

INTRODUCTION A LA DIABOLIE

© 1979 by LES EDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy — 75006 Paris
Tous droits réservés pour tous pays
ISBN 2-7073-0246-5

« La colère des bien-pensants contre la littérature est très ancienne. Il y a des siècles qu'on l'accuse de fraude, de corruption, d'impiété. Elle est inutile — ou bien elle est empoisonnée. Sacrilège, perverse, elle fascine et elle effraie. Toute-puissante et versatile, elle n'hésite pas à user des dieux pour embellir ses fables. Mais, par cette exquise ironie qui trace son destin, elle seule est capable de célébrer adéquatement la grandeur, la gloire de ce dieu qu'elle dégrade et élève au rang de personnage, d'hypotypose, d'hyperbole. Le terrible lanceur de foudres, pris dans le léger filet de la rhétorique, cesse totalement d'exister, se transforme en invention, en jeu, en mensonge. »

Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*.

Ce livre est un essai sur ce que je nommerai ici, pour faire appel à une notion connue, le *discours séducteur*. Il doit donc inclure une analyse des signes, et plus spécifiquement des mots et des énoncés par lesquels est produit un effet d'attirance fallacieuse, une persuasion captieuse. Cependant, je me propose de construire une poétique, plutôt qu'une sémiologie : il s'agira d'abord de comprendre en quoi cette attirance fallacieuse intéresse le texte littéraire, en quoi elle touche à ses conditions d'existence et à ses formes.

Il ne paraît pas possible de penser le discours séducteur sans l'opposer à une rectitude. Mais de quel ordre est cette rectitude ? Pour la tradition platonicienne, elle concerne l'être du discours, à savoir son rapport à ce qu'il représente. Platon commence toujours par poser la question de l'identité : qu'est-ce qu'un rhéteur, qu'est-ce qu'un sophiste ? Toute la difficulté de saisir le discours simulateur surgit dans cette question préalable, qui définit la valeur de vérité du questionnant comme celle du questionné.

Ainsi des apories soulevées par le sophiste : qu'on le dise chasseur de jeunes gens riches, trafiquant en denrées intellectuelles ou en connaissances sur la vertu, athlète de la controverse, aucune définition ne parvient à enfermer l'habileté de son verbe : « Vois-tu comme on a raison de dire que cet animal est ondoyant et divers et qu'il justifie le proverbe : *d'une main point ne le prendras*¹ ? » En mettant en scène, dans plusieurs dialogues, cette poursuite d'un artifice insaisissable, en la relançant à partir d'une opposition qu'il

1. Platon, *Le sophiste*, 226 a, in *Œuvres complètes*, t. VIII, « Belles Lettres », 1969, éd. de A. Diès.

croyait stable, celle du discours vrai et du discours spécieux, Platon a introduit dans le monde une suspicion que la pensée occidentale n'a cessé de méditer, et qui constitue le noyau d'un drame du langage dont je voudrais restituer trois actes.

A la différence de Platon, nous ne pouvons plus, aujourd'hui, nous mettre tout uniment du côté d'une essence de la vérité, ni restaurer dans sa présence pleine le sujet de l'énonciation. Alors que, pour toute la philosophie idéaliste, le discours fait partie des « genres de l'être » (*Soph.*, 260 a), notre modernité, renversant la problématique ontologique, se demande si l'être n'est pas une catégorie du langage : « C'est ce qu'on peut dire, écrit Benveniste, qui délimite et organise ce qu'on peut penser². »

On ne cherchera donc pas à cerner le discours séducteur, ni à définir la rectitude, selon une transcendance ou un donné positif. Ce sera même tout le contraire : on tentera de décrire l'opposition de ces deux modes du dire comme étant celle de deux imaginaires investis par les sujets parlants dans le langage, qu'une *ambivalence constitutive de celui-ci secrète*.

Pour faire apparaître cette ambivalence, j'emprunterai un détour théorique qui permettra d'explicitier les *relations de sens* possibles, à partir d'une distinction introduite par Tzvetan Todorov entre *signe* et *symbole*³. Le signe, dit Todorov, est une structure *ternaire* : il met en jeu trois relata (signifiant, signifié et référent) et deux relations (la signification et la désignation, ou dénotation). Le symbole est une structure *binaire* : il se réalise en instituant une seule relation (la symbolisation) entre deux relata (symbolisant et symbolisé).

