



HAL
open science

L'Empire des signes de Roland Barthes : essai de rencontre

Florian Panet

► **To cite this version:**

Florian Panet. L'Empire des signes de Roland Barthes : essai de rencontre. Littératures. 2010. <dumas-00496308>

HAL Id: dumas-00496308

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00496308v1>

Submitted on 30 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres Modernes

***L' Empire des signes* de Roland BARTHES : essai de rencontre**

Mémoire de recherche de M1
Master Lettres et arts, spécialité : Littératures et représentations

18 crédits

Présenté par :
Florian PANET

Directeur de recherche :
Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2009-2010

L' Empire des signes de Roland BARTHES : essai de rencontre

Sommaire

Introduction	p.5
Chapitre 1 : On échoue toujours à parler du Japon	p.11
1.1 Le Japon : altérité absolue	p.12
1.2 Une altérité inaccessible pour l'occidental	p.18
1.3 La fiction : dernier recours contre l'aporie	p.23
Chapitre 2 : Une écriture de la rencontre	p.32
2.1 Une écriture singulière à l'image du Japon	p.33
2.2 La perte de l'itinérant	p.39
2.3 Le langage des corps	p.43
Chapitre 3 : Une poétique de l'interstice	p.46
3.1 L'objet japonais : un interstice concret	p.47
3.2 La dérive métaphorique barthésienne	p.49
3.3 L'essai : forme littéraire de l'interstice	p.57
Conclusion	p.63
Annexes	p.67
Bibliographie	p.76

Introduction

« On échoue toujours à parler de ce que l'on aime »¹ avouait Roland Barthes. Voilà donc la gageure de mon travail, assumer un discours critique, métalinguistique sur l'écriture barthésienne. Cette dernière repose sur une poétique de l'essai problématique. En effet, le genre essayistique apparaît difficile à cerner, à identifier. C'est dans cette perspective générique que ce travail souhaite s'inscrire. Cette interrogation n'est point innocente. A la lumière de son œuvre, Barthes opère un grand voyage générique, une fuite en avant, hors de la stabilité, de l'habitude, de la sclérose. Il s'agit donc de faire un bref tour d'horizon du statut de cet écrivain qui se caractérise ainsi :

[...] pour ma part, je ne me considère pas comme un critique, mais plutôt comme un romancier, scripteur, non du roman, il est vrai, mais du « romanesque » : *Mythologies*, *L'Empire des signes* sont des romans sans histoire, *Sur Racine* et *S/Z* sont des romans sur histoires, *Michelet* est une para-biographie, etc. C'est pourquoi je pourrais dire que ma propre proposition historique (il faut toujours s'interroger là-dessus) est d'être à l'*arrière-garde de l'avant-garde* : être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière garde, c'est l'aimer encore : j'aime le romanesque mais je sais que le roman est mort : voilà, je crois, le lieu exact de ce que j'écris.²

Le premier lieu est sans doute celui des *Mythologies* publié en 1957, l'écriture pamphlétaire cohabite ici avec l'écriture brève. Une dimension marxiste se dégage de l'ouvrage, condamnant au passage la confusion entre Nature et Histoire. En ce sens, l'ouvrage est une quête de l'idéologie cachée dans les objets du quotidien. Mythologue donc mais aussi critique, Roland Barthes publie notamment *Sur Racine* en 1963 au Seuil. On observe dans cette analyse concise une lecture anthropologique du personnage racinien et du mythe qu'il est devenu dans les institutions littéraires et universitaires. Sous l'égide de Charles Mauron et de Georges Poulet, l'auteur désacralise le statut du dramaturge. Cette nouvelle conception de l'auteur institutionnalisé lui vaut les foudres de la critique, plus exactement d'un professeur de la Sorbonne : Raymond Picard. Le responsable de l'édition de l'œuvre de Racine dans la Pléiade publie en réponse un pamphlet en 1965 : *Nouvelle critique, nouvelle imposture ?* Fustigeant les analyses barthésiennes, Picard dénonce l'absence de scientificité du texte. La discorde ne s'arrête pourtant pas ici. En 1966, Roland Barthes publie *Critique et Vérité*, réponse adressée directement à Raymond Picard. Il réexamine point par point les développements issus

1 Titre d'un article paru in *Tel Quel* en 1980. Barthes, Roland. Tome V des Œuvres complètes. Seuil, 2002. p. 906

2 Entretien publié in *Tel Quel* en 1971. Barthes, Roland. Tome III des Œuvres complètes. Seuil, 2002. p. 1038

de *Sur Racine* et offre, au passage, une remise en question du statut de la critique contemporaine. Il reste à évoquer le troisième lieu de l'identité poétique de Barthes. En effet, sous l'influence de Genette et de plusieurs autres intellectuels français et étrangers comme Saussure et Greimas, l'auteur construit une pensée structuraliste, notamment : *Système de la mode* (1967). *S/Z* (1970) montre déjà un écart avec ce mouvement. L'ouvrage est consacré à une nouvelle de Balzac, *Sarrazine* à laquelle Barthes applique l'analyse structurale des récits, inspirée des schémas de Vladimir Propp. Dans cette perspective, il découpe le texte en lexies³, l'analyse par le truchement de cinq codes censés offrir toute la richesse interne de la nouvelle. Il consacre ici le post-structuralisme. Dernier lieu de l'auteur, lieu manqué peut-être, celui d'écrivain. *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *La Chambre claire* (1980), *Journal de Deuil* (2009) sont autant de traces de ce désir pour l'écriture romanesque. Pourtant, à la lumière des œuvres citées, une certaine hétérogénéité, tout du moins générique, se dégage de l'ensemble. Pour redéfinir une cohérence, il faut considérer l'essai comme fil conducteur de cet ensemble hétéroclite. *L'Empire des signes* appartient à cette catégorie apophasique, retorse, difficile à définir qui déjoue les horizons d'attente du lecteur. En effet, il semble difficile de faire adhérer le texte aux quatre lieux développés ci-dessus.

« Barthes a fait son premier séjour au Japon en 1966 à l'occasion d'une invitation de son ami Maurice Pinguet [*L'Empire des signes* lui est dédié], alors directeur de l'Institut français de Tokyo. Il y retournera en 1967 et 1968 »⁴. Ces trois voyages successifs ont alimenté son écriture si bien que son premier texte sur le Japon paraît dans *Tel Quel* dès l'été 1968. Intitulé « Leçon d'écriture », soit deux ans avant la parution de *L'Empire des signes*, il y est déjà question du Bunraku, un thème qui réapparaît dans l'ouvrage de 1970. En outre, certains concepts ou couples d'oppositions fondamentales sont dès lors présentes « animé/inanimé » ; « dedans/dehors », ces mêmes concepts constituent les titres de certains fragments de l'ouvrage définitif.

Ainsi, il faut penser *L'Empire des signes* comme un carrefour, une concentration des enjeux génériques. *S/Z* et *L'Empire des signes* forment une frontière dans la poétique barthésienne entre science et romanesque. L'année 1970 constitue une charnière. C'est une mutation que souligne Marielle Macé :

3 Selon la définition de Barthes lui-même : « C'est une sorte de quadrillage du texte, qui donne les fragments de l'énoncé sur lesquels on va travailler [...] j'ai proposé de les appeler des « lexies », des unités de lecture. » Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Seuil, 2002. p. 462

4 Présentation de Éric Marty in Tome III des *Œuvres complètes*. Seuil, 2002. p. 15

Progressivement, la revendication d'appartenance de l'essai à la littérature a en effet changé de lieu, elle est passée d'un travail tactique sur le statut de la critique à un recentrage sur la fiction littéraire. Il s'agit d'une véritable entrée en dialogue avec le genre romanesque, point d'aboutissement inattendu de l'« Essais : voyez *Romans* » qui ouvrait ce siècle d'essayisme, et qui coïncide avec un intérêt théorique pour la fiction dans l'ensemble des sciences humaines. L'année 1970 peut constituer un moment-pivot dans le parcours de Barthes, puisqu'elle voit paraître conjointement *S/Z* (porte de sortie de la critique) et *L'Empire des signes* (porte d'entrée du fictionnel).⁵

Pour mettre à l'épreuve l'ouvrage, il faut envisager quelques définitions de l'essai. La quête d'outil théorique conduit à une première constatation : l'appareil critique qui entoure ce genre insituable est moins développé que celui des trois genres majeurs (Roman, Théâtre, Poésie). Bien sûr, la presse universitaire compte quelques ouvrages majeurs qui tentent de caractériser la nouveauté générique de l'essai. On peut citer ici les travaux de Marielle Macé, de Pierre Glaudes et de Jean-François Louette qui servent de référence à cette réflexion.

Avant toute chose, il est peut-être utile de rappeler ici la valeur lexicale du mot « essai », comme premier moment, premier pilier de ce travail. Si l'on se réfère au *Dictionnaire historique de la langue française*, édité sous la direction d'Alain Rey, le mot apparaît vers 1140. Issu du latin *exagium* désignant le passage, le poids, le mot est dérivé du verbe *exigere*, signifiant mesurer, régler. En ancien français, le mot « essai » acquiert trois sens : il peut s'agir d'une tentative (on retrouve ici l'expression un « coup d'essai »). Le mot peut également désigner l'opération par laquelle on s'assure de la qualité d'un objet ou d'une personne. Là encore, quelques expressions reprennent cette signification : « prendre à l'essai » ; une « période d'essai ». Ces considérations, qui semblent éloignées de la réflexion plus strictement littéraire, enrichissent pourtant cette dernière. D'un point de vue sémantique, on peut penser l'essai comme une tentative non aboutie, un objet en devenir. L'essai est alors l'acquisition d'une écriture nouvelle, une expérience qui tente de dépasser les limites, les genres, les règles traditionnels, une manière de penser autrement.

Néanmoins, l'essai n'est pas simplement un nom commun, c'est également un titre, institutionnalisé par Montaigne. L'ombre de l'écrivain français plane sur le genre, véritable référence incontournable. La publication en 1580 des *Essais* forme un *hapax legomina*, un exemple sans précédent. L'ouvrage témoigne dans sa composition d'une certaine hétérogénéité, il mêle descriptions, bibliographies, relectures de textes antiques

5 Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Chapitre IV. 1957-1980 « L'analyse le dispute au romanesque ». Paris : Belin, 2006. p. 247

et réflexion propre. Ces pensées éparses fixent l'horizon d'attente du lecteur qui ne s'étonne donc pas de la présence de citations souvent tronquées, illustrant cette « allure poétique, à saut et à gambades ». ⁶ Ainsi, le texte promeut une certaine nonchalance, systématisée à partir d'un savoir vécu sur le mode de la mémoire, du souvenir. En ce sens, l'œuvre s'éloigne de l'exigence du texte de savoir, échappe au canon scientifique. Les *Essais* offre peut-être au genre essayistique son parangon, l'établissement d'une référence, d'un « passé pertinent » ⁷ comme le nomme Marielle Macé. Le travail de l'écrivain français ne reste pas lettre morte mais il faut néanmoins attendre Jean-Jacques Rousseau et son *Essai sur l'origine de l'inégalité des hommes* pour retrouver une analogie possible avec les travaux de Montaigne. Par le truchement de sa posture intellectuelle, par la forme de son œuvre, le philosophe retrouve l'originalité de la pensée de l'humaniste du XVI^e siècle. Cette tradition littéraire connaît un nouvel essor dans les années 1920 sous l'impulsion notable de Paul Valéry, André Gide, Charles Péguy, Julien Benda, Albert Thibaudet. *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, publié à titre posthume en 1954 et fondateur de la critique moderne, accompagne cet événement générique, cette mise au jour d'un nouveau pan de la littérature française. La publication extrêmement tardive de cet ouvrage dit l'importance grandissante de l'essai dans les questionnements littéraires. Ce mouvement s'opère, en revanche, à contre courant d'une scientification des humanités, réveillant au passage le fantasme positiviste, quête absolu d'exhaustivité et de vérité.

