sur les conditions matérielles et instrumentales de l'écriture, souvent aussi sur les gestes d'écriture. Ces facteurs ne semblent pas arbitraires et externes, mais constitutifs de l'avènement du texte et de la communication littéraire qu'il ouvre. Des processus physico-somatiques d'écriture et des rythmes impriment leur marque explicite sur les textes, ou du moins semblent l'avoir fait. Les traces fabriquées laissées par les pratiques graphiques ne sont ici pas moins significatives que les traces réelles.

(c) Dans l'histoire de la littérature récente, les pratiques qui se présentent comme des traces visuelles de gestes « graphistiques » au moyen même de leurs graphies, gagnent en importance. Le spectre des phénomènes que l'on y rencontre correspond à de nombreuses techniques différentes. Les pratiques d'écriture concrète marquent souvent les frontières du déchiffrable (par exemple dans les feuillets de langage cryptographique de l'artiste Carl Friedrich Claus), conférant souvent aux textes, même déchiffrables, la signature aisément reconnaissable de l'outil d'écriture employé. Dans la prose et la poésie, on trouve des typogrammes tapés à la machine à écrire, des textes lettristes mettant en scène de nombreux jeux avec les lettres de l'alphabet. Les arrangements typographiques gagnent en importance (aussi en ce qui concerne les pratiques de productions auxquelles ils renvoient) ; des passages d'écriture en fac-similé de facture des plus variées sont insérés dans des œuvres littéraires. L'une des tendances qui prend du relief sur le fond de la réflexion barthésienne se manifeste dans l'intégration d'éléments manuscrits ou pseudo-manuscrits dans des œuvres littéraires. Comme chez Barthes, l'écriture manuscrite, les cryptogrammes, le rythme graphique et la matérialité reconnaissable des signes tout comme celles des matériaux d'écriture dans

des contextes littéraires, se voient toujours sémantisés de manière spécifique. Jamais « simple » matière brute, ceux-ci confortent bien plus l'attachement des processus mentaux et des significations constitutives à la dimension corporelle, en accord avec les idées développées par Leroi-Gourhan. La remarque suivante atteste entre autres de sa conviction du rôle déterminant de l'aspect matériel dans les processus et les pratiques culturelles : « l'art le plus pur plonge toujours dans les profondeurs, il émerge tout juste par la pointe, du socle de chair et d'os sans lequel il ne serait pas [...] ». ⁴⁸

- 1 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. vol. 1 : *Technique et Langage*. 105 dessins de l'Auteur ; vol. 2 : *La Mémoire et les Rythmes*. 48 dessins de l'auteur, Paris : Albin Michel, 1964.
- 2 Voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. *Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 261.
- 3 Leroi-Gourhan place en exergue de son chapitre sur « Le cerveau et la main » une citation d'un texte de Grégoire de Nysse, *Sermones de creatione hominis* (379 ap. J.-C.) « Mais les mains ont pris sur elles cette charge et ont libéré la bouche pour le service de la parole. » Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. *Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 40.) Voir à ce sujet le commentaire dans Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. *Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 40-41, 56.
- 4 Voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. *Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 262-263.
- 5 Il y a tout juste 35 000 ans, des formes précoces de « graphisme » font leur apparition, des signes dont on ne peut plus reconstruire la fonction et la signification, mais qui constituent néanmoins des points de comparaison avec d'autres objets plus tardifs, par exemple les « churinga », ces « plaquettes de pierre ou de bois », dans lesquelles ont été gravées en Australie des formes abstraites comme des lignes, des points et des spirales pour représenter des corps ou des lieux d'apparition d'aïeux mythiques. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. *Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 263.
- 6 Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. *La Mémoire et les Rythmes*, *op. cit.*, p. 144.
- 7 *Ibid.* : « À ces rythmes donnés se superpose l'image dynamique du rythme que l'homme crée et façonne dans ses gestes et dans ses émissions vocales, puis finalement la trace graphique fixée par la main sur la pierre ou sur l'os. »
- 8 Voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. *Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 270, 272.
- 9 Voir Jean Gérard Lapacherie, « De la Grammatextualité », dans *Poétique XV*, 1984, cahier n°59, p. 283-294. Lapacherie se réfère entre autres à Leroi-Gourhan et poursuit sa réflexion.