On peut poser que le symbole, faisant, par sa nature binaire, l'économie d'un relatum et d'une relation, met en place le rapport le plus étroit possible entre les éléments qu'il relie : selon la compétence qu'on lui a toujours reconnue, il soude l'un à l'autre le langage et le monde, les mots entre eux et les choses entre elles, en établissant, là où il se produit,

l'ambivalence

2. E. Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 70.

3. Cf. T. Todorov, « Introduction à la symbolique », in *Poétique* 11, Seuil, 1972, pp. 274-308.

un échange intime et constant. La relation symbolique supporte, dans notre culture, une immense mythologie, où se rejoignent la tradition biblique de la *Genèse* et l'héritage du platonisme. Le symbole est essentiellement *pouvoir de réunir*, et l'on ne s'étonnera pas que les religions se soient toujours appuyées sur sa puissance, tout en la suspectant.

Il semble que, parmi les diverses conceptions de la production du sens qui se sont partagées notre tradition, plusieurs ont pensé comme une relation de type symbolique les rapports sémiotiques. Or, dans toute culture, l'idée que se font les hommes de la production du sens est fondée sur une valeur dynamique profonde, sur une *force*, qui détermine les comportements sociaux, idéologiques et artistiques. Cette valeur organisatrice des échanges et des œuvres, on l'appellera, après Lotman, une *modélisation sémiotique*, ou encore une *sémioticit * : « A la base de la classification des codes des cultures, on peut placer *a priori* leur rapport avec le signe⁴. »

Retrouver ces forces, les restituer à leur contexte et à leur lumière propres, montrer les enjeux et les luttes dont elles sont le siège, tel est le travail d'une archéologie du signe : on en propose ici l'esquisse, à travers la lecture de textes venus de trois époques qu'apparemment tout sépare. J'envisagerai en effet trois types de sémioticit , dans lesquels une prévalence de la relation binaire est manifeste. Je les nommerai, pour aller à l'essentiel, médiévale (augustinienne), classique (« pascalienne »), moderne (saussurienne).

Par opposition à une relation conçue comme intime et totalisante, selon la rigueur du sens étymologique du *sumbolon*⁵, l'opération « diabolique » consiste avant tout à

4. I. Lotman, « Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo », in *Ricerche semiotiche*, a cura di I. Lotman e B. Uspenski, Einaudi, Turin, 1973, trad. du russe, p. 41 (n'existe pas en français). Cf. également M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milan, 1976, p. 183 : « Chaque époque produit son propre type de modélisation sémiotique (*segnicit *), qui se manifeste dans les modèles sociaux et littéraires. » (Je traduis.)

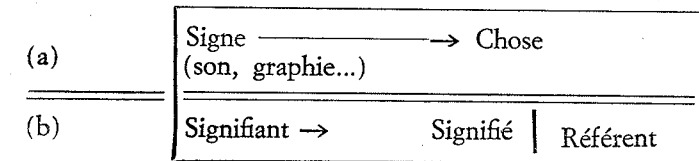
5. « Symbole » vient de *sum-ballein* (« mettre ensemble », « réunir », « harmoniser ») : le *sumbolon* grec est un terme d'une richesse extrême, dont l'acception va de la tessère à toutes sortes de contrats. L'antonyme en est le *diabolos* (« qui désunit »), origine du français « diable ». Quant à « séduction », il vient de *se-ducere*, « conduire à côté », « détourner ». Le mot s'appliquera parfois ici aux trois formes de diabolie, quoiqu'il désigne en premier lieu la diabolie classique, la conduite donjuanesque.

séparer ce qui doit être réuni et, corrélativement, à exalter la capacité signifiante pour elle-même, et non pour sa vertu transitive. Mais cette *diabolie*, si elle s'exerce à chaque fois qu'une modélisation sémiotique prétend limiter les possibilités du langage et cheviller ainsi le régime du sens à une idéologie, ne s'exerce pas toujours de la même manière. Elle constitue, du Moyen Age jusqu'à nos jours, c'est-à-dire au long du développement de la langue et de la littérature françaises, l'histoire d'une forme de langage douée d'un prodigieux dynamisme.

