

Petite sémiologie de l'écrire

Gilles Thérien

Volume 18, Number 1, Spring 1982

Anatomie de l'écriture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036748ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036748ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thérien, G. (1982). Petite sémiologie de l'écrire. *Études françaises*, 18(1), 5–19.
<https://doi.org/10.7202/036748ar>

Petite sémiologie de l'écrire

GILLES THÉRIEN

Une légende japonaise raconte l'histoire d'un musicien aveugle, Hoichi dont la spécialité était la récitation, accompagnée du biwa, de l'épopée des Heike, en particulier de la dernière défaite lors de la bataille navale de Danno Ūra. La nuit, un samouraï vient le chercher et le conduit au cimetière des Heike où il doit exécuter le chant de cette fameuse bataille. Hoichi est persuadé qu'il assiste à une véritable cérémonie de cour alors qu'il est tout simplement ensorcelé. Au temple où il habite, le prêtre, pour le soustraire au maléfice, décide d'écrire partout sur son corps des textes sacrés, des sutras. Il deviendra alors invisible aux esprits des morts. Hoichi, la nuit venue, attend avec crainte le fantôme-samouraï. Celui-ci vient et ne trouve que le luth du musicien et ses deux oreilles malencontreusement oubliées par les brosses négligentes des moines. Il les apporte dans le royaume des ténèbres, laissant là Hoichi, baignant dans son sang, Hoichi que la légende appellera désormais «Hoichi-pas-d'oreilles», Miminashi-Hoichi.

Cette légende parle de l'écrire, de l'écriture, des lieux de l'écrire et de l'écriture, du pouvoir de l'écrire et de l'écriture et des effets. Voilà sous une forme littéraire décrits les principaux aspects d'une petite sémiologie de l'écrire. Ce titre veut d'ailleurs indiquer que nos objectifs sont ici modestes, que l'immensité de ce problème de l'écriture ne sera abordée que dans ses traits principaux et que l'ensemble se donne plus comme une réflexion que comme une argumentation définitive. Des réseaux descriptifs correspondant aux différents aspects illustrés par la légende permettront

d'esquisser une brève synthèse du problème que nous voulons déployer dans toutes ses dimensions. Un autre texte a déjà tracé les conditions méthodologiques d'une telle description. La fable est ici à titre d'exemple et pour le plaisir du lecteur. L'écriture n'est pas qu'un problème occidental.

PHYLOGÉNÈSE DE L'ÉCRIRE

Si l'origine du langage se perd dans la nuit des temps, l'écriture, pour plus récente, n'a pas réussi à inscrire de façon claire la trace de sa trace. Aussi est-il nécessaire de reculer de 30 000 ans pour identifier des figures, souvent à l'allure abstraite, dont il est difficile de connaître l'usage. L'origine de ces figures semble marquer les débuts absolus de l'acte graphique humain (Leroi-Gourhan, 1967). Le trait est-il communication, expression? Rien ne peut décider. L'utilisation de points, de coches peut signifier un premier art de compter, art que l'on retrouvera dans les wampums nord-américains. Les couleurs autant que les formes peuvent servir à signifier (Gelb, 1973). Il faudra attendre le troisième millénaire avant notre ère pour trouver un système graphique qui sera une écriture, la pictographie proto-sumérienne. Des hommes et des animaux d'Altamira et de Lascaux à ces caractères dont l'image sert de véhicule de communication, l'humanité qui possède depuis longtemps le langage cherche à incarner sa mémoire. L'avènement de l'écriture phonétique, il y a un millénaire, après l'invention du syllabaire, vers 1800 AC., constitue le moment le plus important peut-être de la réalisation humaine. Il est possible maintenant de consigner le langage, de revenir sur la parole, de mesurer les acquis de la pensée.

Cette transformation s'opère par l'émergence de deux orientations spécifiques de l'écrire original. À l'auteur qui dispose de la paroi d'une caverne pour exprimer son geste s'oppose le scribe assis qui tient une tablette sur laquelle il consignera avec économie les paroles royales. D'un côté se développe le dessin, la maîtrise des grands espaces, l'invention du geste et éventuellement les réalisations géométrique et architecturale, de l'autre règne l'alphabet, ce son écrit, à l'origine des lois, des comptes, des chroniques, des œuvres de l'esprit. Avec l'écriture phonétique, l'homme rétablit l'équilibre entre les deux systèmes qui régissent son évolution, l'axe face-langage et l'axe main-geste. La station verticale qui libère la tête, libère aussi le cerveau et permet le développement de l'appareil phonatoire et de ses capacités d'expression. La libération de la main, la souplesse du bras par

rapport à l'épaule prépare l'utilisation de l'outil et ultimement sa fabrication. L'équilibre de ces deux systèmes engendre une information continue qui rend chacun de plus en plus perfectionné. La pensée forme l'outil et l'outil façonne la pensée. L'oreille qui entend la parole est irrémédiablement liée à l'œil qui lit le mot. Dans ce nouvel équilibre, l'écriture se soumet au langage. Elle n'aura, pour beaucoup, que la valeur d'une traduction. Mais, en même temps, elle garantit au langage une stabilité en le coulant dans l'institution de l'écrit. Gelb montre que les langues sans écriture évoluent rapidement et disparaissent.