- 10 Voir entre autres Gernot Grube (éd.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Paderborn/Munich : Fink, 2005 ; Sybille Krämer, « Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie », dans Torsten Hoffmann et Gabriele Rippl (éd.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen : Wallstein, 2006, p. 79-92 ; voir aussi Boris Roman Gibhardt et Johannes Grave (éd.), *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Schrift-Bild-Relationen in den Künsten*, Hanovre : Wehrhahn, 2018.
- 11 C'est justement le puissant topos du primat du discours sur l'écriture qui occasionne la déconstruction critique de Derrida de la métaphysique de la présence. Dès la première page (dans son préambule) de la « Grammatologie » (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, p. 7), Derrida désigne celle-ci comme étant le développement d'un essai publié dans un numéro de la revue *Critique* (1965/66) et qui aurait été inspiré par l'œuvre de Leroi-Gourhan, auquel il se réfère ensuite explicitement. (*Ibid.*, p. 125-130).
- 12 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture. Französisch – Deutsch*, Übers. aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. Mit einem Nachw. von Hanns-Josef Ortheil, Mainz : Dieterich, 2006 [Orig. : 1973, Publ. 2002].

- 13 I. Illusions : Cacher, Classement, Communication, Contretemps, Fonctions, Indices, Mutations, Oral/écrit, Origine, Personne, Savoirs, Transcriptions – II. Système [sic] : Alphabets, Illisible, Invention, Lettres, Majuscule, Mapping, Mémoire, Ruban, Systématique, Thèse, Typologie – III. Enjeu : Astronomie, Économie, « Écriture », Machine à écrire, Pouvoir, Prix, Profession, Signature, Social, Tachygraphie – IV. Jouissance : Copie, Corps, Couleur, Cursivité, Ductus, Infini, Inscription, Lecture, Ligatures, Main, Matière, Mur, Protocoles, Rythme, Sémiographie, Support, Vection, Voyelle.
- 14 Voir Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? », dans *id.*, *Œuvres complètes II : 1966-1973*, Paris : Seuil, 1994, p. 973-980.
- 15 Voir à ce sujet en général : Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1998.
- 16 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 6.
- 17 *Ibid.*, p. 8.
- 18 *Ibid.*, p. 6.
- 19 « C'est parce que nos mains sont libres que nous pouvons parler : voilà ce que nous dit aujourd'hui l'anthropologie (Leroi-Gourhan). En passant à la station verticale, en devenant bipède, l'hominien a libéré ses mains tout employées dès lors aux tâches de fabrication (la main se prolongeant naturellement par l'outil), et ces mains libérées de toute fonction locomotrice, c'est par contrecoup la face humaine qui s'est trouvée débarrassée de ses tâches précédentes (de prédation), allégée, comme dit Grégoire de Nysse, de "la charge pesante et pénible de la nourriture" [citation par Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 40] : la face a pu alors se prolonger par un outil inédit, le langage, "la main qui libère la parole, c'est exactement à quoi aboutit la paléontologie" [...]. On le voit, le langage [...] serait aussi vieux que l'outil : lié à son apparition [...]. Voilà donc le tableau de l'humanité pendant des millénaires : libérées l'une par l'autre, d'un côté la main (le geste) et ses fonctions de fabrication, de l'autre la face (la parole) et ses fonctions de phonation. Et l'écriture ? Elle est, bien entendu, retour à la main. Même lorsque sa fonction est de "transcrire" les sons de la parole (dans les alphabets), elle repasse par la main : le langage fait retour sur ce morceau du corps dont l'indépendance [...] lui avait permis de naître : une grande course dialectique est bouclée. L'écriture est toujours du côté du geste, *jamais* du côté de la face : elle est tactile, non orale ; on comprend mieux alors qu'elle puisse rejoindre, par-dessus la parole, les premières traces de l'art pariétal, les incisions rupestres, bien souvent abstraites, rythmiques avant d'être figuratives [...]. » (*Ibid.*, p. 168 et 170, souligné dans l'original, voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 40).