Au Moyen Age (et particulièrement au XII^e siècle), le langage est conçu selon le modèle symbolique, auquel correspondent l'organisation sociale de la féodalité et la pensée théologique régnante. Pris dans ce régime du sens, le pouvoir diabolique et son héros, représentés dans mon analyse par Renart à un premier niveau, par *Le roman de Renart* lui-même sur un autre plan, jettent pourtant sur lui un trouble profond en menaçant systématiquement les symbolisés, quand bien même le mouvement de la symbolisation est respecté. Ainsi Renart, promettant à l'ours abondance de miel, fait de celui-ci la figure de la parole séductrice, et non celle du verbe divin ; ailleurs, le séducteur renverse la cosmologie médiévale, en soutenant que le paradis est au fond d'un puits ; ailleurs encore, il demande à Dieu de lui permettre de continuer sa vie mécréante... Le *Roman de Renart* varie jusqu'à satiété le renversement des symboles et des systèmes symboliques, littérature, société, religion, et coupe ainsi, entre symbolisants (lettre, homme, monde) et symbolisés (esprit, âme, Dieu), un lien que l'imaginaire médiéval installe, dans tout objet et dans toute conduite, comme une orientation vers le haut, une aspiration essentiellement ascendante. Le scandale qu'il commet se situe précisément dans cette *inversion* : alors que la sémiotité médiévale impose toujours une hiérarchisation des rapports symboliques, la renardie, du même coup, dévoie le sens de la relation et double le symbole droit de son envers ; alors que, assuré d'un certain hiératisme sur le plan des contenus, le Moyen Age s'accommode d'une extrême mobilité du plan de l'expression, le *Renart* s'avise de faire bouger les symbolisés eux-mêmes, et dénonce leur fixité comme une fiction, sous laquelle se dissimule la ruse du désir.

Au XVII^e siècle, les relations signifiantes ne sont plus conçues comme essentiellement verticales : la dimension horizontale de l'échange est prise en considération, à la fois par la reconnaissance d'une équivalence entre les divers « signes », par exemple la parole et la graphie, et par celle de l'interchangeabilité des locuteurs, le principe absolu étant la sûreté de la communication. Cette sémiologie, dont on retrouve la trace dans de nombreux textes, s'efforce toujours d'organiser l'échange selon un modèle qui tend vers l'analytique : sur le plan linguistique, comme on sait, on codifie strictement le *bon usage*, on écarte les ambiguïtés, on « réduit le vocabulaire à ce qui est universellement intelligible ⁶ ».

Prise dans ce lacis contraignant, la séduction s'exerce en maintenant les corrélations dans le système, mais en coupant celui-ci du réel. On pourrait approximativement représenter l'opposition « classique » du discours symbolique (a) et de la diabolie (b) de la manière suivante :



Avec le discours donjuanesque, qui représentera ici la séduction, s'instaure un point de vue proprement sémiologique, au sens saussurien du terme : les deux éléments constituant la signification sont isolés, même si l'opération n'est pas explicitée comme telle. Ce qui était conçu comme symbole, la relation signe-chose, est dissocié au profit du *signe* (*ternaire*). La diabolie classique se sert de la langue comme système cohérent d'équivalences, pour dénoncer le caractère exclusivement « linguistique » de ce système dont la réalité ne saurait être partie intégrante. Encore médiévale, parce qu'elle opère sur une relation perçue comme symbolique, et déjà moderne, puisqu'elle sépare le signifié du référent,

6. W. von Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*, Leipzig et Berlin, 1937, p. 160. J'analyserai cet idéal sous l'appellation de « système de Sganarelle », version grotesque d'une sémiologie « pascalienne » pour laquelle « les noms sont inséparables des choses ».

la séduction se définit ici comme *contrefaçon* d'un langage droit dont elle évacue la vérité, c'est-à-dire l'adéquation aux choses. Ainsi Don Juan promet-il d'épouser, de payer, de prier : ce ne sont *que des mots*, dont il reproduit le mécanisme sans pour autant s'y tenir engagé.

La sémiotique à partir de laquelle travaille la diabolie moderne, qui a trouvé chez Roland Barthes son héraut, et dans la notion d'*écriture* son affiche, impose une liaison unique et imprescriptible entre deux éléments du signe, le signifié et le signifiant. On sait que Saussure a écarté du vocabulaire technique le mot « symbole », parce que son caractère le plus souvent motivé était incompatible avec les notions d'*arbitraire* et de *système* d'oppositions. On ne cherchera donc pas à caractériser la diabolie moderne comme une anti-symbolique. Elle met cependant en jeu deux opérations qui provoquent une rupture du contrat linguistique : elle multiplie le signifié et fait apparaître une autonomie du signifiant.

La pluralisation du signifié constitue la première étape, qui a lieu, paradoxalement, au nom du symbole et de la vérité de la littérature, contre les tenants d'une fidélité absolue à un sens littéral : « Le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens. » De plus, dit Barthes, « le symbole a aussi une fonction critique, et l'objet de sa critique, c'est le langage lui-même⁷ ». On voit que le mot « symbole » n'a pas ici le sens que j'ai admis : Barthes le prend dans une acception de « renvoi supplémentaire », qui présente pour lui le même avantage que la connotation. Quant à la vérité, elle n'est pas définie comme adéquation entre deux éléments rapportés l'un à l'autre, mais comme « justesse » ou « validité » de la construction intellectuelle, avant de subir divers avatars, jusqu'aux *Fragments d'un discours amoureux*, où elle devient « ce qui est à côté » (p. 273 ; Barthes souligne).