Il faut donc considérer deux aspects fondateurs de l'essai : il est lui-même sa propre autorité, et par conséquent, il libère l'écriture scientifique d'une exigence coercitive. L'essai brise donc la rhétorique classique du discours de savoir. La disparition de cette ossature montre comment l'essai est « étranger aux bonnes manières du raisonnement » selon Pierre Glauques et Jean-François Louette. En ce sens, ce choix générique est l'affirmation d'une singularité contre l'objectivité et la rigueur du texte de savoir. L'individu écrivain reconduit donc la méthode de l'hapax, fruit d'une singularité par essence irrégulière. L'essai apparaît alors comme un échappatoire pour fuir le canon littéraire. Ainsi, la promotion de l'essai devient alors comme un moyen de repenser la division tripartite classique : Roman, Théâtre, Poésie. L'identité du genre essayistique se construit par négation des autres genres. Il s'agit donc de créer les conditions nécessaires pour faire entendre cette singularité.

6 v. *Les Essais*, « De la Vanité »

7 Voir à ce propos : « Montaigne, ou le comble du genre » in Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 12

L' Empire des signes correspond à cette résistance générique. Le texte emprunte au compte rendu de voyage, au roman, à la poésie sans jamais se réclamer d'une quelconque tradition. Pourtant, Roland Barthes n'est pas le premier intellectuel français à écrire sur le Japon. Paul Claudel, Victor Segalen, Henri Michaux, pour prendre quelques exemples célèbres, ont produit un récit du pays du soleil levant. On ne peut néanmoins nier la différence profonde que représente *L' Empire des signes*, compte rendu de l'auteur en voyage au Japon. Pourtant, aucune synchronie entre l'écriture et la découverte. En effet, l'ouvrage est rédigé après le voyage.

Dans ce texte, l'intellectuel français cherche à analyser l' « exemption du sens »⁸, c'est-à-dire, la disparition du signifié qui frappe l' Occidental en voyage au Japon. Le texte assume malgré tout une visée didactique. Ce contraste constitue l'ambiguïté de *L' Empire des signes*. Il faut dire le Japon tout en lui étant totalement étranger.

L'idéal de l'ouvrage est le haïku, qui bouleverse les codes linguistiques, en se résumant le plus souvent au sens littéral, niant au passage les commentaires possibles. Ces fragments, ces haïkus faits de prose opèrent ce décentrement, ce renouvellement générique, qui fait tout l'attrait de l'ouvrage. Le compte rendu de voyage ne s'écrit plus au jour le jour. Il est le lieu d'un éclatement de thèmes sans lien apparent. Le romanesque s'insinue dans les failles de cette composition qui semble relâchée. Entre les différents sujets dont traite Barthes, les quelques feuillets manuscrits constituent à eux seuls un récit imbriqué. Dans ces passages, la visée didactique perd sa primauté. En ce sens, il s'agit, à n'en pas douter, un objet littéraire qui se présente au lecteur, qui, et la nuance est importante, constitue non le voyage d'un écrivain, mais celui d'une écriture. Cette conception du compte rendu de voyage trouve son exact opposé dans les *Carnets de voyage en Chine*, publié récemment aux éditions Christian Bourgeois. La différence entre les deux ouvrages est évidente et démontre, si cela était encore nécessaire, l'écart entre la note et le fragment. Point de « texte » dans ces carnets, selon la définition de l'auteur lui-même, qui illustre l'ennui de l'auteur en Chine.

En ce qui concerne *L' Empire des signes*, l'ouvrage s'articule autour d'une quête paradoxale, celle du vide, d'une absence, l'« exemption du sens ». Il faut retrouver la trace de cette disparition dans la singularité de l'ouvrage. Entre roman de voyage, journal et essai, le livre (puisqu'on ne peut le désigner autrement) laisse le lecteur naviguer sur une aporie, une définition apophatique de la forme. Le Japon est donc

⁸ Titre d'un fragment de *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 407

l'occasion d'un questionnement littéraire. La forme première de ce mémoire est de rendre l'intention première de l'auteur. *L' Empire des signes* résulte d'une rencontre : le Japon de Barthes côtoie les passages obligés (la nourriture, le costume, le théâtre...). On connaît les réticences de Barthes à l'égard du sclérosé langage universitaire. Néanmoins, il faut bien reconnaître que pour se rendre intelligible, il est nécessaire de s'accorder avec le rythme de la dissertation. S'il semble évident que le Japon constitue une différence absolue, l'évoquer à partir d'un point de vue occidental conduit nécessairement à une aporie. Le recours à la fiction apparaît dès lors inéluctable. Néanmoins, il ne permet pas de décrire l'expérience concrète du voyageur, son errance dans la mégapole japonaise. Pour traduire le Japon, Barthes doit se situer dans l'interstice, position « neutre »⁹.

9 Titre d'un cours donné au Collège de France par Roland Barthes entre 1977-1978. Voir Tome V des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 531

Chapitre 1

On échoue toujours à parler du Japon

1.1 Le Japon : altérité absolue

Représenter le Japon : c'est pointer la différence. Par ses coutumes, ses arts, sa nourriture, le pays du soleil levant semble entièrement opposé à l'Occident. Comment dire l'autre si chez lui tout nous semble étranger ? En choisissant le Japon comme sujet, comme thème de l'ouvrage, Barthes accepte cette limite de la pensée. Le voyageur occidental peine à trouver des repères, des similitudes avec son pays d'origine. Le Japon constitue alors une forme d'altérité absolue qu'il s'agit de décrire. C'est un cliché de la littérature viatique, le Japon est d'abord « ce pays illisible » dont parle Segalen. La civilisation orientale semble extrêmement éloignée, hermétique, incompréhensible. Le monde arabo-musulman pourrait apparaître tout aussi étranger. Paradoxalement, les guerres, les combats menés entre occidentaux et arabes les ont rapprochés. Seul le Japon peut créer ce sentiment d'étrangeté, cette incompréhension :

Ce qui peut être visé dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre sagesse (encore que celle-ci apparaisse bien désirable) ; c'est la **possibilité** d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques. Il faudrait faire un jour l'histoire de notre propre obscurité, manifester la compacité de notre narcissisme, recenser le long des siècles les quelques appels de différence que nous avons pu parfois entendre, les récupérations idéologiques qui ont inmanquablement suivi et qui consistent toujours à acclimater notre inconnance de l'Asie grâce à des langages connus (l'Orient de Voltaire, de la *Revue Asiatique*, de Loti ou d'*Air France*).¹⁰

Roland Barthes semble ici traduire le projet de son ouvrage. Il ne s'agit pas de penser le Japon comme un système entièrement dépris du nôtre, il deviendrait alors inaccessible. Il faudrait plutôt mettre au jour les points de rencontre, ce qui semble différent sans être tout à fait étranger. Néanmoins, ces liens ne s'expriment qu'en termes de « possibilité », puisque aucun élément ne vient étayer la comparaison.

En effet, l'écriture est impuissante à lier ces deux cultures. Le travail de Barthes est donc voué à l'échec, aporie qui représente le point de départ de l'ouvrage. Pourtant, la littérature est le lieu privilégié d'une quête de la différence. L'art permet cette communication, cette circulation de la parole pour dire l'autre individu. Par le truchement de la langue, grâce à l'analogie, la comparaison, la littérature semble rendre accessible l'énigme de l'Orient. C'est la tâche qui incombe à Barthes et à l'essai. La rencontre avec le Japon semble donc impossible. La grammaire occidentale n'adhère pas au pays du soleil-levant, elle montre ses limites, l'idéologie qu'elle véhicule, comme

10 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 351

l'auteur le souligne lui-même :

d'une façon plus radicale, puisqu'il s'agit de concevoir ce que notre langue ne conçoit pas : comment pouvons nous *imaginer* un verbe qui soit à la fois sans sujet, sans attribut, et cependant transitif, comme par exemple un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu ? C'est pourtant cette imagination qui nous est demandée devant le *dhyana* indou, origine du *ch'an* chinois et du *zen* japonais, que l'on ne saurait évidemment traduire par *méditation* sans y amener le sujet et le dieu : chassez-les, ils reviennent, et c'est notre langue qu'ils chevauchent. Ces faits et bien d'autres persuadent combien il est dérisoire de vouloir contester notre société sans jamais penser les limites mêmes de la langue par laquelle (rapport instrumental) nous prétendons la contester : c'est vouloir détruire le loup en se logeant confortablement dans sa gueule. Ces exercices d'une grammaire aberrante auraient au moins l'avantage de porter le soupçon sur l'idéologie même de notre parole.¹¹

Sur la verticalité de l'écriture japonaise, le système du langage français achoppe. Seul instrument de l'auteur, il ne suffit pas à dire le pays étranger. Il faut opérer une translation, instaurer des correspondances qui s'avèrent par définition obsolètes. C'est presque le Japon, c'est tragiquement presque le pays visité.