L'apprentissage de la langue est plus ou moins semblable à l'apprentissage d'un certain nombre de fonctions biologiques naturelles (Tinland, 1977). Il a fallu attendre les études de phonétique pour apprendre à décomposer le son, à structurer le système des oppositions de phonèmes, à localiser les divers sites de l'appareil phonatoire. La langue s'apprend de façon naturelle comme la résultante d'un certain nombre de fonctions biologiques. L'écriture, si postérieure dans l'évolution humaine, tient à la création de l'outil. Bien entendu écrire exige un outil mais l'écrire est aussi un outil, une production. L'écrire fait partie de l'ordre social. Il définit le colonisateur et le colonisé comme cela a été le cas au Vietnam à partir du XV^e siècle sous l'influence dominatrice des Français (Alexandre de Rhodes). Il distingue aussi, au niveau du pouvoir, celui qui sait et celui qui ne sait pas, l'illettré.

L'acte d'écrire, différent du geste qui dessine, sculpte la pensée. Les oppositions sonores traduites en oppositions graphiques inaugurent la science et son progrès. Le passage d'une écriture iconique à une écriture phonétique, infiniment plus économique, consacre l'importance que prend, dès ce moment, la raison, le rationnel contre l'univers concret, continu et contigu de l'image. De la même façon, le geste pictural s'épanouit, autonome. Il figure, il reproduit le mouvement, il s'inscrit dans une durée sans divisions temporelles. Le geste pictural n'a pas l'ambition d'usurper la totalité de la communication. Il exprime, il supplée. En un sens, l'acte graphique s'est dédoublé et chacune des parties s'est développée en gardant une nostalgie plus ou moins marquée de l'autre. La mémoire de l'humanité y gagne qui peut ainsi construire sur deux types de connaissance, deux types de communication.

L'événement écriture est l'avènement de l'histoire. Derrida a raison de chercher une grammatologie (Derrida, 1967). Cette dernière a le mérite de mettre l'accent sur l'importance de

l'écriture dans la formation de la pensée. Pourtant encore ici, il est difficile de distinguer ce qui relève d'une métaphysique de ce qui serait une science affranchie du Logos. En outre, il apparaît contestable de croire le problème réglé une fois pour toutes. Qu'est-ce que 3 mille ans d'écriture phonétique sur 30 000 d'actes graphiques? Le point de vue développé ici suppose plutôt l'élaboration d'un réseau symbolique qui permet de décrire l'acte d'écrire, d'en indiquer les formes, d'en prévoir les applications. En deça de l'histoire universelle de l'écriture, il reste l'histoire individuelle.

ONTOGÉNÈSE DE L'ÉCRIRE

On l'a dit, l'enfant doit faire l'apprentissage de l'écrire de façon moins naturelle et plus difficile que la langue. Il possède déjà celle-ci avant d'écrire, ce qui permet de comprendre la confusion que l'on fait entre ces deux actes graphiques que sont le dessin et l'écriture. En fait, l'enfant doit s'exercer à l'acte graphique avant de pouvoir développer ses aptitudes. En dehors des cas pathologiques, l'enfant doit apprendre le contrôle de son système moteur pour réaliser convenablement l'acte graphique. Il faut maîtriser d'abord la préhension qui permet de tenir un crayon. C'est le développement de la main qui doit passer d'une préhension globale à une préhension plus fine n'utilisant que le pouce et deux doigts. C'est aussi le contrôle du geste, de son mouvement dans un espace qui sert de cadre. C'est la coordination de la main et de l'œil dans la tâche difficile d'écrire de gauche à droite, ligne après ligne, des lettres de dimension homogène. C'est l'apprentissage de la vitesse dans la réalisation des cursivités. C'est enfin l'automatisation du geste au point où la main est ignorante des signes particuliers qu'elle trace, comme le corps ignore le détail de sa démarche ou la bouche, les modalités de la mastication.