Le *pluriel* introduit dans sa réflexion par les « symboles » permet à Barthes d'écarter le signifié lui-même, ou plutôt de le répéter tout en cherchant à l'annihiler : « Il faut, dans notre Occident, dans notre culture, dans notre langue et dans

7. *Critique et vérité*, pp. 50 et 55.

nos langages, engager une lutte à mort, une lutte historique avec le signifié⁸. » Une telle lutte prend son sens du fait qu'elle vient relancer la diabolie en expulsant de la modélisation sémiotique moderne la loi de la bifacialité du signe et en fondant la prolifération du sens sur le jeu du seul signifiant.

On atteint ici la limite de la communication : aussi la diabolie barthésienne ne peut-elle se concevoir elle-même que comme *perversion*, et non comme suppression ou transgression, de la règle définie par le contrat linguistique.

Inversion, contrefaçon, perversion : tels sont les trois aspects que prend la diabolie en s'attaquant à trois sémioticités différentes. Ils emportent, à chaque fois, une relation réglementée et un relatum tenu pour stable : la symbolisation et le symbolisé, la désignation et le référent, la signification et le signifié. Etant donné que les trois relations dégagées théoriquement sont touchées, ces trois types dessinent les virtualités du discours diabolique, en tant qu'il est conçu comme *pouvoir de séparer*.

C'est sur de tels types qu'il faudrait travailler pour édifier une véritable sémiologie du discours séducteur : on voit qu'elle aurait nécessairement un caractère historique, étant liée aux systèmes de modélisation qui définissent, de culture en culture, la rectitude du signe et du discours. Je tenterai de formaliser quelque peu cette question à propos de la diabolie classique.

Cependant, autant que les critères sémiologiques, il importe de définir les caractéristiques *poétiques* du discours séducteur. Les traits communs aux trois types, qui permettent d'en dégager la structure, résident dans les rapports qu'ils établissent entre le discours de la loi et leur propre pratique. D'une part, ils reproduisent un système pour le dévoyer ; d'autre part, exaltant la capacité signifiante dans son intransitivité, ils dénoncent ce système comme étant lui-même pur langage, fiction d'une loi, tyrannie qui masque le désir et la volonté d'emprise. Du point de vue du discours normatif,

8. In R. Bellour, *Le livre des autres*, « Deuxième entretien avec Roland Barthes », L'Herne, 1971, p. 258.

ce rapport est parcouru en sens inverse, la règle ne pouvant être affirmée sans que soit posé, du fait même, son *autre* : la diabolie est nécessairement rejetée du côté du simulacre, refoulée en tant qu'imaginaire du désir sans borne. Le pouvoir de réunir et celui de séparer constituent à la fois la double virtualité du langage et la double image où les hommes investissent leurs conduites et condamnent celles auxquelles ils s'opposent.

Ce jeu de la reproduction et de la dénonciation, qui découle de l'opposition des deux pouvoirs du langage, fournit des critères pour définir le discours séducteur. Inversement, il nous interdit de comprendre dans cette appellation tous les discours redoublants fondés sur la seule simulation : la simulation est nécessaire à la définition de la diabolie, mais elle n'est pas suffisante. En d'autres termes, et pour donner un exemple, il y a dans l'hypocrisie d'un Tartuffe quelque chose de diabolique, mais cette hypocrisie ne constitue pas en elle-même une diabolie : en mimant la dévotion, Tartuffe ne la suspecte pas de fictivité — ce que précisément Don Juan fera.

Le texte séducteur peut être caractérisé de la même manière : d'une part il inclut dans son énoncé les termes d'un texte antérieur, mais sans en assumer les valeurs ; d'autre part il découvre dans ce texte le manège auquel lui-même se livre et le dénonce comme duplice. Le texte diabolique est un type d'intertexte : à ce titre, il pourrait servir de jalon pour un classement des divers procédés d'imitation textuelle. La stratégie qui lui est propre, je l'appellerai, d'un terme qui n'est probablement qu'une image commode, une structure de *double inclusion*.