L' Empire des signes est l'espace d'une confrontation, une opposition développée entre l'Occident et l'Orient. Pourtant, ces deux termes sont rejetés par l'auteur dès *l'incipit liber* :

L' Orient et l'Occident ne peuvent donc être pris ici comme des « réalités », que l'on **essaierait** d'approcher et d'opposer historiquement, philosophiquement, culturellement, politiquement. Je ne regarde pas amoureuxment vers une essence orientale, l'Orient m'est indifférent, il me fournit simplement une réserve de traits dont la mise en batterie, le jeu inventé me permettent de flatter l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre.¹²

L'opposition fondamentale sur laquelle semble reposer le texte est relativisée. L'emploi du conditionnel indique cette nuance, souligne des concepts qui semblent hors du système de croyance de l'auteur. Dans un entretien accordé à Raymond Bellour, l'auteur reconnaît l'altérité profonde du pays du soleil levant :

Le Japon offre l'exemple d'une civilisation où l'articulation des signes est extrêmement fine, développée, où rien n'est laissé au non-signé ; mais ce niveau sémantique, qui se traduit par une extraordinaire finesse de traitement du signifiant, ne veut rien dire, en quelque sorte, ne dit rien : il ne renvoie à aucun signifié, et surtout à aucun signifié dernier, exprimant ainsi à mes yeux l'utopie d'un monde tout à la fois strictement sémantique et strictement athée. Comme beaucoup d'entre nous, je refuse profondément ma civilisation, jusqu'à la nausée. Ce livre exprime la revendication absolue d'une altérité totale qui m'est devenue nécessaire et peut seule

11 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 354 - 355

12 Ibid. p. 351

provoquer la fissure du symbolique, de notre symbolique.¹³

Pourtant, *L'Empire des signes* évite l'écueil de l'opposition manichéenne, encensant un là-bas inconnu, ou dénonçant la barbarie de peuples arriérés. Roland Barthes ne choisit pas son camp, puisque dès le premier fragment, intitulé sobrement « Là-bas », on retrouve la relative distance du théoricien qui remet en question, qui démythifie les notions (Orient et Occident) sur lesquels ils s'interrogent. En rendant obsolète cette opposition fondamentale, l'auteur déjoue la caricature. Ainsi, si le pamphlet est présent, il n'y a aucun éloge, aucune trace de gloire, simplement le goût d'une altérité. Bien sûr, l'intérêt porté au Japon n'est pas complètement fortuit et l'auteur avoue son admiration pour la civilisation dont il est question ici. Dans le même entretien accordé à Raymond Bellour, il met en perspective cette comparaison :

Le Japon offre l'image très particulière d'une féodalité qui a débouché, en moins d'un siècle, sur un expansionnisme économique extraordinaire. La présence éthique de la féodalité maintient dans cette société intensément technisée – et non pas véritablement américanisée – un ensemble de valeurs, un art de vivre, probablement assez fragile historiquement, qu'il faut référer, d'autre part à l'absence totale de monothéisme. Un système presque entièrement immergé dans le signifiant fonctionne ainsi sur un recul perpétuel du signifié : c'est là que j'ai essayé de montrer au niveau essentiel de la vie quotidienne (aussi bien sur la nourriture que l'habitat, le maquillage que le système des adresses). Ce façonnement du signifiant, su symbolique, traduit, malgré son inscription dans un régime d'exploitation de type capitaliste, une certaine réussite de civilisation et, à ce titre, une supériorité partielle mais indiscutable sur nos sociétés occidentales où la libération du signifiant est entravée depuis plus de deux mille ans par le développement d'une théologie monothéiste et de ses hypostases (« Science », « Homme », « Raison »).¹⁴

L'auteur concède donc l'aliénation qu'une américanisation latente opère sur la civilisation japonaise. Ainsi, point d'idéalisation dans le discours de Roland Barthes, c'est une acceptation totale de la différence. L'incapacité à la comprendre ajouterait une nouvelle mythologie à l'ouvrage de Roland Barthes. En effet, le lecteur se repose sur une vision proposée par certains intellectuels français que Barthes cite à la volée, entre autre Voltaire et Loti. Ce manque de vigilance intellectuelle l'empêche de s'interroger sur les caricatures qui lui sont décrites. Dans le même entretien déjà cité, Barthes évoque l'ambition de son travail qui se situe au-delà de la banalité du constat, de la répétition :

Il faut maintenant porter le combat plus loin, tenter de fissurer non pas les signes,

13 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 667

14 Ibid. p. 668

signifiants d'un côté, signifiés de l'autre, mais l'idée même de signe : opération que l'on pourrait appeler une sémioclastie. C'est le discours occidental en tant que tel, dans ses fondements, ses formes élémentaires qu'il faut aujourd'hui essayer de fissurer. [...] Si l'on reste au niveau direct de ce rapport, on est condamné à la répétition ; on n'est même pas dans le savoir, mais dans la répétition du savoir, c'est-à-dire dans le catéchisme. On ne peut pas inventer, déplacer. L'invention, je pense, doit se situer au-delà. Il faut, dans notre Occident, dans notre culture, dans notre langue et nos langages, engager une lutte à mort, une lutte historique avec le signifié. [...] On pourrait l'intituler : « La destruction de l'Occident », dans une perspective nihiliste, au sens presque nietzschéen du terme, en tant que phase essentielle, indispensable, inévitable, du combat, de l'adventio d'une « nouvelle façon de sentir », d'une « nouvelle façon de penser ».¹⁵

L'ambition de Barthes se déploie ici et s'expose dans toute sa radicalité. Il s'agit de faire peau neuve, de provoquer la mort de tout un système de pensée dont les intellectuels français, de passage au Japon, sont les premiers garants. Par exemple, Henri Michaux corrige une première impression négative de son voyage en publiant une nouvelle version annotée de son ouvrage satirique *Un Barbare en Asie*. Roland Barthes nous invite à une véritable auto-critique, une prise de conscience de notre méconnaissance du Japon. En ce sens, Roland Barthes diffère la visée didactique contenue dans le canon du récit de voyage, il la détourne à ses propres fins. En remettant en question les *a priori* du lecteur, il en fait un homme neuf, véritable réceptacle vivant de la nouvelle vision fragmentaire du pays du soleil-levant. C'est donc ce nouveau Japon qui est au centre des attentes, un Japon qui échappe à l'auteur lui-même.

Ce que Barthes recherche n'est pas encore né, c'est à l'auteur lui-même ou à son lectorat de le faire advenir au monde. L'enjeu est avant tout celui d'une métamorphose. Le Japon offre une possibilité pour l'auteur lui-même de fonder un langage différent, dépris des stéréotypes. En énumérant les antécédents analogues à son travail, il installe d'emblée un écart, une résistance contre le discours dominant, la *doxa*. Il s'agit donc d'une quête ontologique séparée des stéréotypes, il faut découvrir l'Homme japonais dans cette « langue inconnue »¹⁶. Roland Barthes souhaite donc dans cette entreprise observer le Japon d'un regard neuf, qui l'éloigne de l'idéologie dominante. En ce sens, le titre du premier fragment « Là-bas » joue sur cette ambiguïté. L'expression dissimule la méconnaissance du pays étranger, elle a le plus souvent une connotation péjorative. C'est le symbole de l'insuffisance du langage pour désigner le peuple japonais. Ainsi, en ouvrant le texte sur une telle expression, Roland Barthes veut par là inscrire sa

¹⁵ Ibid. p. 669

¹⁶ Titre d'un fragment de *L'Empire des signes* in Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 352

différence, dépasser le « là-bas » pour proposer une vision plus précise, plus juste du Japon. Néanmoins, il s'agit peut-être de témoigner d'un constat d'échec, admettre une impossibilité : dire le Japon. « Là-bas » désigne alors le seul langage viable pour évoquer le pays étranger, un langage déceptif donc, qui ne permet pas à Roland Barthes d'éprouver dans le texte même le Japon.

Pour le rendre intelligible, l'auteur met alors en scène une comparaison (entre Orient et Occident) qui prend place dans des détails insignifiants de la vie quotidienne, plus précisément dans les habitudes alimentaires. Il est notamment question de la baguette « déictique »¹⁷ face au couteau occidental :

Dans tous ces usages, dans tous les gestes qu'elle implique, la baguette s'oppose à notre couteau (et à son substitut prédateur, la fourchette) : elle est l'instrument alimentaire qui refuse de **couper, d'agripper, de mutiler, de percer** (gestes très limités, repoussés dans la préparation de la cuisine : le poissonnier qui dépiaute devant nous l'anguille vivante exorcise une fois pour toutes, dans un sacrifice préliminaire, le **meurtre de la nourriture**) ; par la baguette, la nourriture n'est plus une proie, à quoi l'on fait violence (viandes sur lesquelles **on s'acharne**), mais une substance harmonieusement transférée ; elle transforme la matière préalablement divisée en nourriture d'oiseau et le riz en **flot de lait** ; maternelle, elle conduit inlassablement le geste de la becquée, laissant à nos mœurs alimentaires, armées **de piques et de couteaux**, celui de la prédation.¹⁸

On observe facilement cette antithèse dans ce court extrait. En effet, le caractère manichéen de l'ensemble peut prêter à sourire. En revanche, on reconnaît ici, par le truchement de la métaphore, ce choc des civilisations. Ainsi, si le cuisinier japonais est responsable du « meurtre de la nourriture », le consommateur occidental, armé « de piques et de couteaux », assassine sa viande directement dans son assiette. Cette opposition apparaît davantage comme un prétexte pour idéaliser l'Homme japonais que comme une différence ontologique fondamentale. On note une hyperbolisation du discours de la violence qui prend place dans les accumulations « couper », « agripper », « mutiler », « percer ». Cette multiplicité lexicale trouve son point d'orgue dans le verbe s' « acharner », comble de la violence d'un point de vue sémantique. Par opposition, le Japon devient le symbole de la douceur, faite de « flot de lait ». Le texte encense l'art de vivre japonais, bien loin de nos « mœurs alimentaires », liées à « la prédation ».

Néanmoins, cette première constatation, dans le rapport à la nourriture, a pour vertu de faire entendre la spécificité du Japon. Pourtant, le système oppositionnel apparaît réducteur. La diabolisation de l'Occident entre simplement dans le jeu des

17 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 362

18 Ibid. p 363 - 364

différences, elle est le levier principal de la consécration de la civilisation japonaise. Dans un entretien accordé à Raymond Bellour, l'auteur témoigne de ce goût pour le Japon :

J'ai cru lire, dans de nombreux traits de la vie japonaise, un certain régime de sens qui m'apparaît un peu comme le régime idéal. J'ai continuellement écrit, depuis que je travaille, sur le signe, le sens, la signification, dans des domaines très variés ; il est normal que j'aie moi-même une sorte d'éthique du signe et du sens, qui s'est énoncée là.¹⁹

Ce « régime idéal » reste pourtant inaccessible. On ne peut pas dire l'Orient depuis l'Occident. Il faut alors considérer cette aporie de la pensée. Barthes pose donc cette question fondamentale : est-il possible d'écrire sur le Japon ?

19 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 667

1.2 Une altérité inaccessible pour l'occidental

« Le visage écrit »²⁰ donne un indice sur la réponse à apporter. La mise en parallèle de deux visages (d'un côté celui de Barthes, de l'autre celui de Teturo Tanba) conduit à une vérité édifiante. Le système de représentations influe grandement sur la vision du monde. Barthes représente cette idée *in marginiliae* : « Ce conférencier occidental, dès lors qu'il est cité par le *Kobu Shinbun*, se retrouve japonisé, les yeux élargés, la prunelle noircie par la typographie nippone »²¹. L' Occidental adopte les traits du visage japonais comme le Japonais adopte ceux du visage occidental : « De son côté, le jeune acteur Teturo Tanba, citant Anthony Perkins, y perd ses yeux asiatiques. Qu'est-ce donc que notre visage sinon une citation ? »²² Le réel apparaît déformé selon le point de vue de l'énonciateur.