- 20 « Leroi-Gourhan distingue soigneusement le graphisme de l'écriture. L'écriture, elle [...] est attestée dès le III^e millénaire avant J.-C. ; mais le graphisme daterait de la fin du Moustérien (environ 35 000 ans avant J.-C.) ; il serait contemporain des premiers colorants (ocre et manganèse) et des objets de parure. Le graphisme, ce sont, en dehors de toute sémantique constituée, des lignes, des traits gravés sur l'os ou la pierre, de petites incisions équidistantes. Nullement figuratives, ces traces n'ont pas de sens précis : ce sont, semble-t-il, des manifestations rythmiques (peut-être de caractère incantatoire). Autrement dit, le graphisme débute, non par l'imitation du réel, mais par l'abstraction. / On le voit, dans ces mythes de l'origine (toute origine est mythique [...]), deux directions s'affrontent : l'une fait de l'écriture une dérivée de la figure (par le geste et l'idéogramme), l'autre confère au signe abstrait (signe au besoin sans contenu) une sorte d'origine absolue, dont la figuration ne serait qu'un dérivé très tardif. Ce sont en quelque sorte deux corps qui sont ici imaginés : l'un, plus fétichiste, découpe le geste et la figure, l'autre, plus obsessionnel, imprime à la pierre le rythme pur du trait répété. De toutes manières, les liens originels de l'écriture et de l'art (figuratif ou abstrait) sont évidents. » (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 60 et 62 ; voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 262-263, 265-266).
- 21 « Rythme », dans Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 180.
- 22 *Ibid.*, p. 180.
- 23 « L'Écriture déborde considérablement [...] non seulement le langage oral, mais le langage lui-même (si, comme le veulent la plupart des linguistes, on l'enferme dans une pure fonction de communication) [...]. » (*ibid.*, p. 68).

- 24 « Nos historiens et nos linguistes, on le sait, présentent volontiers l'écriture comme une simple transcription du langage oral. L'anthropologie, cependant, nous rappelle la différence en quelque sorte ontologique de ces deux communications. Il y a eu en fait deux langages dépendant de deux zones différentes du cortex : l'un est celui de l'audition, "lié à l'évolution des territoires coordinateurs des sons", l'autre est celui de la vision, "lié à la coordination des gestes, traduits en symboles matérialisés graphiquement". Lorsque le graphisme est apparu, il s'est produit un nouvel équilibre entre la main et la face (elles s'étaient libérées l'une en même temps que l'autre, l'une par l'autre) : la face a eu son langage (celui de l'audition et de la locution), la main a eu le sien (celui de la vision et du tracé gestuel). / Il est nécessaire de rappeler, chaque fois qu'il est possible, la disparité et, si l'on peut dire, l'indépendance (en bien des cas) de ces deux langages : le second ne dérive pas purement et simplement du premier : le croire, le dire, le laisser entendre, comme allant de soi, est un effet de ce qu'on pourrait appeler l'*illusion alphabétique* – la nôtre – puisque l'alphabet – mais non l'idéogramme [...] – traduit par les lettres les sons du langage. » (*ibid.*, p. 48 et 50, souligné dans l'original, voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 270).
- 25 « d'un dispositif rythmique de caractère incantatoire ou déclamatoire », *ibid.*, p. 263.
- 26 « Cacher », Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 22-26.
- 27 « à cacher ce qui lui était confié », *ibid.*, p. 22 (souligné dans l'original).
- 28 *Ibid.*, p. 22, 24.
- 29 À propos de cette double image de l'araignée et de la toile, voir Roland Barthes, « Le plaisir du texte », dans *id.*, *Œuvres complètes II : 1966-1973*. Paris : Seuil, 1994, p. 1493-1532, ici p. 1527 ; à propos du concept de la théorie du texte barthésienne comme « hyphologie », voir Ottmar Ette, « Kommentar », dans Roland Barthes, *Die Lust am Text*, traduit du français par Ottmar Ette, avec un commentaire d'Ottmar Ette, Berlin : Suhrkamp, 2010, p. 87-502, ici p. 117-119.
- 30 « [O]n ne parlera que de l'écriture manuscrite, celle qui implique le tracé de la main. » (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 6).
- 31 « Inscription » (*ibid.*, p. 156-160).
- 32 *Ibid.*, p. 156, 158 (souligné dans l'original).