Je dirai donc *séducteurs*, au sens fort admis précédemment (*diaboliques*), le discours et le texte qui non seulement portent l'accent sur la force de détournement dans le langage, sur son pouvoir de disjonction, mais aussi dénoncent cette puissance dans la loi elle-même, entraînant leur auditeur ou leur lecteur dans une vrille sans fin. Cette définition respecte les deux mouvements de la diabolie et, en même temps, honore le jeu des deux pouvoirs du langage, où celle-ci prend sa source. A l'opposé de la sophistique vue par Platon, qui nie l'existence de l'erreur, la diabolie nie la possibilité d'atteindre, par le langage, une vérité autre que celle du

langage, qui ouvre la polémique du contrat et du dévoiement. Le discours séducteur procède d'une rêverie sur la toute-puissance d'un langage vide — de transcendance, de choses, de sens — et se voue tout entier à la signifiante.

Cette élaboration, à la fois historique et théorique, d'une poétique de la diabolie n'a été possible qu'à la suite du rapprochement intuitif de textes qu'en apparence tout éloigne : *Le roman de Renart*, le *Don Juan* de Molière, l'œuvre de Roland Barthes. Si je la donne ici en tête, ce n'est que pour répondre aux besoins de la mise en place et aux nécessités de l'exposé.

Loin d'être le fruit d'une démarche purement déductive, loin d'obéir à un modèle extérieur, l'opposition des deux pouvoirs du langage sourd des textes eux-mêmes, qui se pensent et se construisent à travers elle. Aussi apparaîtra-t-il capital, d'une œuvre à l'autre, de la laisser parler et se déployer, en veillant à maintenir la diversité et le caractère singulier des organisations où elle fait retour. Car, si l'on accepte de définir la littérature comme le repliement sur soi d'une activité de langage, il faut que le critique donne à cette réflexivité toutes les chances de se manifester, en s'effaçant lui-même autant qu'il est possible. Il faut faire en sorte que, selon le vœu mallarméen, *le langage se pense lui-même*. Tout écrivain se pose la question de sa place dans les procès de sens qu'il met en jeu, toute œuvre véhicule en elle-même ce qu'on pourrait appeler une sémiologie implicite. Mon ambition sera donc, autant que d'organiser le retour de la structure de la séduction, de restituer cette strate archéologique où chaque texte, analysé au gré des minuties que sa spécificité exige, médite ses conditions d'existence, distille ses fictions, réfléchit sa puissance.

Ce qui réunit les trois parties de cet essai n'étant en aucun cas une filiation, ni une topique, ni une thématique — quoi qu'il y ait des topoï et des thèmes qui les traversent toutes les trois —, le livre qu'on va lire n'expose pas son objet d'une manière linéaire, et cet objet lui-même n'est pas construit sur un ordre diachronique. On dégagera d'abord d'une lecture du *Don Juan* le fonctionnement exemplaire du discours séducteur ; on retrouvera ce fonctionnement dans *Le roman de Renart*, qui le varie, l'affine, le prolonge ; on

le repérera à nouveau dans l'œuvre de Barthes, hautement réfléchi. On ira ainsi d'une pièce de théâtre où la diabolie est placée essentiellement dans le personnage (en tant qu'il est une figure du comédien) à un récit où, au-delà du personnage, ce sont certaines propriétés du discours qui la recueillent (la rhétorique, la fiction) et finalement à un texte de commentaire qui la situe dans le langage comme tel. Ce ne sont là pourtant que des approximations, des tendances, et chaque étape du parcours se trouvera à la fois englobée dans la suivante et reversée sur la précédente, de manière qu'elles s'éclairent l'une par l'autre, l'une à travers l'autre, sans que soient établies pour autant des correspondances mécaniques.

Dans ce mouvement de spirale, qui se veut à la fois progressive découverte et rétrospection éclairante, chaque partie possède un rôle spécifique pour le déchiffrement du discours séducteur. Le *Don Juan* en fera apparaître la structure, par le jeu des deux « tableaux », constitutif de la parole donjuanesque, mais aussi de l'intertextualité renardienne et du redoublement romanesque et scientifique chez Barthes : cette fonction de modèle est dans la logique de la diabolie classique, perçue comme contrefaçon et représentée par un personnage aussi volontiers acteur qu'hypocrite, qui de plus désigne dans le jeu et l'hypocrisie des pratiques universellement répandues. Un élargissement décisif sera apporté par *Le roman de Renart*, qui organise une homologie entre le personnage et le texte autour du problème de la duplicité : l'exercice de la parole et l'activité littéraire témoignent d'une semblable puissance de captation, par laquelle les sujets se précipitent dans le piège que tout langage tend à leur imaginaire. Les procédures fondamentales de la diabolie seront mises au jour par le miroir que le commentaire barthésien se présente à lui-même : on pourra ainsi articuler les modes d'agir du discours séducteur à travers les figures que Barthes nomme « vol de langage », « détournement », « parasitisme », « prédation ». On explicitera également, dans cette dernière partie, le caractère réflexif du texte séducteur : à ce titre, le *Don Juan* et le *Renart* révéleront rétrospectivement une capacité « métalinguistique » aussi élevée que le commentaire moderne. Mais peut-être vaudrait-il mieux dire que, pour atteindre à la connaissance de ses propres opéra-

tions, le texte littéraire n'a pas besoin de passer au métalangage : cette connaissance n'est rien d'autre que sa pratique artistique⁹.