La différence profonde du pays du soleil levant résiste au langage occidental, une différence inaliénable qui se cristallise autour de la forme du haïku, forme non-reproductible :

Le travail du haïku, c'est que l'exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible (contradiction refusée à l'art occidental, qui ne sait contester le sens qu'en rendant son discours incompréhensible), en sorte que le haïku n'est à nos yeux ni excentrique ni familier : il ressemble à rien et à tout : lisible, nous le croyons simple, proche, connu, savoureux, délicat, « poétique », en un mot offert à tout un jeu de prédicats rassurants ; insignifiant néanmoins, il nous résiste, perd finalement les adjectifs qu'un moment plus tôt on lui discernait et entre dans cette suspension du sens, qui nous ait la chose la plus étrange puisqu'elle rend impossible l'exercice le plus courant de notre parole, qui est le commentaire.²³

Le haïku concentre donc le paradoxe japonais : un pays « parfaitement lisible »²⁴ mais inqualifiable. Cette résistance suspend le discours métatextuel, suspend la parole de l'auteur même qui constate son échec : « que dire de ceci »²⁵ :

De tels traits (ce mot convient au haïku, sorte de balafre légère dans le temps) installent ce qu'on a pu appeler « la vision sans commentaire ». Cette vision (le mot est encore trop occidental) est au fond entièrement privative ; ce qui est aboli, ce n'est pas le sens, c'est toute idée de finalité : le haïku ne sert à aucun des usages (eux-mêmes pourtant gratuits) concédés à la littérature : insignifiant (par une technique d'arrêt du sens), comment pourrait-il instruire, exprimer, distraire ?²⁶

20 Voir Annexe n°1, p. 67

21 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 420

22 Ibid. p. 420

23 Ibid. p. 413

24 Idem

25 Idem

26 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 414

Ainsi, c'est la gratuité profonde du haïku qui déjoue le commentaire. Le poème n' « est-il pas de sorte écrit [*juste pour écrire*] ? »²⁷ Comment justifier la présence de ces textes, leur existence ? Il n'y a là aucun système, aucune cohérence si ce n'est celui de la métrique. Les traits définitoires du haïku ne suffisent pas à l'ériger au rang de forme poétique d'un point de vue occidental. L'auteur ne peut constater qu'une disparition, un éloignement, une différence qu'il est incapable de retranscrire :

Ce qui disparaît dans le haïku, ce sont les deux fonctions fondamentales de notre écriture classique (millénaire) : d'une part la description (la pipette du batelier, l'ombre du pin, l'odeur du poisson, le vent d'hiver ne sont pas décrits, c'est-à-dire ornés de significations, de leçons, engagés à titre d'indice dans le dévoilement d'une vérité ou d'un sentiment : le sens est refusé au réel ; bien plus le réel ne dispose plus du sens même du réel), et d'autre part la définition ; non seulement la définition est transmise au geste, fût-il graphique, mais encore elle est dérivée vers une sorte d'efflorescence inessentielle – excentrique – de l'objet.²⁸

Le haïku symbolise donc l'essence de ce Japon. En niant les catégories littéraires occidentales, elle supprime toute analogie possible. L'auteur en est donc réduit à la tautologie, constat que l'on retrouve dans l'intitulé du fragment consacré au petit poème japonais « Tel », syntagme minimal pour désigner le haïku :

Ne décrivant ni ne définissant, le haïku (j'appelle ainsi finalement tout trait discontinu, **tout événement de la vie japonaise**, tel qui s'offre à ma lecture), le haïku s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation. **C'est cela, c'est ainsi**, dit le haïku, **c'est tel. Ou mieux encore : Tel !** Dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée.²⁹

Barthes emploie une méthode aphairétique pour désigner le poème japonais. Pourtant, elle n'apparaît pas suffisante et afin d'offrir une définition positive au haïku, Barthes s'éloigne des considérations poétiques. « Tout événement de la vie japonaise » constitue une forme non-écrite de haïku. L'auteur produit ainsi une extension de sens. Barthes se heurte à l'impossibilité d'une définition précise comme en témoigne les assertions sans cesse modifiées, reprises : « C'est cela, c'est ainsi, (...) c'est tel. » L'emploi du présentatif prouve que l'auteur est incapable d'interpréter le haïku. En outre, la réduction de la définition à un seul syntagme : « c'est tel. Ou mieux encore : Tel ! » montre comment le langage occidental est incapable de retranscrire le poème japonais.

27 Idem

28 Ibid. p. 414

29 Ibid. p. 415

Le haïku ne met en vers que le sens littéral, il dit le réel « sans vibration, ni reprise ». Faire le constat de cette parole, voilà le seul travail du critique. L'ajout du commentaire serait alors un paradoxe fondamental, introduirait une contradiction interne qui trahirait la forme :

Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière : *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*, écrivait Shakespeare ; mais le flash du haïku n'éclaire, ne révèle rien ; il est celui d'une photographie que l'on prendrait très soigneusement (à la japonaise), mais en ayant omis de charger l'appareil de sa pellicule. **Ou encore** : le haïku (le trait) reproduit le geste désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit (le haïku ne fait pas acception du sujet), en disant seulement ça ! D'un mouvement si immédiat (si privé de toute médiation : celle du savoir, du nom ou même de la possession) que ce qui est désigné est l'inanité de toute classification de l'objet : rien de spécial, dit le haïku, conformément à l'esprit du Zen : l'événement n'est nommable selon aucune espèce, sa spécialité tourne court ; comme une boucle gracieuse, le haïku s'enroule sur lui-même, le sillage du signe qui semble avoir été tracé, s'efface : rien n'a été acquis, la pierre du mot a été jetée pour rien : ni vagues, ni coulées de sens.³⁰

Dans cet extrait, Roland Barthes invoque le deuil douloureux du commentateur face au haïku. En effet, ce dernier ne doit espérer ni révélation de sens ni intentionnalité de l'auteur. Il doit se résoudre à observer la forme pour rien, la constatation du réel. La difficulté du travail critique rejaille dans le style de l'écrivain qui, embarrassé, multiplie les exemples pour palier l'inadéquation de toute définition avec le haïku. Ainsi, la conjonction de coordination « ou » scande le texte, pour souligner la pluralité des tentatives de l'intellectuel français. Il semble donc que la réflexion autour du poème japonais conduise à une frontière, un passage. « Il y a un moment où le langage cesse (moment obtenu à grand renfort d'exercices), et c'est cette coupure sans écho qui institue à la fois la vérité du Zen et la forme brève et vide, du haïku »³¹. Le texte ne peut s'écrire que dans l'échec. En effet, la facilité apparente de la composition d'un haïku peut tromper la naïveté du poète. Pourtant, son accessibilité n'est qu'une illusion comme le rappelle Roland Barthes :

Le haïku a cette propriété quelque peu fantasmagorique, que l'on s'imagine toujours pouvoir en faire soi-même facilement. On se dit : quoi de plus accessible à l'écriture spontanée que ceci (de Buson) : C'est le soir, l'automne./Je pense seulement/A mes parents. Le haïku fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de promener dans la vie, un carnet à la main, notant ici et là des « impressions », dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur (en vertu d'un double mythe, l'un classique, qui fait de la concision une preuve d'art, l'autre romantique, qui attribue une prime de vérité à l'improvisation).³²

30 Ibid. p. 415

31 Ibid. p. 408

32 Ibid. p. 403

L'auteur déconstruit ici le mythe qui entoure le genre du haïku. Invalidant la possibilité d'une écriture telle pour l'écrivain occidental, Barthes le condamne à une lecture sans apport ou à une retranscription fidèle. Vaste aporie donc, qui fait du recueil le récit d'une incapacité. C'est une résistance portée à son absolu degré qui fait face au commentateur, une altérité inconcevable, un échec de la pensée. Écrire un haïku en français est impossible :

Déchiffrantes, formalisantes ou tautologiques, les voies d'interprétation, destinées chez nous à percer le sens, c'est-à-dire à le faire entrer par effraction – et non à le secouer, à le faire tomber comme la dent du remâcheur absurde que doit être l'exercitant Zen face à son koan - ne peuvent donc que manquer le haïku ; car le travail de lecture qui y est attaché est de suspendre le langage, non de le provoquer.³³

On se situe donc ici dans une logique tout à fait différente. Point d'élucidation, encore moins de secret, le haïku, objet intraduisible, figure la résistance du Japon contre l'écrivain occidental, comme le souligne Dominique James par le truchement de la voix de Barthes :

Et voilà alors posé sur le plan linguistique le problème de fond que soulève toute remise en question qui se veut radicale : « Ces faits et bien d'autres persuadent combien il est dérisoire de vouloir contester notre société sans jamais penser les limites mêmes de la langue par laquelle (rapport instrumental) nous prétendons la contester : c'est vouloir détruire le loup en se logeant confortablement dans sa gueule ».³⁴

En ce sens, Barthes reconnaît lui-même la vanité de son projet, projet pourtant nécessaire car c'est dans l'exercice de la langue seul que peut renaître, tout du moins transparaître la trace d'une altérité. L'auteur concède sur ce point :

Oui, mon texte est partiellement aliéné. Je me débats avec la langue française qui est immergée dans une civilisation du signifié. Il y a une aliénation de la langue ; la façon dont je parle du Japon n'est pas pensable en japonais, car ma langue, le français, est une langue centrée sur le sujet (cf. Rivarol, pour qui le [génie] du français est dans le fait qu'il place le sujet avant le verbe).

Mais l'écriture, en revanche, est une redistribution de la langue, une façon d'accéder à une désaliénation de notre langage. L'écriture est une langue étrangère par rapport à notre langue, et cela est même nécessaire pour qu'il y ait écriture.³⁵

Ainsi, en pensant *L'Empire des signes* comme le constat amer d'une différence

33 Ibid. p. 406

34 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 653

35 Ibid. p. 654

inaliénable, l'auteur fait l'expérience douloureuse de l'indicible, de la disparition du sens. Dans un entretien accordé à Dominique James, le journaliste constate : « Ce livre pourrait s'appeler [Impressions du Japon] si son auteur, justement, n'avait pas voulu exprimer autre chose que ce que n'importe quel Occidental peut rapporter de [là-bas] en fait d'exotisme, d'étonnement au contact d'une autre façon de penser ».³⁶ Le projet de Roland Barthes est bien plus tragique, il fait le deuil d'une communicabilité entre les êtres. Le Japon, seule terre hors des limites de l'écrivain occidental, pays hors-champ, signale le haïku ou la disparition du sens qui scandent l'incapacité du commentaire. *Impossibilia*, gageure, bravoure littéraire, le travail de Barthes se situe peut-être de ce côté-ci.