La spécialisation de l'acte graphique en écriture passe par la posture, celle du tronc tout entier, celle du bras (avant-bras), du poignet, de la main. Écriture penchée, écriture droite ne sont que les effets d'un rapport de posture à la table ou au support de l'écriture. De mauvaises habitudes à ce niveau peuvent entraîner des difficultés d'exécution de l'acte. La «crampe de l'écrivain» en est un exemple. La spécialisation de l'écriture se fait aussi en fonction de l'espace. Le dessin exige un contrôle de l'espace par le geste, l'œil doit guider le geste. Il n'a pas nécessairement un modèle qui lui dise quand s'arrêter. De même, l'orientation de l'espace est libre dans le dessin alors qu'elle suit un cadre rigoureux dans l'écriture.

Ainsi, dans le cas de l'écriture, l'apprentissage est-il tout axé sur l'imitation, celles des lettres. Dans le dessin, l'apprentissage

semble plus relié à l'interprétation du geste par celui qui le pose. On connaît le fameux dessin du mouton dans une boîte. Une fois interprété, il est aussi clair qu'un vrai mouton. Il n'en est pas de même du mot MOUTON qui doit, lui imiter fidèlement son modèle éternel. Le geste dans l'écriture est au service de la norme, du langage. Dans le dessin, le geste est libre, il s'accommode des intentions de l'acteur. Il est utile ici de rappeler que le geste peut aussi servir de langage, comme c'est le cas chez les trappistes et chez les sourds-muets mais cela n'est possible qu'au prix d'une considérable conventionalisation du geste. On ne dessine pas dans l'air mais on reproduit des formes schématiques significatives.

Dans les débuts de la spécialisation de l'écriture, l'enfant apprend à signer ses dessins. Il s'agit de marquer, de quelque façon, les dessins. Curieusement, beaucoup de fresques primitives sont aussi marquées d'un signe qui serait en quelque sorte une signature. La signature pourrait être alors à la fois une description d'un individu et sa traduction phonétique. Raymonde Chaumin écrit : «On voit souvent des petits marquer au coin d'un gribouillis leurs dessins ou leurs collages. Un peu plus tard, l'enfant reproduit de mémoire et maladroitement une ou deux majuscules d'imprimerie qu'il sait appartenir à l'ensemble des lettres de son prénom, dont le visage écrit commence à lui devenir familier. [...]. Cette affirmation de soi au moyen d'une trace est une signature, à l'usage de lui-même mais qu'il suppose aussi devoir être à l'usage des autres, donc ayant pouvoir de communication : il manifeste par cet «écrit» qu'il est l'auteur et qu'il veut qu'on le sache.» (Chaumin, Lassalas, 1981).

À la fois dessin et écriture, la signature se présente comme un acte graphique total. La graphologie s'y intéresse d'ailleurs spécifiquement, y trouvant une source particulièrement riche de traits de caractère. La signature, c'est la reconnaissance de soi dans une forme. Par rapport à l'identification de soi du stade du miroir, qui lui est antérieur, la signature représente une économie de l'être au profit de son signe. L'identité est ainsi transposée dans un signe et traduit une victoire sur le temps et l'espace. La propriété commence à s'étendre de l'être à l'avoir. La présence est transférée dans la signature. Le nom incarne le je. Souvent la signature se présente comme un graffiti. La graphie est transgressée au-delà de toute reconnaissance. Ce qui compte, semble-t-il, c'est le gribouillis, retour à l'acte graphique fondateur. En Occident, cette signature fait foi, même si elle est illisible. Les vérifications d'identité se font à partir de la reproduction de la signature. La fausse signature est souvent celle qui se reproduit avec une exactitude trop

parfaite. Et, lorsqu'il faut comprendre la signature, on demande qu'elle soit accompagnée de son double en lettres moulées. Au Japon, par contre, la signature est un sceau personnel qui doit accompagner tout acte officiel. Les maîtres japonais ont ainsi pris l'habitude de permettre à leurs meilleurs disciples d'utiliser leur sceau jusqu'à ce qu'ils acquièrent une maîtrise pour avoir leur propre signature. Est-ce le même procédé qu'on retrouve dans *Scilicet* où tous les articles sont anonymes, sauf ceux de Lacan? La propriété qu'autorise la signature est parfois individuelle, parfois collective. Elle n'en demeure pas moins toujours privée, délimitante, territoriale.