Enfin, un certain nombre de « thèmes » semblent attachés constamment à la séduction. Plutôt que d'en organiser le réseau, il m'a paru répondre au projet de ce livre d'en éclairer le caractère à chaque fois particulier. Il semble pourtant que le motif dont tous dépendent soit celui du *démoniaque* (au sens chrétien), explicite dans le *Renart*, masqué dans le *Don Juan*, transformé chez Barthes en revendication d'un discours absolument insaisissable. Se répéteront ainsi les thèmes de la fausse monnaie, de la duplicité, de la ruse, de l'emprunt, du jeu, du plaisir, du manque, de la rupture de contrat, de l'inarrêtable, de la mort feinte ou impossible... Leur entrelacs dessine la figure du héros refoulé par les mythologies chrétiennes, dont il forme l'ombre inquiétante, celui que Tertullien déjà nommait le Simulateur et que la théologie a toujours soupçonné derrière les productions de l'art. Tous ces thèmes composent une méditation, intérieure aux textes eux-mêmes, sur l'authenticité et le simulacre, la fiction de l'origine et l'imaginaire de la fuite, la norme et le plaisir, la plénitude et le manque, en rapportant les conduites humaines à la capacité de faire du sens ou à celle de défaire le sens.

9. Cf. I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, notamment les remarques sur le jeu et le texte, pp. 102 sqq.

ture sociale, lambeau de la rédaction scolaire » (R. B., p. 49 ; je souligne).

Reprenant à son compte ce retour, ce redoublement qui fait du fragment, emblème scripturaire de la dispersion, une forme canonique de la « maîtrise morale » et de l'« aisance de rédaction » (*ibid.*), l'écriture barthésienne s'efforce de l'anticiper, et de s'installer dans le discours de la loi : dans la norme et dans le dévoiement, où que passent le sarcasme et le déchiffrement, il n'y a plus alors « rien à saisir » (*EpS*, p. 150).

La séduction, la renardie, l'écriture : on ne prétendra certes pas limiter à ces trois noms les manifestations de la diabolie. Le corpus est par nature ouvert, et d'autres œuvres, ou d'autres parties d'œuvres, pourraient y trouver place.

Le *Don Juan* de Molière, *Le roman de Renart* et les textes de Barthes ont le mérite d'être exemplaires. Ils projettent l'un sur l'autre, par leur rapprochement, des éclairages insoupçonnés ; ils construisent, à eux trois, un objet critique cohérent ; ils offrent, sur la question du discours diabolique, une perspective qui survole tout le développement de la langue française et de sa littérature. Ils permettent enfin de faire jouer les virtualités d'un schéma théorique qu'on ne prendra pas pour plus qu'il ne vaut : peut-être la théorie ne représente-t-elle ici, comme auraient dit les hommes du XVIII^e siècle de tout système, qu'un *songe philosophique*. Du moins ce songe aura-t-il permis de donner forme à une interrogation très ancienne, mais dont l'actualité se révèle à nouveau pressante pour tous ceux qui prennent au sérieux la question du langage.

« L'art est inséparable de la vérité », écrit Iouri Lotman. « Cependant, il est nécessaire de souligner que la "vérité du langage" et la "vérité du message" sont des concepts essentiellement différents¹ ». Si l'on accepte d'appeler *langage* la structure elle-même, l'ensemble des règles qui régissent les échanges verbaux dans une culture donnée, et *discours* un niveau homogène de réalisation de cette structure, on dira que, du point de vue de la loi, la diabolie est seulement un

1. *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, p. 44.

type de discours, une réalisation spécieuse de la structure, puisqu'elle en reproduit le fonctionnement sans honorer le contrat qui la lie à n'énoncer jamais que des messages « vrais ». Mais, du point de vue de la diabolie, c'est le système lui-même, à savoir le langage, qui est, en tant que tel, séducteur, parce qu'il prétend imposer une légalité que le désir périmé à chaque énonciation. Le discours diabolique fait apparaître dans le langage un processus dont la visée n'est jamais sûre, quand bien même une institution voudrait la garantir : derrière la fictivité, ou même la fausseté, de chacun de ses messages, il récupère ainsi quelque chose de cette « vérité du langage » dont parle Lotman.