³⁶ Ibid. p. 653

1.3 La fiction : dernier recours contre l'aporie

Si le Japon apparaît comme l'altérité absolue et si par définition il est inaccessible à l'occidental, la réflexion de Barthes échoue nécessairement sur une aporie. Pour la dépasser, il faut avoir recours à la fiction, se débarrasser d'un Japon réel que le texte ne peut épouser. *L' Empire des signes* propose ainsi un projet bien éloigné du simple compte rendu de voyage : accepter la fiction comme point de départ du texte, faire le deuil du pays visité.

Il s'agit donc de créer une fiction, inspirée des thématiques, des traits japonais pour rendre le projet de Barthes possible. La fictionnalisation permet également de former une utopie, un modèle que l'Occident devrait suivre. Le Japon de Barthes n'apparaît sur aucune carte. Il faut ici repenser le fantasme en tant que voie d'accès vers l'altérité, ainsi, rêver l'autre est d'abord un mouvement d'extraction de son propre corps, en l'occurrence occidental, pour tenter de saisir l'autre monde. Roland Barthes enchante le quotidien japonais, le fictionnalise jusqu'à métamorphoser une simple baguette :

La baguette – sa forme le dit assez – a une fonction déictique : elle montre la nourriture, désigne le fragment, fait exister par le geste même du choix, qui est l'index ; mais par là, au lieu que l'ingestion suive une sorte de séquence machinale, où l'on se bornerait à avaler peu à peu les parties d'un même plat, la baguette, désignant ce qu'elle choisit (et donc choisissant sur l'instant ceci et non cela), introduit dans l'usage de la nourriture, non un ordre, mais une fantaisie et comme une paresse : en tout cas, une opération intelligente, et non plus mécanique.³⁷

Ces objets typiques de la civilisation japonaise sont le point de départ d'un nouveau Japon, un Japon qui condense les enjeux littéraires, cristallise le travail de Roland Barthes :

L'auteur n'a jamais, en aucun cas, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire : le Japon l'a étoilé d'éclats multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture. Cette situation est celle-là même où s'opère un certain ébranlement de la personne, un renversement des anciennes lectures, une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant, désirable.³⁸

Dans l'accumulation de l'extrait, Roland Barthes résume la violence de la rencontre, la puissance de la découverte. Elle transparaît dans la disposition de l'ouvrage où images et textes se confrontent, évoquent un Japon différent. Les natures de l'écriture

37 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 363

38 Ibid. p. 352

divergent pour dire le Japon de Barthes. La mise en place de ce système bicéphal est théorisée dans une note de l'écrivain, qui précède le texte:

Le texte ne « **commente** » pas les images. Les images n' « **illustrent** » pas le texte : chacun a été seulement pour moi le départ d'une sorte de **vacillement** visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes.³⁹

Si les images sont les garantes d'un savoir qui précède le voyage, elles justifient d'autant plus la présence du texte, trace du Japon imaginaire. Ce passage, qui s'apparente à une mise au point, semble un refus ou plutôt une mise en garde contre le discours dominant. Roland Barthes récuse, au sujet de cet objet hétéroclite que représente *L'Empire des signes*, ce rapport simpliste qui peut exister entre le texte et l'image. La mise entre guillemets des termes « commente » et « illustre » dénonce les clichés du langage. En effet, l'auteur ne souhaite pas se soumettre à une facilité de la composition. Il semble évident que Barthes cherche à éviter l'écueil du reportage avec « photos à l'appui ». Passé ce trait symptomatique de l'écriture barthésienne, s'inspirant toujours pour renier, un mot semble éclairer pourtant la citation : « le vacillement ». Cette notion est centrale au sein de toutes les œuvres de Roland Barthes. La rencontre constitue ce vacillement, une perspective d'autrui, une remise en question de la notion « poisseuse » de normalité. En ce sens, *L'Empire des signes* n'est pas tant le voyage d'un occidental, que le cheminement d'une conscience occidentale, découvrant ce « là-bas » tant fantasmé, qui marque paradoxalement sa singularité par la présence de signes vides qu'on désigne communément par « japonaiseries ». La paronomase (japonaiseries), que ne renierait pas Michaux, dans *Un Barbare en Asie*, s'éloigne entièrement de la conception que se fait Roland Barthes, du Japon. En témoigne la simplicité des images proposées au lecteur, quelques idéogrammes, quelques masques, quelques visages, mais rien cependant qui ne coïnciderait avec le texte.

Cette volonté d'offrir un autre regard du Japon, par l'image, en somme d'utiliser un autre médium pour signifier trouve pourtant sa limite. En effet, certaines images, qui remplissent leur fonction d'illustration, trahissent l'objectif énoncé au début de l'ouvrage. Cette entorse s'explique pour deux raisons. D'une part, l'image crée un pont entre les connaissances du lecteur et les descriptions de Barthes, d'autre part, l'illustration rend réel, sensible la part littéraire de l'ouvrage. Lorsqu'il est question des

39 Ibid. p. 349

joueurs de Pachinko, l'auteur met en regard le texte et l'image afin de rendre le propos plus explicite⁴⁰. Barthes agit de manière similaire lorsqu'il évoque le centre ville de Tokyo⁴¹. En effet, pour la majorité des occidentaux, auxquels s'adresse en priorité l'ouvrage, le Pachinko est un jeu tout à fait étranger. En proposant une image de joueurs, Roland Barthes étanche la soif de curiosité de son lecteur, simplement intrigué par la nouveauté, à ses yeux, du jeu. La définition lapidaire qu'il propose dans le texte : « Le Pachinko est une machine à sous »⁴² trouve cependant une connivence chez l'occidental moyen. Pourtant, la difficulté à cerner cette activité s'exprime dans les énoncés qui semblent apparemment contradictoires : « Le Pachinko est un jeu collectif et solitaire »⁴³. L'image apparaît alors comme un secours, pour exprimer cette collectivité. En effet, l'image a pour première vertu de faire apparaître directement le référent sous les yeux du lecteur. Le Pachinko prend vie par le truchement de l'image quand le texte doit se contenter du signifiant. C'est finalement cette illustration sous-titrée subtilement « Mangeoires et latrines »⁴⁴ qui vient étancher la soif de représentation du lecteur. Civilisation de l'image, l'Occident et ses lecteurs ne peuvent se contenter du texte. Le sous-titre peut également être interprété, plus sobrement, comme une réécriture du déroulement du jeu.

Le rapport entre l'image et l'écriture peut-être repensé différemment, en terme de successions. En effet, dans l'exemple du centre-ville, l'image est une manière de poursuivre le texte, de lui offrir une autre résonance. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer la phrase qui clôt le fragment nommé « Centre-ville, centre-vide ». Roland Barthes conclut ainsi : « l'imaginaire se déploie circulairement, par détournement le long d'un sujet vide. »⁴⁵ Le sujet vide est ici représenté par un blanc au centre de la carte, procurant à cette simple représentation géographique, la portée d'un dessin. Cette véritable métamorphose de l'illustration s'explique par son sous-titre : « La Ville est un idéogramme : le Texte continue. »⁴⁶ Le lecteur peut lire dans le tracé des rues de Tokyo un nouvel idéogramme, une nouvelle figure dont le signifié lui échappe. Là encore, le caractère indiscernable du message de l'écrivain crée chez le spectateur, une curiosité qui ne s'assouvit qu'à travers le déchiffrement de l'inconnu, premier pas vers

40 Voir Annexe n°2, p. 68

41 Voir Annexe n°3, p. 69

42 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 371

43 Ibid. p. 371

44 Ibid. p. 373

45 Ibid. p. 374

46 Ibid. p. 375

l'acceptation d'une civilisation étrangère. Il faut repenser cette différence essentielle comme un facteur d'opposition, non de répétition, voire de redondance. Ainsi, Barthes définit le projet de son ouvrage littéraire dans le premier paragraphe du fragment intitulé « Là-bas » :

Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne pas compromettre aucun **pays réel** dans ma fantaisie (mais alors c'est cette **fantaisie** même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la **moindre réalité** (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (là-bas) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce **système** que j'appellerai : le Japon.⁴⁷

Dans cet extrait, l'auteur invoque le pouvoir créatif de l'écrivain. En ce sens, il se détache du compte-rendu de voyage traditionnel, laissant de côté un quelconque discours de savoir au sujet d'un « pays réel ». On ne compte plus les titres évoquant ce pays, une liste sommaire est éclairante à ce propos, on peut citer à la volée : *Essai sur l'exotisme* de Victor Segalen, *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel ou plus récemment *Le Japon vu de dos* de Christian Doumet. Si bien qu'écrire sur ce voyage est devenu un passage obligé pour l'écrivain français, une tradition que reprend, à ce propos, Michel Butor dans son ouvrage synthétique : *Le Japon depuis la France Un rêve à l'ancre*. Barthes délaisse l'exhaustivité, gardant comme seul guide son goût personnel, son attachement. Roland Barthes fait dès *l'incipit liber* le deuil du pays visité comme l'explique Eric Marty :

L'Empire des signes n'est pas un livre sur le Japon, c'est une œuvre de fiction, mais d'une fiction extrêmement particulière au sens où le *fictum* a pour nom un nom réel – le Japon – et en possède toutes les apparences. Cette coïncidence ressemble assez à celle qu'on trouve dans les récits utopiques dans lesquels notre univers sert de décor à une fiction située par exemple dans un monde parallèle. Les lecteurs japonais de Barthes de même que les Orientalistes d'ailleurs ont bien perçu la nature étrange de cette œuvre qui investit de vide, de vide et de signes, un espace humain et historique, devenu soudain une pure surface muette qui se déplie dans les séquences extrêmement raffinées d'un livre constitué d'images, de graphismes, de fragments, de photographies, de légendes, de poèmes, de traces.⁴⁸

En outre, ce détachement permet également de redéfinir les horizons d'attente du lecteur : *L'Empire des signes* décrit non le voyage de Barthes au Japon mais le Japon de Barthes. Il souligne cette singularité dans un entretien accordé à Raymond Bellour :

47 Ibid. p. 351

48 In présentation du Tome III des *Œuvres complètes* de Roland Barthes. Paris : Seuil, 2002. p 16

« C'est un livre où j'ai choisi de parler du Japon, de mon Japon, c'est-à-dire d'un système de signes que j'appelle le Japon »⁴⁹. L'emploi du pronom possessif de la première personne n'est pas innocent, en effet, le pays visité est étroitement lié à l'être même de l'écrivain. Sa « fantaisie » est au centre des enjeux, bien loin de la « moindre réalité ». Pourtant, on observe dans ce passage, empreint de subjectivité, une réincarnation du discours scientifique. Le terme « système », vestige du propos structuraliste, résout l'adéquation *a priori* impossible entre l'imaginaire de l'auteur et le témoignage au sujet du voyage. Par conséquent, le choix de ce pays n'est pas anodin, il s'en explique par ailleurs dans une note qui précède l'ouvrage lui-même :

Pourquoi le Japon ? Parce que c'est le pays de l'écriture : de tous les pays que l'auteur a pu connaître, le Japon est celui où il a rencontré le travail du signe le plus proche de ses convictions, de ses fantasmes, ou, si l'on préfère, le plus éloigné des dégoûts, des irritations et des refus que suscite en lui la sémiocratie occidentale.⁵⁰

Il s'agit donc de retrouver derrière le thème japonais l'identité sous-jacente du texte. Barthes construit son Arcadie, son nouvel empire, délesté de ces *Mythologies* occidentales.