- 33 Voir l'entrée « personne » : « L'écriture, expression de la personnalité ? Vraiment ? J'ai moi-même trois écritures, selon que j'écris des textes, que je prends des notes, ou que je fais ma correspondance. » (*ibid.*, p. 62).
- 34 « L'idée d'attribuer une valeur indicielle à l'écriture manuscrite est [...] récente. Pour croire que l'écriture puisse "révéler" la "personnalité" d'un sujet ou d'une époque, il fallait d'une part que le manuscrit pût s'opposer à l'imprimé [...], c'est-à-dire que le "spontané", l'"humain" pût se démarquer du "mécanique," et d'autre part, qu'il y eût une idéologie de la personne définie, identifiée par des traits individuels, ce qui n'a pu se faire que dans le champ d'une "psychologie". La supputation indicielle de l'écriture (l'écriture comme indice d'autre chose) est donc proprement idéologique : liée à une idéologie moderne de la personne et de la science [...]. » (*ibid.*, p. 44, souligné dans l'original).
- 35 « Mutation des instruments » (*ibid.*, p. 158).
- 36 « Notre Occident a produit essentiellement des instruments gratteurs : poinçons, roseaux fendus (jusqu'au XII^e siècle), stiles (tiges de fer ou d'ivoire), plumes d'oiseau (oie et cygne), taillées à bec droit (produisant l'écriture caroline du VIII^e siècle), ou à bec biseauté (produisant l'écriture gothique du XII^e siècle), plumes de métal (XIX^e siècle). Cependant, ici et là, des instruments caresseurs : tige de jonc séché à l'extrémité mâchonnée (Égyptiens), stylos-billes ou à pointes de feutre. Le cérémonial d'écriture prolongeait cette opposition : pour le scribe ou le copiste occidental, se préparer à écrire, c'est tailler sa plume (geste agressif, prédateur, dépeçant) ; pour le calligraphe occidental [recte : oriental], c'est frotter doucement sa pierre d'encre, imprégner son pinceau : point de couteau ; d'où la paix de ces boîtes d'écriture [...]. » (*ibid.*, p. 158, 160 ; rectification dans l'original).

- 37 « Les savants actuels pensent toujours l'écriture à *partir du langage*, et pour eux, le langage, c'est le langage oral, parlé : l'écriture n'est donc que la suivante (tardive) de la parole. Aussi ont-ils classé les écritures selon les trois articulations du langage – de leur langage : il y aurait d'abord une "écriture de phrase," dans laquelle le signe tracé prendrait en charge un énoncé complet, une unité de discours : c'est l'écriture dite synthétique, celle que l'on trouve dans les pictogrammes (écharpes des Iroquois, des Algonquins, bandes dessinées), puis une "écriture des mots" dont les signes prennent en charge les unités significatives du langage, les monèmes : c'est l'écriture analytique, que l'on trouve dans les idéogrammes (sumériens, égyptiens, chinois) ; enfin une écriture des sons, dont chaque signe prend en charge une unité distinctive (son-lettre) ou un groupe d'unités distinctives (syllabes) : c'est l'écriture alphabétique, que l'on trouve dans les syllabaires, les alphabets consonantiques et vocaliques (l'alphabet phénicien et ses dérivés). Ce classement est, naturellement, plausible, sans doute commode, mais peut être aussi dangereux : car d'une part, il accrédite l'idée que puisqu'il y a eu, dit-on, progrès du pictogramme à l'alphabet grec (le nôtre), c'est un seul mouvement, celui de la Raison, qui a réglé l'histoire de l'humanité, le développement de l'esprit analytique et la naissance de notre alphabet ; et d'autre part, en réduisant les unités du langage (parlé) à des sortes de monades "mates," dont on s'oblige à ignorer les innombrables vibrations symboliques au profit de leur seul être distinctif, communiquant, c'est tout le mythe scientiste d'une écriture linéaire, purement informative, que l'on renforce – comme si c'était un progrès incontestable, que d'aplatir le signe écrit (volumineux dans le pictogramme et l'idéogramme) à un élément purement stochastique. » (« Classement », *ibid.*, p. 26-30, souligné dans l'original).