Ce fait explique qu'il n'y ait véritablement diabolie que pour un destinataire qui endosse la modélisation sémiotique pervertie par le discours ou par le texte : Charlotte ou Monsieur Dimanche, Ysengrin et Brun, tel étudiant, tel lecteur, celui que j'ai été, et qu'une soif de scientificité, un besoin de sens, portaient à tenir pour vérité un jeu avec les textes et leurs interprétations. Le destinataire « abusé » par un discours diabolique y reconnaît toujours la forme parfaite de son désir, avoué ou secret : il est une victime, mais active, une dupe, mais consentante, la proie de son propre fantasme, admirablement présent devant lui sous une forme dont il apprendra, toujours trop tard et toujours trop tôt, qu'elle n'est qu'un leurre. Comme le discours séducteur s'adressant à un personnage fasciné, le texte diabolique feint de répondre au désir de son lecteur et en fait le *déçoit* : il rend indécidable le sens promis par la modélisation sémiotique, et jette ainsi sur cette dernière un doute qui emporte sa légitimité.

Mais, en même temps, le texte diabolique explicite son caractère duplice à l'usage d'un destinataire libéré de la sémiotité dans laquelle lui-même est contraint de s'écrire : il met en scène les procédures séductrices, fait la théorie de ses captations, marque l'artifice et le dévoilement, exorcise la fascination qu'il exerce. Il se peut que les conceptions diaboliques de la production du sens, rejetées par les sémioticités dominantes, représentent, à l'intérieur de ces sémioticités, la conception et la pratique qui vont prévaloir dans une période postérieure, après qu'elles-mêmes auront été abandonnées comme inadéquates. Dans une structure binaire et hiérarchique, la renardie introduirait, par inversion, l'idée

d'une structure binaire et réciproque ; dans une structure binaire et réciproque, la séduction imposerait, par contre-façon, une structure ternaire séparant signifié et référent ; dans celle-ci enfin, conçue sur le modèle linguistique et généralisée, de manière probablement abusive, à tout processus signifiant, l'écriture insérerait, au moyen de la perversion, la possibilité d'une production du sens encore pensée, qui multiplierait les relations établies sur le plan du seul signifiant. Peut-être alors apparaît-il dans la logique de l'évolution de la culture française que le langage y soit devenu, sous des prétextes scientifiques, le *modèle* de toute pratique signifiante (et non seulement le relais ou l'interprétant), et que Barthes lui-même ait aidé à cette promotion en faisant dépendre la sémiologie de la linguistique, pour exercer ensuite d'autant plus sûrement la fonction diabolique en séparant signifié et signifiant.

Cette notion de la diabolie comme type de sémiotité antagoniste à l'intérieur d'une culture, destiné à la fois à suspecter la loi et à prendre sa relève, expliquerait la thématique qu'ont fixée les textes séducteurs, avec une stabilité remarquable malgré la diversité des contenus et des préoccupations. Il ne s'agit là que d'une hypothèse, mais qui jette une lumière nouvelle sur ce que Mallarmé nommait « cette vaine, perplexe, nous échappant, modernité². »

2. *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1945, p. 399.

Marie de France, 128, 133, 143 n.
 K. Marx, 209.
 C. Mauron, 70 n.
 Molière, 23, 28, 37 n., 41 n., 46, 60, 71-5.
Amour médecin, 66-7.
Bourgeois gentilhomme, 25.
Don Garcie, 24-5.
Don Juan, 12-13, 16, 17-19, 28-75, 79, 148, 160, 196, 213.
Ecole des Maris, 66-7.
Etourdi, 25.
Malade imaginaire, 25, 66.
Mariage forcé, 66-7.
Médecin malgré lui, 66-9.
Médecin volant, 66-7.
Misanthrope, 26-7.
Sganarelle, 66-7.
Tartuffe, 16, 25, 27, 42, 67.
 Mozart-Da Ponte, 60.
 F. Nietzsche, 77, 151.
Odyssee, 121, 190.
 G. Paris, 89 n.
 B. Pascal, 11, 23, 39.
 L. Perrone-Moisés, 199 n.
 Philippe de Thaon, 135.
Physiologus latinus, 135.
 Pierre de Saint-Cloud (Perrot), 108, 110 n., 137.
 Platon, 9, 10, 16.
 L. J. Prieto, 158 n.
 J. Reboul, 203 n.
 I. I. Revzin, 188-9, 192.
 H. Rey-Flaud et A. Eskénazi, 93.
 J. Ricardou, 195.
 Sieur de Rochemont, 73-5.
Roman d'Alexandre, 128.
Roman d'Enéas, 128.
Roman de Renart, 12, 17-19, 77-149, 160, 194, 213, 217-20.