La fiction crée une nouvelle vitalité qui s'exprime avant tout dans le jeu des questions-réponses, empreint d'un certain érotisme dans son style lapidaire. Les différents feuillets qui y sont associés constituent donc une micro-narration au sein de l'œuvre, une forme de récit imbriqué, proposant finalement deux livres au lecteur, l'un fortement teinté de romanesque, l'autre, essai sur le Japon, correspondant davantage aux horizons d'attente du lectorat. Dans un entretien accordé à Raymond Bellour, Roland Barthes commente cette contamination du romanesque dans l'essai :

Je dois dire que cet essai se situe à un moment de ma vie où j'ai éprouvé la nécessité d'entrer entièrement dans le signifiant, c'est-à-dire, de me décrocher de l'instance idéologique comme signifié, comme risque du retour du signifié, de la théologie, du monologisme, de la loi. Ce livre est un peu une entrée, non pas dans le roman, mais dans le romanesque : c'est-à-dire le signifiant et le recul du signifié, fût-il hautement estimable par sa nature politique.⁵¹

L'auteur n'offre que des bribes, des traces, vestiges du roman. En cela, le romanesque désigne l'infinité des développements possibles que les quelques apparitions manuscrites laissent envisager. Les différentes occurrences de marqueurs de

49 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p 667

50 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p 346

51 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p 668

temps, dont on peut citer quelques exemples : « ce soir » ; « à quelle heure » ; « quatre heures »⁵² sont autant d'amorces de romans, de marquises sortant à cinq heures, que le lecteur aura pour tâche de compléter. Ces occurrences donnent un caractère empirique au texte, l'intrusion du romanesque dans l'essai annonce les *Fragments d'un discours amoureux* par le truchement « de scénarios effectivement [lâchés] par l'essayiste, et jamais développés, précipités du romanesque, états purs de l'affect, poses du pathétique amoureux, importation et dissémination du roman dans l'ordre discursif de l'essai »⁵³. Ils sont autant de jalons dans le cheminement du lecteur que commente Marielle Macé :

Ce que Barthes décèle à l'état de fragments chez Proust ou chez Flaubert, il s'agira désormais de le produire, de le faire passer dans le discours de l'essai. Le fonctionnement romanesque de ses essais consistera en une richesse de notations, d'embryons de cellules narratives, épisodes, « incidents » précisément faits pour rester embryonnaire, donc fantasmatiques, et engendrer une certaine inconduite de lecture : « à la fois imaginer et improviser, bref fantasmer, c'est-à-dire produire du romanesque sans construire un roman ».⁵⁴

Cette dimension de l'essai peut s'appliquer à *L'Empire des signes* qui s'éloigne alors du projet plus scientifique du récit de voyage dont la vertu première est le plus souvent didactique. Il s'agit en somme de faire connaître un pays étranger, ici le Japon, à travers l'événement, l'anecdote. Néanmoins, la part romanesque de l'ouvrage repose d'abord sur l'expérience du voyageur, sur des faits concrets. Les rencontres que Barthes fait au Japon sont bien des « incidents », dans le sens où elles sont liées au hasard, mais elles ne sont pas fictives pour autant. Marielle Macé indique à ce propos :

Partageant avec lui l'amour des **incidents**, des petits faits (et pour cette raison proustien), ce romanesque est pourtant fortement opposé au roman, auquel il abandonne les noms propres, l'emploi de la troisième personne, la densité des personnages, la continu, la « nappe » d'une construction magistrale ... en somme tout ce que Barthes ne veut ou ne sait pas faire. C'est dire que l'essence du « roman » telle qu'il la définit correspond exactement aux points de résistance que lui-même s'est découverts ; l'opposition est tactique : distinguer le romanesque du roman, c'est ce garder la possibilité d'accéder, malgré ces points de résistance, à l'écriture souhaitée. L'essai devient « ce qui devrait s'avouer presque un roman, un roman sans noms propres », gagnant une certaine innocence, trouvant un langage pour dire le pathos, mais dont le statut générique permet encore à la distance : « C'est bête, dit-il, et pourtant c'est vrai ».⁵⁵

La présence du romanesque évoque donc un essai de roman, tentative volontairement inaboutie, une esthétique « tragique du presque » qui constitue la voie

52 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 366

53 Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 254

54 Ibid. p. 255

55 Idem

royale par laquelle transite la vérité du voyage, l'expérience vécue de l'itinérant. On retrouve ici le sens littéral du haïku, un pur constat du réel, tournant au pléonasme, à la tautologie. Barthes théorise cette bêtise de l'évidence, ces vérités partielles, parcellaires seuls témoins valables. La fulgurance de ces occurrences, instants d'existence pleine, inspire à Marielle Macé cette assertion :

Le romanesque est défini comme un modèle de notation, de fragmentation du réel quotidien ; le moment romanesque (car le romanesque est fait ici d'intensités temporelles) est un morceau de vie tout juste suffisant pour être « noté » et remémoré, une « bouffée » de réel, hors signification, captée plutôt que produite, pas encore transformée en matériau de roman : « une erratique de la vie quotidienne, de ses passions et de ses scènes », loin de l'hyperbole ou du scénario prêt à être déroulé ou l'on voit d'ordinaire les possibles romanesques : « ce qui tombe doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie, ce pli léger apporté au tissu des jours ; ce qui peut-être à peine noté : [...] juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire quelque chose ».⁵⁶

Ainsi, Barthes valorise l'inachevé, l'inabouti, embryon d'un développement futur, suscitant un travail de l'imaginaire de la part du lecteur. *L'Empire des signes* est ce livre infini, point de départ d'une nouvelle vitalité littéraire.

En outre, les feuillets manuscrits font apparaître chaque terme dans les deux langues et évoque par conséquent chez le lecteur, une autre rencontre, celle du langage. En effet, le rendez-vous est finalement celui de deux langues qui traduit une volonté de comprendre le Japon. Il s'agit de laisser la trace d'une communication, même fictionnelle, pour la rendre possible. L'intégration du romanesque dans l'ouvrage souligne l'ambiguïté constitutive de l'essai, entre théorie et fiction. Cette mutation correspond à une évolution historique du genre que décrit en détail M. Macé :

L'infléchissement de l'épistémologie des sciences humaines a abouti au cours des années 1970 à faire du discours de savoir une fiction : tout système est perçu comme une invention, toute entreprise intellectuelle comme une construction, voire, suggère Barthes, comme un fantasme ou un « délire théorique ». « Fiction » ici signifie forgerie, c'est le nom que prend la limitation de l'ambition cognitive de l'essai, décroché des enjeux du roman proprement dit. Cet usage du terme (infiniment projectible) de « fiction » a quelque chose d'abusif parce qu'on en maîtrise pas les effets ; mais tout l'intérêt gît ici dans les « harmoniques » du discours, ces brèches où le désir littéraire pourra justement s'engouffrer. Les essais sont le fruit d'une double attente : la construction d'un savoir critique, et le travail d'une écriture. Cette dissociation des motifs décide d'autant de comportement de lecteurs : du côté de la confiance, la récupération sérieuse du méta-langage, ou la reprise en charge mimétique de l'écriture ; du côté de la défiance, la disqualification des concepts fondée précisément sur la prise en compte d'un langage « à effets de fiction », ou le soupçon porté sur la littérature de ces textes du fait de la complexité, voire de la

56 Idem

roulardise, de leurs dispositifs.⁵⁷

L'ouvrage reste cet objet intersticiel, l'essai, genre définitivement apophatique, se plaît à déjouer les horizons d'attente, à brouiller les grilles de lecture. *L' Empire des signes* se situe bien dans cette brèche du langage, dans cet entre-deux générique qui constitue la singularité de l'ouvrage comme le rappelle Marielle Macé.

Cette association intime des deux genres (non plus comparés comme deux univers étrangers, deux situations de discours incompatibles, deux morales opposées, mais simplement comme deux régions de la rhétorique ou deux usages de la figure), constitue une voie de renouvellement pour l'essai que suivront bien des écrivains contemporains.⁵⁸

Il y a donc un renversement fondamental opéré dans le texte lui-même, l'analogie salvatrice pour créer une connivence avec le lectorat n'est plus au centre des enjeux, c'est au lecteur, qui se fait investigateur à cet instant, de reconstituer par l'imaginaire le cheminement de l'auteur. C'est donc à un vaste jeu de piste, une énigme que nous convie *L' Empire des signes*. Le passage dactylographié dans « Sans adresses »⁵⁹ nous invite à deviner le motif de ce « rendez-vous »⁶⁰. Qui est « fatigué, tsukareta »⁶¹ ? Qu'est-ce qui est « impossible, de ki nai »⁶² ? Pourtant, il ne s'agit pas de faire de cet empire une pure fiction intellectuelle. Tout n'apparaît en réalité qu'en puissance, qu'en projet, qu'en « préparation »⁶³ pour rappeler l'un des derniers cours de Barthes au Collège de France. Tentation mortelle, Barthes récuse toute possibilité d'un passage dans « l'ultime métamorphose, le saut dans l'illimité »⁶⁴ au sein d'un entretien accordé à Bertrand Visage :

Il est probable que je n'écrirai jamais un « roman », c'est-à-dire une histoire dotée de personnages, de temps ; mais si j'accepte si facilement ce renoncement (car cela doit-être bien agréable d'écrire un roman), c'est sans doute que mes écrits sont déjà pleins de romanesque (le romanesque, c'est le roman sans les personnages) ; et il est vrai qu'actuellement, envisageant d'une façon peu fantasmatique une nouvelle phase de mon travail, ce dont j'ai envie, c'est d'essayer des formes romanesques, dont aucune ne prendrait le nom de « roman », mais dont chacune garderait, si possible en

57 Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 249

58 Ibid. p. 253

59 Titre d'un fragment de *L' Empire des signes* de Roland Barthes in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 376

60 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 378

61 Idem

62 Idem

63 Voir à ce propos : Barthes, Roland. *La préparation du roman (I) : de la vie à l'œuvre – La métaphore du labyrinthe : recherches interdisciplinaires* in Tome V des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 733

64 Barthes, Roland. Tome IV des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 468

le renouvelant, celui d' « essai ».⁶⁵

La contamination désamorce ici la qualification générique. L'hétérogénéité, l'élasticité du genre essayistique souligne cette licence. En effet, le romanesque est une voie privilégiée de la communication de l'indicible.