- 38 Voir l'article « Origine », *ibid.*, p. 56-62, au sujet des représentations mythiques de l'origine de l'écriture (voir *ibid.*, p. 56) et les tentatives plus tardives de ramener toutes les écritures à une origine commune. Barthes se réfère ensuite à la théorie du père jésuite Jacques Van Ginneken, qui tenait la langue de gestes pour la première langue de l'humanité (voir *ibid.*, p. 56, 58). Cette hypothèse impliquerait la « proposition exorbitante », à savoir la supposition selon laquelle « l'écriture serait antérieure au langage oral » (*ibid.*, p. 58, doublement souligné dans l'original). Comme Barthes le laisse entendre ici, ce qui lui importe dans de telles théories sur l'origine de l'écriture ce n'est pas tant et parfois pas du tout de savoir si elles sont scientifiquement exactes, mais plutôt ce qu'elles mettent en lumière.
- 39 Voir *ibid.*, p. 60, 61.
- 40 Évoquant des représentations occidentales erronées de l'écriture chinoise, Barthes y critique un « ethnocentrisme que nous attribuons à l'écriture des fonctions purement pratiques de comptabilité, de communication, d'enregistrement » (*ibid.*, p. 30).
- 41 Voir *Le plaisir du texte* (Paris : Seuil, 1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris : Seuil, 1975) et les *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil, 1977). Au sujet de la forme alphabétique, voir Winfried Eckel, « Rhetorik der Streuung. Textbegriff und alphabetische Form bei Roland Barthes », dans Monika Schmitz-Emans, Kai Lars Fischer et Christoph Benjamin Schulz (éd.) : *Alphabet, Lexikographie und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*, Hildesheim/Zürich/New York : Olms, 2012, p. 305-331.
- 42 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *id.*, *Œuvres complètes III : 1974-1980*, Paris : Seuil, 1995, p. 75-250, ici p. 208.
- 43 Roland Barthes, « "L'Express" va plus loin avec... Roland Barthes », dans *id.*, *Œuvres complètes II : 1966-1973*, Paris : Seuil, 1994, p. 1017-1030, ici p. 1024.
- 44 « Cependant l'alphabet – sans parler du sens de profonde circularité qu'on peut lui donner, ce dont témoigne la métaphore mystique de l'alpha et de l'oméga –, l'alphabet est un moyen d'institutionnaliser le degré zéro des classements : nous nous en étonnons parce que notre société a toujours donné un privilège exorbitant aux signes pleins et confond grossièrement le degré zéro des choses avec leur négation : chez nous, il y a peu de place et de considération pour le neutre [...]. » (Roland Barthes, « Littérature et discontinu », dans *id.*, *Œuvres complètes I : 1942-1965*, Paris : Seuil, 1993, p. 1299-1308, ici p. 1302 (souligné dans l'original).

- 45 « [...] [T]out texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. » Roland Barthes, « "Texte (théorie du)" [1973] », in *id.*, *Œuvres complètes II : 1966-1973*, Paris : Seuil, 1994, pp. 1677-1689, ici p. 1683.
- 46 Selon Leroi-Gourhan la représentation abstraite n'est pas dérivée de la représentation figurative ("mimétique", "réaliste") mais c'est l'inverse qui est vrai. Partant de cela, son intérêt se porte entre autres sur « le problème du retour des arts vers un abstrait » (Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 269) ; il affirme « que la recherche d'une rythmicité pure, d'un non-figuratif dans l'art et la poésie modernes, née de la méditation des œuvres de l'art des peuples primitifs vivants, correspond à une évasion régressive, à une plongée vers le refuge des réactions primordiales, autant qu'à un départ » (Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 269). Ceci fait référence aux inspirations que l'art puise depuis le début du XX^e siècle dans l'art d'autres cultures, défini comme « primitif », avant tout des peuples que l'on nomme « naturels » ou « primitifs ».
- 47 Voir Roland Barthes, « Cy Twombly ou "Non multa sed multum" », in *id.*, *Œuvres complètes III : 1974-1980*, Paris : Seuil, 1995, p. 1033-1047, ici p. 1043-1044.
- 48 Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. La Mémoire et les Rythmes*, *op. cit.*, p. 88.