Br. I (*Ambassades, Procès, Teinturier*), 79-98, 99-116, 117, 134-49.
 Br. II (*Puits*), 120-133.
 Br. III (*Enfances*), 115-16, 117-18, 143-4, 219.
 Br. IIIa (*Chantecler*), 110-12.
 Br. VII (*Corbeau*), 112.
 Br. VIIa (*Viol*), 94, 96.
 Br. VIIb (« *Premier* » *procès, Escondit*), 105, 107, 112-13, 118, 135.
 Br. IX (*Pèlerinage*), 112, 148.
 Br. XII (*Pêche au seau*), 112.
 Br. XIV (*Confession*), 94-5, 148-9.
 Br. XVII (*Bacon enlevé*), 112.
 Br. XVII (Martin) (*Mort*), 137-8, 148.
Roman de Thèbes, 119, 128.
Roman de Troie, 121, 128.
 M. Roques, 79 n.
 J. Rousset, 28, 59-60, 72 n.
 Rutebeuf, 109-10, 134 n., 135-7.
 F. de Saussure, 11, 13, 14, 173, 177 n., 184, 191, 196, 204.
 M. de Soudéry, 36 n.
 C. Segre, 173, 177 n.
 M. Serres, 41, 44.
 Stace, 119.
 J. Starobinski, 45 n., 204-6.
 A. Strubel, 82 n.
 Tertullien, 19.
 F. Thuel, 40 n.
 Tirso de Molina, 60, 72.
 T. Todorov, 10, 174 n.
Tristan, 118-20, 143, 218.
 J. Verne, 182-197.
Vie de Saint Alexis, 97, 138.
 Villiers, 37 n.
 W. von Wartburg, 13 n.
Ysengrimus, 129, 217, 218.
 P. Zumthor, 127-8.

INTRODUCTION A LA DIABOLIE	7
I. LA SEDUCTION	21
1. LA PASSION DES SIGNES	23
2. LE CIEL ET LA SCÈNE	28
1. Le langage du Ciel	28
2. L'Autre	35
3. Les deux scènes	37
3. SÉMILOGIE DE LA SÉDUCTION	40
1. Le système de Sganarelle	40
2. La contrefaçon	45
3. Codes non linguistiques	49
4. Le personnage, le texte et le redoublement ..	51
4. POSITIONS DU CONFLIT	55
1. Sganarelle et la parenthèse donjuanesque	56
2. Le triangle	57
3. Le fils criminel	61
5. LE TRIOMPHE DE LA COMÉDIE	65
1. Sganarelle	65
2. Molière	70
3. La recherche de l'image	73

II. LA RENARDIE	77
6. LA PROBLÉMATIQUE MÉDIÉVALE DE LA PAROLE : LES AMBASSEDEURS	79
1. Le dévoiement	79
2. La captation	87
3. Le cheminement de la parole	90
4. Mobilité du symbolisant	93
7. LA DROITURE ET LA RUSE	99
1. Rhétorique et contrat	99
2. La fausse monnaie	103
3. Le discours du juge	106
4. Universalité et degrés de la ruse	110
5. L'animal qui parle	114
8. UN TEXTE SÉDUCTEUR	117
1. La reprise critique	117
2. Duplicité du récit	120
3. Translatio	125
9. L'INVERSION	130
1. Enfer et paradis : le haut et le bas	130
2. Un lieu commun diabolique : la mort maîtrisée ..	134
3. La naissance et le travestissement	137
10. RACONTER ET SE RACONTER	141
1. Le déguisement et la fiction	141
2. La puissance	144
3. La confession	148
III. L'ÉCRITURE	151
Abréviations	152
11. PROCÉDURES ET TECHNIQUES SÉDUCTRICES DANS L'ÉCRITURE	153
1. Les figures de la diabolie	153

2. Dénotation/Connotation	158
3. La déception	160
4. Le Neutre	163
12. LE TEXTE DU CONTRAT	165
1. Les trois étapes	166
2. L'image et la neutralisation	169
13. SCIENCE ET LANGAGE	173
1. Les sciences du langage	173
2. Le langage de la science	177
3. La loi	179
14. L'ORIGINE ET LE REDOUBLEMENT	182
1. L'emprunt et la conquête : citer et classer	183
2. La transformation	188
3. Le commentaire et son roman	193
15. LE COMMENTAIRE	198
1. Le circuit de la parole vide	198
2. Le statut du commentaire	203
3. L'homéostat	207
EXORCISME	211
Appendice : La critique du <i>Roman de Renart</i>	217
Index	221