Dire son Japon, évoquer la réalité du voyageur, c'est le rendre tangible, accessible au lecteur. En ce sens, il faut s'interroger sur la réalité matérielle et culturelle de l'écrivain français au Japon. Le sémiologue averti que représente Barthes n'est pas tout à fait insensible à l'idéologie contenue dans les objets, les figures, les arts dont il est le spectateur privilégié. Il fait allusion au Japon américanisé sans pousser le constat plus loin. Dans son émerveillement, il refuse volontairement de déconstruire les mythologies japonaises. Il se contente de pointer sans détruire, de blesser sans tuer. La constatation vaut la dénonciation.

La partie écrite de *L'Empire des signes* représente l'élaboration du Japon visité, découvert. En revanche, l'imagerie qui ponctue l'œuvre réintroduit un savoir culturel séparé de l'expérience empirique. La figure typique du sumo est représentée, par exemple, à quatre reprises. Dans la table des illustrations, il est notifié que ces images « lutteurs de sumu »⁶⁶ proviennent d'une collection personnelle de Roland Barthes. Ainsi, on peut penser que l'écrivain a pris soin d'intégrer dans son travail, un certain bagage culturel qui précède la découverte physique du pays. Par conséquent, le lecteur est confronté à deux Japans, l'un vécu et fantasmé, le second construit à partir d'un savoir livresque. Pourtant, la cohabitation ne crée pas un paradoxe qui plongerait le lecteur dans des abîmes d'incompréhension. En effet, Barthes déjoue l'opposition en créant l'ambiguïté autour du rapport entre l'image et le texte. Les déclarations d'intention qui ouvrent *L'Empire des signes* sont peut-être à remettre en question. Néanmoins, si l'auteur privilégie l'utilisation de deux média pour évoquer le Japon, c'est pour créer une pluralité sémantique, capable de transcrire ce pays. En un sens, il s'agit peut-être d'un aveu d'impuissance de la part de l'intellectuel français. Pourtant, l'échec n'en est pas vraiment un. Le projet de Barthes : démontrer qu'on ne peut dire le Japon, mais tenter de le dire malgré tout, faire un essai, une rencontre, un essai de rencontre.

65 Idem

66 Voir Annexe n°4, p. 70 - 71

Chapitre 2

Une écriture de la rencontre

2.1 Une écriture singulière à l'image du Japon

L' Empire des signes repose donc d'abord sur un échec. Le Japon est parfaitement étranger à l'intellectuel occidental, pourtant, ce dernier doit trouver dans les termes mêmes de cette différence, la possibilité d'un dialogue. Il faut alors penser l'art intersticiel comme une écriture de l'entre-deux pays, une ambiguïté profonde qui permet l'existence d'un tel projet. Dire l'autre serait la gageure du travail de Barthes. Il s'agit ici de reconnaître dans l'énonciation, dans la position de l'observateur un contact possible avec la civilisation japonaise. Puisque le Japon reste inaccessible, l'auteur doit alors évoquer sa propre expérience, sa rupture avec le pays, le deuil d'une rencontre.

Pour faire entendre la singularité du pays visité, il s'agit de la faire dialoguer avec celle de l'ouvrage même. En effet, l'écriture fragmentaire cristallise cette volonté de se démarquer du reste de la production viatique. La séparation entre les différents fragments évoque bien « tout trait discontinu, tout événement de la vie japonaise, tel qu'il s'offre à [l]a lecture »⁶⁷ de Barthes. Cette disposition relève par essence de la non-linéarité du discours.

En effet, *L' Empire des signes* contient vingt-six fragments qui s'attachent généralement à une thématique précise (la nourriture, l'urbanisme, le corps japonais, le théâtre) ou à un objet singulier (les baguettes, le Pachinko). Il est nécessaire, pour fonder une connivence avec le lecteur, d'avoir recours à des analogies qui mettent en perspective la différence du Japon. Des références communes viennent donc étayer le récit de voyage pour recréer un univers commun, les conditions *sine qua non* d'un dialogue, entre l'Orient et l'Occident, entre l'auteur et son lecteur. Il invoque Voltaire, la *Revue Asiatique*, Pierre Loti. Ce sont des noms qui font entendre, comme une musique lointaine, des références intellectuelles. Néanmoins, il faut bien reconnaître que ces références sont destinées à un public très cultivé, elles en deviennent presque élitistes parfois.

En écrivant *L' Empire des signes*, Roland Barthes s'inscrit dans la longue lignée des écrivains français qui ont produit un ouvrage sur leur voyage au Japon. Cet héritage est patent dès le premier fragment. En effet, il est fait mention dans le premier paragraphe d'« une nouvelle Garabagne »⁶⁸, citation masquée dans laquelle le lecteur attentif retrouvera un titre de Henri Michaux : *Voyage en grande Garabagne*. En citant

67 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 415

68 Ibid. p. 351

cette œuvre, l'auteur se place d'abord du côté de la fiction. En outre, le projet de Michaux se concentre autour de peuples imaginaires, où l'écrivain fait acte d'ethnologue en déchiffrant les modes de vies, tous plus surprenants les uns que les autres. Le projet se consacre à un Japon totalement éloigné de la moindre réalité (s'il en est une valable), une construction de Barthes lui-même. Cette singularité qui s'exprime dans le remaniement du sujet lui-même peut être comprise comme une volonté de la part de l'auteur de s'éloigner de cette longue tradition du récit sur le Japon. L'ouvrage, à peine constitué, produit déjà une attente dans le lectorat français, et plus encore dans les milieux intellectuels. Au sein même de l'œuvre barthésienne, on retrouve également ce goût pour le récit de voyage, en effet, on a récemment publié sous forme de notes ses *Carnets de voyage en Chine*, dans lesquels l'auteur compare son expérience avec celle entreprise au Japon. Les descriptions y sont nécessairement lapidaires, éclatées, disparates mais elles forment pourtant une Chine étoilée, peut-être celles de son drapeau.

L'art cinématographique n'est pas en reste, on peut par exemple citer ici *Lost in Translation*, réalisé par Sofia Coppola qui fait écho à cette perte, cet évidemment du signe. En effet, le protagoniste incarné par Bill Murray est confronté à l'errance que Barthes décrit dans les fragments consacrés à la capitale japonaise (« Centre-ville, centre vide », « Sans adresses », « La gare »)⁶⁹. Le film fait lui aussi le constat d'une différence indicible, pourtant, par des voies romanesques, la réalisatrice tente en parallèle de restituer le cadre d'une banale histoire sentimentale. C'est ce double processus qui parcourt *L' Empire des signes*, offrant à l'entreprise un caractère éminemment ambivalent.

L'ambiguïté ouvre donc une fissure au sein même du texte. Si l'on considère les thèmes abordés, on observe une réécriture du Japon, opération qui recherche la singularité : ignorer l'évident, le connu. Ainsi, Roland Barthes fait volontairement l'impasse sur ce Japon américanisé, occidentalisé, fait entièrement de buildings translucides. Cette disparition, l'auteur l'explique dans la présentation de son projet :

Aujourd'hui il y a sans doute mille choses à apprendre de l'Orient : un énorme travail de connaissance est, sera nécessaire (son retard ne peut-être que le résultat d'une occultation idéologique) ; mais il faut aussi que, acceptant de laisser de part et d'autre d'immenses zones d'ombre (le Japon capitaliste, l'acculturation américaine, le développement technique), un **mince filet de lumière** cherche, non d'autres symboles, mais la fissure même du symbolique.⁷⁰

69 Ibid. Respectivement p. 374, 376, 381

70 Ibid. p. 351 - 352

Il faut donc trouver ce « mince filet de lumière », plongé l'ouvrage dans le bain révélateur afin d'observer le Japon de Barthes, singulier, différent. Ainsi, deux mouvements cohabitent dans *L' Empire des signes*, d'une part, une volonté de dire un Japon différent, d'autre part, éviter l'évidence : « Le lieu du signe ne sera donc pas cherché ici du côté de ses domaines institutionnels : il ne sera question ni d'art, ni de folklore, ni même de [civilisation] (on n'opposera pas le Japon féodal au Japon technique).⁷¹ » En jouant sur l'ambiguïté chronologique, *L' Empire des signes* s'installe dans un espace, un interstice lié d'abord aux choix de l'auteur. En effet, c'est par l'expérience du voyageur, les modifications apportées par l'énonciateur de ce même voyage que l'ouvrage conquiert une singularité. Cette ambiguïté s'insinue également dans la dimension générique de l'objet. On considère volontiers l'écrit de voyage comme une écriture dictée par le tempo journalier, la plume suivant les pérégrinations de l'auteur, offrant un panorama daté, souvent avec précision, de l'ensemble du voyage. Or, *L' Empire des signes* s'installe tout entier contre cette tradition en opérant exactement le cheminement inverse. Roland Barthes crée les conditions nécessaires d'une écriture, une réflexion opérée autour de la composition de l'œuvre, si singulière. Cette réécriture du périple (puisque cela en est déjà une) ne prend appui sur aucun pré-texte comme le rappelle Barthes lui-même dans un entretien accordé à Hasumi Shiguéhiko :

Quand je suis allé au Japon, je ne pensais pas du tout écrire sur le Japon. Je n'ai pris absolument aucune note, ni rien. Plusieurs années après, quand j'ai fait ce petit livre, il a fallu que je reconstitue dans mon esprit. Heureusement j'avais quelques carnets de rendez-vous, c'est tout.⁷²

Ainsi, l'intégralité du manuscrit repose essentiellement sur des souvenirs, valeur toute déformée de l'expérience réelle. La présence de photographies, accompagnant les textes de Roland Barthes, récrée des mnémoniques, dans lesquels se concentrent l'expérience du voyageur face à une culture différente de la sienne. Il faut donc s'interroger sur une situation d'énonciation qui pose *a priori* problème puisqu'elle s'écarte directement de la tradition du récit de voyage. On pourrait invoquer ici une entorse simplement générique, une voie littéraire pour s'adjuger la singularité au sein d'un genre extrêmement codifié. C'est finalement et subtilement la vertu subversive de l'ouvrage qui remet en question les canons littéraires. La fiction pallie à la disparition

71 Ibid. p. 346

72 Barthes, Roland. Tome IV des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 476

progressive du souvenir. L'idéalisation comme la caricature envahissent alors le champ de la description dont l'exactitude mais plus encore la véracité est remise en question. Le lecteur désespéré peut contempler un compte-rendu de voyage dont la chronologie est absente. Par conséquent, cette négation offre une nouvelle liberté, un nouvel écart face au genre du récit de voyage. Roland Barthes élimine *de facto* de son œuvre un cheminement linéaire, expulsant au passage une progression possible dans les thèmes abordés.