Acquise de façon globale, l'écriture s'automatise. Elle n'a plus besoin d'être réfléchie. L'enchaînement des lettres, des mots, la disposition de l'espace, la cursivité, la vitesse deviennent automatiques. Les normes extérieures seront le papier et l'orthographe qui règle les problèmes de transcription. Généralement cet automatisme conduit à une intégration toute personnelle de l'écriture. La graphologie se fonde justement sur cet automatisme et cette intégration pour définir les caractéristiques principales d'une écriture donnée et de son auteur. S'il n'y a pas lieu ici de se prononcer sur le débat de la pertinence de la graphologie, on peut quand même noter qu'en s'intéressant aux traits de l'écriture, elle plonge dans la constitution même de l'acte graphique. Si elle ne parvient pas toujours à convaincre lorsqu'elle décrit les personnalités, elle est quand même suffisamment efficace pour établir les écritures, les authentifier tant en matière d'archives qu'en matière de justice. Négativement aussi, elle signale par des graphismes perturbés, les désintégrations de l'écriture consécutives à des difficultés du système nerveux. Des effets de l'aphasie à ceux du tremblement de la vieillesse, toute la gamme des écritures désintégrées peut être distinguée d'une écriture réalisée avec bizarrerie.

Dans le développement individuel, l'écriture peut être déficiente. Elle peut le devenir à la suite de diverses maladies somatiques ou non. Elle peut l'être aussi à la suite d'un manque continu de son exercice. Il faudrait alors parler d'un agraphisme d'évolution, socialement encouragé par le peu de demande qui est fait à la faculté d'écrire des individus, tels ces formulaires où il suffit de cocher les réponses déjà formulées. L'alphabétisation semble conduire plus sûrement à lire qu'à écrire. Il est plus important aux yeux de l'institution de savoir lire et de comprendre ce qu'on attend de chacun que de savoir écrire et de pouvoir s'exprimer. Cette considération devrait définir une nouvelle approche de l'acculturation des masses dans des pays lettrés. L'analphabétisme pur

demeure quand même une priorité dans la mesure où, socialement, on peut faire une équation entre analphabète et pauvre, mandarin et riche. L'époque est révolue où le roi pouvait signer d'une croix marquant ainsi son pouvoir et l'origine de son droit. Aujourd'hui l'analphabète qui signe d'une croix indique plutôt sa condition de crucifié, de celui qui est en déficit de savoir et de pouvoir. L'intégration de l'écriture, tant au plan individuel qu'au plan social, est une condition de progrès dans l'ordre du savoir. Savoir écrire, c'est aussi savoir classer. Le cadre de référence, issu de la classification, est plus important que la référence elle-même qui se verra modifiée selon les cadres auxquels on la rapportera. Celui qui possède le savoir et peut le consigner tient en ses mains l'avenir des autres.

ÉCRIRE ET COMMUNIQUER

Que l'acte d'écrire communique, cela va de soi. Il reste à savoir quoi et comment. La mémoire de l'humanité, l'histoire, le savoir sont consignés. Ils acquièrent ainsi valeur de référence tant au niveau individuel qu'au niveau collectif. Pourtant la masse d'écritures ne tombe pas automatiquement dans les catégories précitées. La liste d'objets à acheter, les notes prises en lisant, les lettres écrites ont un aspect plus concret de communication et il ne paraît pas utile de les traiter à un autre niveau. Il importe donc de réaliser comment ces écritures singulières communiquent.

On distingue deux modes principaux de communication : le mode analogique et le mode digital (Watzlawick, 1972, 1980). Dans le mode analogique, les signes ont un rapport analogique, c'est-à-dire de ressemblance, avec ce qu'ils signifient. On peut donner comme exemple le cri de douleur par rapport à l'émotion correspondante. Dans le mode digital, les signes entretiennent un rapport conventionnel avec ce qu'ils signifient, ce rapport est habituellement fondé sur des conditions de vérité. C'est le cas des mots, dont Saussure avait bien marqué la formation arbitraire du lien entre signifiant et signifié. Mais en poussant plus loin la description de l'analogique et du digital, on peut comprendre que l'analogique tend à rendre principalement compte de la relation qui unit des choses semblables. Il reproduit cette relation. Le digital, lui, détermine des contenus. On attribue au cerveau droit, à l'hémisphère droit, le mode analogique, ce qui peut se traduire par des aptitudes particulières dans les domaines de la synthèse, du concret, de l'émotion, de l'espace, du gestuel, du préverbal. Le cerveau gauche, lui, privilégiera le mode digital, soit les aptitudes à l'analyse, à l'abstrait, à la raison, au temps, au verbal. Bien entendu, les hémisphères cérébraux sont coordonnés et leurs

activités, intégrées de sorte que le résultat général des comportements sera toujours plus ou moins analogique et plus ou moins digital. Dans des cas pathologiques, il arrive de trouver un excès de l'un ou l'autre mode, ce qui permet de mieux les décrire au plan théorique. Enfin l'analogique et le digital servent à caractériser des machines. La montre avec ses aiguilles qui tournent simule de façon analogique le temps, comme le sablier d'ailleurs. La montre qui affiche l'heure par des nombres et qu'on nomme digitale, segmente le temps en unités infimes. Son fonctionnement est celui du «tout ou rien» comme le fonctionnement de l'ordinateur digital, 1 et 0 (digit).

Communiquer suppose une utilisation des deux modes. Selon le message, selon l'information à transmettre, l'un ou l'autre des modes sera préféré. Si on prend le cas du langage articulé, le mode digital permettra de choisir les mots, les contenus alors que le mode analogique présidera à la transmission, au rythme, à la tonalité, à tout ce qui concerne l'acte même du dire. Si l'on considère l'évolution de l'homme par rapport à l'animal, l'apparition du langage, on peut affirmer que le cri animal et plus tard le cri, le babil humain sont des moments analogiques à partir desquels le digital, le langage humain articulé, pourra apparaître. L'enfant qui pleure manifeste par le mode analogique qu'il a faim ou mal ou qu'il est en colère ou tout cela en même temps. Quand il pourra expliquer ses pleurs en affirmant qu'il a faim ou qu'il a mal, il aura introduit le mode digital dans sa communication. Au plan de la phylogénèse et de l'ontogénèse, l'analogique précède le digital. On mesure mieux ainsi l'importance considérable que le digital a pris dans la civilisation occidentale axée sur la raison et sur le progrès.

L'acte graphique, celui de la préhistoire de l'humanité et de l'individu, procède par analogie. Il produit et reproduit un mouvement. Tout le système nerveux, des neurones du gyrus post-central aux articulations de l'épaule et du bras, concourt à créer un mouvement qui communique directement le mouvement du dedans au dehors. L'apparition de l'écriture vient rationaliser ce geste. Le mot, digital par nature, devient la norme. Le trait graphique personnel demeure analogique mais se met au service de la norme verbale. On peut ici remarquer que cet événement historique met aussi le cerveau droit au service du cerveau gauche. La dominance exercée par ce dernier n'a probablement pas sa cause dans la biologie mais est le résultat d'une mise en circuit du biologique, du social et du culturel où la tendance générale ira du côté du rationnel à cause de la dominance de l'hémisphère gauche, dominance qui sera renforcée par les sélections faites en sa faveur.

La signature dont il était question plus haut illustre bien un lieu originel où l'analogique et le digital se marient bien. De même la calligraphie qui perd de vue le contenu, le sens rationnel, pour s'intéresser exclusivement à la forme des lettres présente bien la victoire momentanée de l'analogique sur le digital. À l'autre extrême, la machine à écrire représente, elle, une victoire du digital. Il est ainsi possible de déterminer des tendances, des préférences. S'il en est de même au niveau de l'écrire, les contenus d'écriture pourront subir aussi un examen identique. Des contenus seront plus digitaux par leur nature et d'autres seront plus analogiques. Dans la première catégorie, il faudra certainement retenir les listes, les lexiques, les lois, etc., dans la seconde catégorie, la littérature en général, dont il faudra, bien sûr, maintenant décrire le caractère analogique.

L'ÉCRIRE DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE

Prenons le geste de l'écriture. Je dirai, par exemple, que j'ai un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques (Roland Barthes).

Le texte que j'écris est pour moi un objet de désir. Entre lui et moi, il y a un échange qui se produit jour et nuit. Peu importe que cela se passe ou non sur le papier (Hélène Cixous).

Ce que j'évite avant tout, c'est le rituel (André Dhôtel).

Ce qui est agréable, c'est de recopier, de mettre au net, quand le livre est fini (j'écris toujours à la main) (Julien Gracq).

J'utilise de grandes feuilles de papier blanc 21 x 27 que je remplis des deux côtés, sans laisser de marge, et presque sans faire de ratures, car j'ai une horreur physique de la rature (Jean-Marie Le Clézio).

Inutile de vous préciser que je travaille toujours en musique (Claude Lévi-Strauss).

L'important, pour moi, c'est de commencer à jeun. Ce n'est pas une manie, c'est une précaution indispensable pour réveiller l'inspiration (Robert Pinget).

Pour moi l'écriture c'est quelque chose de physique, je dirais même un processus biologique comme manger ou faire l'amour (Christiane Rochefort).

Un livre... c'est fait avec du lait, du sang, des nerfs, de la nostalgie, avec l'être humain, quoi (Françoise Sagan).

...l'écriture à la machine n'est-elle pas, comme le piano, un acte de percussion? N'y a-t-il pas, là aussi, un état de clivage

des deux mains par rapport au cerveau qui est radicalement différent de la position traditionnelle du scribe? (Philippe Solers).

Toutes ces citations proviennent d'un recueil d'interviews publié par Rambures sous le titre de *Comment travaillent les écrivains*. Le caractère anecdotique de ces entretiens est largement compensé par l'intérêt des soubassements de l'écriture. Acte d'écrire, graphisme, pulsion (d'amour), rituel, compulsion, musique, fonction biologique, voilà autant de constations de nature analogique communes à des écrivains dont les œuvres ont souvent peu en commun. L'attention des écrivains est attirée par l'analogique, c'est-à-dire le fondement naturel entre l'écrire et l'écriture et non par le digital, c'est-à-dire le contenu des œuvres. Il ne s'agit plus de savoir ce qui distingue l'œuvre de X de celle de Y mais ce qui unit X et Y au niveau du travail de l'écrire.

Le travail de l'écrivain est ici proche de celui du peintre. C'est l'artisan qui parle, l'artiste. L'écrire ne semble pas avoir uniquement fonction de support. Le geste comprend le contenu. Les mots appellent les mots et la cursivité sur le papier est le double d'une autre cursivité vécue intérieurement. Il ne s'agit pas d'un travail de copiste ou de légiste. Chacun obéit à un instinct, à un désir dont l'écrit semble prendre la forme. C'est là l'essentiel du travail de l'écrivain, le digital y est, lui, secondaire.

Une telle affirmation est grosse de sens. Elle suppose que l'on reconnaisse à la littérature le pouvoir de communiquer à deux niveaux, l'analogique comme le digital. La peinture, la musique en sont bien évidemment là. Aussi est-il facile de comprendre leur aspect analogique comme étant la dimension principale de la communication. Telle pièce de musique crée une durée indivisible qu'elle remplit de telle façon qu'il est impossible de retrouver l'individualité des notes emportées qu'elles sont dans le mouvement général, transformées en timbres, en intensités. Le contenu rationnel, définissable, perd tellement d'importance qu'on peut se contenter de définitions comme fugue, partita, sonate, symphonie, etc. suivies d'un numéro d'opus. En littérature, la confusion vient d'abord de ce que le matériau de l'écriture, le mot, est déjà digital et qu'il se donne d'abord comme quelque chose à comprendre. Ensuite, les études littéraires se sont toujours données comme objectif de faire comprendre les textes. Le digital est ainsi doublement privilégié. L'intérêt porté à la connaissance psychanalytique comme clé du texte peut être un moyen de rejoindre la relation analogique entre le texte et l'auteur. Mais, trop souvent, cet effort se borne à identifier des contenus de

connaissance, à se soumettre une fois de plus à la manie classificatoire. Il faudrait en somme procéder à un nouvel examen de la littérature. Dans un tel examen, la technique du conte, du récit prendrait certainement une place importante qu'il est ici possible de décrire brièvement.

L'enfant apprend à raconter quand il apprend à multiplier les sujets de la phrase, à varier les pronoms. Le personnage, c'est-à-dire celui qui est toujours susceptible de devenir sujet, commence à exister. Il deviendra hallucination, délire de persécution, autre-de-soi, si le dysfonctionnement s'installe. Il deviendra héros, personnage de roman si l'écriture en fait l'élément d'un modèle conçu par un écrivain. Au niveau du développement personnel, l'existence de l'autre dépend de l'identification au même. C'est ainsi que se construit l'imaginaire personnel où chacun prend une place et un rôle qu'il devra défendre contre de possibles intrus. Le «Je» est l'unique héros aux prises avec l'extérieur, le monde, les autres. Cet imaginaire qui sert de cadre de référence à la vie psychologique de chacun peut aussi être conçu, modelé comme vision du monde et servir à reproduire dans l'écrit un imaginaire vécu. L'écrivain met en scène. Pour cela, il doit connaître les lois du théâtre de l'imaginaire et, pour cela, il doit les apprendre en les imitant. Son modèle peut être celui du vécu, le sien ou celui des autres, ou encore un modèle pris à quelqu'un qui a déjà créé un modèle original. C'est alors l'imitation littéraire, celle qui est essentielle à quiconque veut se débrouiller avec son propre narcissisme. Cet apprentissage est digital. Il procède par véridiction, par succès et erreur jusqu'à ce qu'un modèle satisfaisant soit trouvé. L'enfant et l'écrivain imitent. Les modèles qu'ils apprennent à construire ont un effet dans la vie personnelle et dans la vision du monde. L'écrivain, lui, décide de partager sa vision. Parfois il n'aura que son narcissisme à offrir. La communication amorcée cherche à réaliser une relation analogique avec le lecteur. Bien sûr, ce dernier devrait chercher à comprendre mais surtout à sentir, à s'engager dans un système qu'il expérimente dans la joie ou la douleur, dans l'angoisse ou la sérénité. L'œuvre littéraire est un modèle à vivre plus qu'à comprendre, comme l'œuvre musicale, ce qui n'interdit pas de comprendre les lois de construction de ce modèle. L'imaginaire est du vécu et non une sorte de mythologie abstraite, une structure mathématique dont on comprend le fonctionnement comme *in vitro*.

L'écriture poétique, au sens large de cet adjectif, est la manipulation du digital par l'analogique, de l'analytique par le

synthétique, de l'abstrait par le concret, du temps par l'espace, du verbal par le gestuel, du bruit par le silence. Toute élaboration du modèle est la représentation analogique d'un vécu au niveau de l'action, du comportement, de l'émotion, de la pensée. On en connaît de multiples exemples. Parmi eux, on peut citer l'*Ulysse* de Joyce, la *Modification* de Butor, la *Recherche* de Proust, etc. L'élaboration du modèle est essentielle pour le développement cérébral. Les nouveaux modèles qui posent des défis y parviennent parce qu'ils sont favorisés par un développement cérébral qui à son tour produit de nouveaux modèles. C'est en ce sens que la littérature, comme tout art, est heuristique et que les œuvres se distinguent entre elles par leur statut de modèle ou de variante.

Le geste d'écrire de l'écrivain est profondément heuristique dans son intentionnalité. Il se cherche comme geste, c'est le style, il se cherche comme produit, c'est le modèle. Il est aisé de comprendre que ce geste soit accompagné d'angoisse, celle qui précède, celle qui accompagne et celle qui suit. Freud avait bien raison d'aller prendre ses exemples du côté des écrivains ou des artistes. Le projet de se livrer à une communication à la fois digitale et analogique est un objectif idéal qui, sur le plan humain, correspond à la recherche de la sagesse. La sagesse est accompagnée du silence. C'est ce que bien des poètes au cours des siècles ont cherché que ce soit le silence total ou le livre unique, modèle des modèles, sphère pleine. Il est possible ici de se demander si la loi du père, le langage qui régit des collectivités n'est pas à comprendre ici comme la loi de la mère, la loi de la sagesse. Qu'est-ce qui fait écrire, le langage ou le silence?

La littérature de tous les âges a produit un mythe, un modèle, qui illustre bien ce désir de maîtriser les deux modes de communication. Il s'agit du mythe de l'androgynie qu'on retrouve tant chez Platon qu'à la Renaissance, au XVIII^e avec l'intérêt pour la bisexualité, au XIX^e avec le mythe de la Femme éternelle et au XX^e, avec ce cerveau double dont le gauche, digital, est plutôt masculin et le droit, analogique, plutôt féminin. Ce modèle de la synthèse des contraires n'est-il pas celui qui alimente ultimement toute entreprise de création artistique où l'auteur est son propre accoucheur?

L'écrire de l'écriture poétique renverse d'une certaine façon la démarche de l'humanité. D'un geste analogique surgit le digital incarné par l'écriture phonétique, de l'écriture phonétique digitale surgit l'analogique incarné par la littérature. De cette rétroaction naissent les sens nouveaux et les modèles dont l'humanité a besoin

pour exister et évoluer. Il ne faut pas chercher la cause de l'écrire dans le biologique mais mettre en circuit dans le même système, biologie et écriture, pour en comprendre le dynamisme profond et l'avantage que cela constitue dans une perspective de survie de l'humanité.

LES LIEUX DE L'ÉCRIRE

Du lieu de l'écrire, il n'a pas été question. Si la révolution de l'écriture phonétique l'emporte en importance, il ne faut pas oublier ce qui, des grottes du paléolithique au papier fin du XX^e siècle, a permis d'enregistrer la trace de l'humanité. Il est intéressant de noter que les premières surfaces exigeaient un travail bien plus considérable que ce qui est aujourd'hui demandé à l'écrivain.

Les matières dures, les seules disponibles à une époque d'absence de la technologie, sont les premiers lieux de l'écriture. Aux parois préhistoriques, il faut ajouter les stèles funéraires, les frontons des temples, les murs des palais. L'histoire s'écrit sur du solide. Ce qui s'y exprime est l'ordre. Et c'est en ce sens qu'il faut comprendre que des pharaons ont fait modifier l'histoire écrite en leur faveur. Il ne pourrait y avoir deux ordres. Quand le lieu de l'écriture se raffine, il devient en même temps plus fragile. La colère de Moïse lui fait briser les tables sur lesquelles Dieu a gravé sa Loi. Le scribe qui dispose d'une tablette d'argile représente l'échelon inférieur de la solidité mais il a pour lui l'avantage du nombre de tablettes à sa disposition. Avec les tablettes commence le secret de l'écrit. On cache, on archive.

La peau représente un autre lieu d'écriture privilégié. On pense aux parchemins faits de peau dont est fabriqué le livre médiéval. Il n'est pas interdit de mettre dans la même catégorie les tatouages qui prennent le corps comme surface d'écriture. De la marque sauvage, de l'esclavage à l'expression érotique de la mode hippie, on retrouve le corps qui dit en surface ce qu'il cache profondément. Il faut savoir ici lire entre les corps autant qu'entre les lignes. Le détenu de Dachau, le prisonnier de droit commun sont tatoués, l'un obligatoirement, l'autre volontairement. Le corps s'écrit, on écrit sur le corps. La machine infernale de Kafka qui écrit la loi dans la chair du condamné est plus cruelle mais pas très différente de la machine religieuse qui écrit les textes sacrés sur le corps d'Hoichi et oublie les oreilles qu'il sera condamné à perdre, lui qui est déjà aveugle. L'écriture sur le corps est toujours violente, non seulement par les traces, la scarification, la marque mais encore par le tabou qui s'exprime dans l'épaisseur de la chair.

L'ère du papier est l'ère digitale par excellence. À défaut d'archiver le Progrès, on peut en conserver religieusement les traces. Le papier est aussi démocratique. Il permet à l'écriture de se répandre. Aux lettres, on ajoute la lettre, le contenant qui servira de moyen de communication. La distance est abolie, l'épaisseur du temps est détruite. Le papier s'accommode merveilleusement de la loi. Sa valeur est juridique et économique. Qu'on songe à la monnaie de papier! Le copiste est remplacé par le polycopieur. Tout devient public. Le secret n'existe plus. Le papier n'est qu'un fond pour l'écriture, une écriture sous surveillance puisque les écrits restent. Au poète, il reste la fameuse page blanche éclairée par la lumière d'une chandelle, antichambre des épreuves de l'édition. Les papiers s'amoncellent, se tassent et deviennent des livres que Borges nommaient des labyrinthes de temps. «Ts'ui Pên a dû dire un jour : Je me retire pour écrire un livre. Et un autre : Je me retire pour construire un labyrinthe. Tout le monde imagina qu'il y avait deux ouvrages.»

Depuis le XVII^e siècle japonais, le temple de Nanzen-ji à Kyoto offre aux moines et aux visiteurs un jardin zen dont le sol est formé de graphies représentant la vie, la sérénité, la mer. Régulièrement un moine vient réécrire avec un râteau ce message vieux de trois siècles. Il en conserve la lisibilité. Lorsque, deux siècles avant Jésus-Christ, des soldats abattent Archimède, ils oublient de noter la formule qu'il venait d'écrire sur le sable. La trace éphémère d'un côté conservée, de l'autre perdue. Le sable est un support plus analogique que digital. Aussi est-il peu propice aux lois et, finalement à l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- ABASTADO, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien I*, Paris, UGE, 1980
- CHAUMIN, Raymonde et Paulette LASSALAS, *Écrire, le geste et le sens*, Paris, Fernand Nathan, 1981
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967
- GELB, I - J , *Pour une théorie de l'écriture*, Paris, Flammarion, 1973
- GUILLAUMIN, Jean, *Corps création*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980
- HAVELOCK, Eric A , *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, Paris, Maspero, 1981
- LECOURS, André Roch et François LHERMITTE, *L'Aphasie*, Paris, Maspero, 1979
- LENNEBERG, Ed , *Foundations of Language Development*, UNESCO, 1975, vol I et II
- LEROI-GOURHAN, André, *le Geste et la parole*, vol I et II, Paris, Albin Michel, 1967
- LURÇAT, Lihane, *Études de l'acte graphique*, Paris, Mouton, 1974

- MAERTENS, Jean-Thierry, *le Dessein sur la peau*, Ritologiques I, Paris, Aubier Montaigne, 1978
- MALRIEU, Philippe, *la Construction de l'imaginaire*, Bruxelles, Dessart, 1967
- RAMBURES, Jean-Louis de, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978
- THERIEN, Gilles, «Réflexions sur l'avenir d'une théorie générale de la «sémiologie», dans *Recherches sémiotiques/Semiotic inquiry* (RS/SI), vol I, n° 2, p 101-120, 1981
- TINLAND, Frank, *la Différence anthropologique*, Paris, Aubier Montaigne, 1977
- VENDRYES, Joseph, *le Langage*, Paris, Albin Michel, 1968
- WATZLAWICK, Paul, *le Langage du changement*, Paris, Seuil, 1980
- WATZLAWICK, Paul, J -Helmick BEAVIN, Don D JACKSON *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972