Ce Japon étoilé apparaît alors comme une succession de comparaison, dans laquelle chaque fragment serait une épreuve, un exemple de la différence. L'ouvrage fonctionne donc comme un outil combinatoire, un comparatif de civilisation mêlant deux voix, une, distincte qui est celle de la comparaison, la seconde, plus diffuse est l'apanage de la conscience et de l'inconscience de l'écrivain. C'est donc une traversée thématique du Japon où selon Roland Barthes :

Il sera question de la ville, du magasin, du théâtre, de la politesse, des jardins, de la violence ; il sera question de quelques gestes, de quelques nourritures, de quelques poèmes ; il sera question des visages, des yeux et des pinceaux avec quoi **tout cela** s'écrit mais ne se peint pas.⁷³

La forme volontairement accumulative de l'énoncé traduit la composition fragmentée de l'ouvrage. En outre, l'utilisation exclusive du déterminant indéfini sous ses différentes formes (des, quelques) dépose un voile sur la dimension scientifique de l'expérience. En effet, aucune ambition d'exhaustivité n'est révélée ici, tout est traduit, « tout cela » devrait-on dire, ne s'évoque qu'à travers le prisme de la singularité du voyageur et de son voyage.

C'est un cheminement dans les goûts de Roland Barthes, une sélection personnelle parmi les différents traits du Japon qui s'assume dès la première page. Cette sélection cohabite avec une connaissance superficielle des thèmes, des objets du microcosme japonais. Ce manque justifie ou explique la forme de *L'Empire des signes*, entre bribes et notes. *L'Empire des signes* est le lieu de cette réunion. Ce que l'on considère au premier abord comme une entorse au canon classique du récit de voyage cristallise la singularité de l'ouvrage.

L'étrangeté profonde du Japon se traduit de manière formelle par la mise en scène, la mise en perspective de langages hétéroclites. Ce qui vient perturber la cohérence générique de l'ouvrage, ce sont ces quelques notes, qui semblent anodines,

⁷³ Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 346

mais qui instaurent pourtant au sein du récit de voyage, une narration linéaire qui était jusqu'ici absente des fragments descriptifs. Cette capacité à introduire de la fiction dans la démarche scientifique illustre la contamination de l'écriture dans l'analyse. Cette ambiguïté que Roland Barthes nomme assez commodément « essai » apparaît donc comme un prétexte pour l'auteur, qui en inscrivant son travail dans ce domaine, échappe d'une part à la rigueur scientifique et d'autre part à l'emploi de la métaphore. Une esthétique de l'entre-deux qui ne possède justement pas de définition si ce n'est son caractère ambivalent, une méthode apophatique dans laquelle le sujet Roland Barthes se reconnaît comme ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique, voilà l'entreprise barthésienne, la substantifique moelle de sa poétique. Les passages narrativisés sont ici manuscrits dans l'édition, évoquant par là même la rupture avec l'écriture fragmentaire. Il s'agit d'exercer une impression de réel sur le lecteur, une peinture du Japon qui emprunte à l'hypotypose. Roland Barthes décrit ainsi sa conception du compte-rendu de voyage dans laquelle le rendez-vous occupe une place centrale, primordiale :

Ouvrez un guide de voyage : vous y trouverez d'ordinaire un petit lexique, mais ce lexique portera bizarrement sur les choses ennuyeuses et inutiles : la douane, la poste, l'hôtel, le coiffeur, le médecin, le prix. Cependant, qu'est-ce voyager? Rencontrer. Le seul lexique important est celui du rendez-vous.⁷⁴

Ces quelques lignes théorisent déjà la vision singulière du récit de voyage de l'auteur. En effet, il s'oppose à toute une tradition dont la première vertu est l'exhaustivité. Ce qui intéresse au fond Roland Barthes, c'est l'altérité de l'humain, un croisement des consciences, une rencontre des civilisations. Cette méthode s'applique entièrement à l'œuvre, il n'y a pas dans *L'Empire des signes* de nature morte. Chaque thème est habité, les joueurs de Pachinko, les différents écrits sur le théâtre, la nourriture. Par opposition, lorsque l'auteur évoque le vide (on entend par-là, un vide humain), comme c'est le cas pour le centre-ville, c'est pour déplorer une absence. Néanmoins, il reste toujours question, de manière déceptive, d'une non-rencontre. Lorsque Roland Barthes aborde le sujet du centre-ville, il opère une comparaison entre l'Occident et le Japon :

Pour de multiples raisons (historiques, économiques, religieuses, militaires), l'Occident n'a que trop bien compris cette loi : toutes les villes sont concentriques ; mais aussi, conformément au mouvement de la métaphysique occidentale, pour

74 Ibid. p. 360

laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours *plein* : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation (...) aller dans le centre, c'est rencontrer la « vérité » sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la « réalité ».⁷⁵

La toute fin de la citation est significative de la différence du point de vue choisi par l'écrivain, ce que recherche Roland Barthes, ce n'est non pas le signe du voyage mais le signe de l'être lui-même. Il n'est donc pas étonnant d'observer une certaine fixité, une stabilité dans l'évocation de ces quelques figures du Japon. Néanmoins, le foisonnement incessant des descriptions notamment au sujet de la nourriture préserve une vitalité nécessaire qui n'est pas étrangère aux codes du récit de voyage.

Barthes tente donc d'offrir une forme particulière à son ouvrage pour faire entendre la singularité du Japon. Pourtant, cette différence littéraire apparaît insuffisante. Il s'agit d'évoquer l'expérience concrète de l'occidental errant dans un Japon apparemment sans repères.

75 Ibid. p. 374

2.2 La perte de l'itinérant

L'originalité littéraire ne suffit pas. Il n'y a aucune voie directe pour énoncer la différence du Japon. Il s'agit plutôt d'indiquer comment le système sémiologique du pays du Soleil-levant échappe à l'intellectuel occidental. Cette différence essentielle conduit l'auteur à une certaine mise à l'écart qu'il se plaît à décrire.

Cette mise à l'écart s'illustre par les difficultés qu'a Barthes à se repérer dans la capitale japonaise. Le nom des rues, le plan de la ville restent incompréhensibles pour le voyageur occidental. Un système, un « cadastre » existe bien « dont la connaissance est accessible au facteur, non au visiteur »⁷⁶. Barthes est éliminé *de facto* d'une possible communication avec l'Orient.

En effet, l'auteur montre d'abord les limites du langage parlé, première résistance opposée à l'itinérant, premier *topos* également que l'intellectuel se plaît à dénoncer : la réintroduction d'une parodie de langage journalistique, signalée par l'emploi de l'italique, le prouve :

*Comment vous êtes-vous débrouillé là-bas, avec la langue? Sous-entendu : Comment assuriez-vous ce besoin vital de la communication? Ou plus exactement, assertion idéologique que recouvre l'interrogation pratique : il n' y a de communication que dans la parole.*⁷⁷

A la manière des *Mythologies*, Barthes ironise sur le système de pensée occidental, système qui existe également au Japon. Pourtant, par un certain aveuglement, Barthes refuse l'élaboration d'une contre-idéologie, parallèle à la première. Au contraire, cette différence est valorisée bien qu'elle procède du même mouvement :

Sur le marché flottant de Bangkok, chaque marchand se tient dans une petite pirogue immobile ; il vend de très menues quantités de nourriture : des graines, quelques œufs, bananes, cocos, mangues, piments (sans parler de l'Innommable). De lui-même à sa marchandise en passant par son esquif, tout est petit. La nourriture occidentale, accumulée, dignifiée, gonflée jusqu'au majestueux, liée à quelque opération de prestige, s'en va toujours vers le gros, le grand, l'abondant, le plantureux ; l'orientale suit le mouvement inverse, elle s'épanouit vers l'infinitésimal : l'avenir du concombre n'est pas son entassement ou son épaississement, mais sa division, son éparpillement ténu.⁷⁸

On reconnaît ici l'opposition systémique entre Orient et Occident, figurée par le

76 Ibid. p. 376

77 Ibid. p. 355

78 Ibid. p. 362

parallélisme syntaxique. Bangkok, qui pourtant est étranger au Japon, devient ici le parangon de l'Orient. La présence de la ville thaïlandaise n'est autre que la trace des recherches de Barthes. La glorification de la civilisation orientale prend ici de nouveaux traits. Le rythme énumératif, accumulatif qui caractérise la nourriture occidentale dénonce l'idéologie du faste, du majestueux. La description de l'alimentation du pays du Soleil-levant est donc l'occasion pour l'auteur de retrouver une parole plus dense, ramassée, loin de l'hystérie pompeuse de la gageure littéraire superficielle. Le point d'orgue de ce mouvement reste la quête du signe évidé, un *degré zéro de l'écriture*, une description sans fard.

En effet, Roland Barthes veut démontrer qu'au Japon les signes sont vides. En ce sens, *L' Empire des signes* s'impose comme l'anti-*Mythologies*. Au sein d'un entretien publié dans *Tel Quel*, l'auteur commente ce retournement, ce détournement :

Les tableaux de *L' Empire des signes* sont des Mythologies heureuses : peut-être, outre certaines raisons personnelles, parce qu'au Japon ma situation, très artificielle, de touriste, mais de touriste perdu, d'ethnographe en somme, m'a permis d'« oublier » la petite-bourgeoisie nippone, la poussée qu'elle exerce très certainement sur les moeurs, l'art de vivre, le style des objets etc. : la nausée mythologique m'a été épargnée.⁷⁹

Là où le sémiologue averti traquait le moindre mythe jusque dans nos assiettes, comme le montre l'article intitulé « Le bifteck et les frites », le voyageur au Japon s'émerveille pour la crudité de la nourriture locale. On pourrait croire que, finalement, malgré lui, l'auteur construit ce qu'il dénonçait dix ans auparavant. Ainsi, si l'auteur souligne la spécificité de la cuisine japonaise, c'est avant tout pour démontrer l'absence de mythe qui éventuellement la constituerait. On peut en observer un exemple dans le fragment intitulé : « Les paquets »⁸⁰. Roland Barthes commence ainsi :

Si les bouquets, les objets, les arbres, les jardins et les textes, si les choses et les manières japonaises nous paraissent petites (notre mythologie exalte le grand, le vaste, le large, l'ouvert), ce n'est pas en raison de leur taille, c'est parce que tout objet, tout geste, même le plus libre, le plus mobile, paraît *encadré*. La miniature ne vient pas de la taille, mais d'une sorte de précision que la chose met à se délimiter, à s'arrêter, à finir. Cette précision n'a rien de raisonnable ou de moral : la chose n'est pas *nette* de façon puritaine (par propreté, franchise ou objectivité), mais plutôt par un supplément hallucinatoire (analogue à la vision du haschich, au dire de Baudelaire) ou par une coupure qui ôte à l'objet le panache du sens et retire à sa présence, à sa position dans le monde, toute *tergiversation*. Cependant, ce cadre est invisible : la chose japonaise n'est pas cernée, enluminée ; elle n'est pas formée d'un contour fort, d'un dessin, que viendraient « remplir » la couleur, l'ombre, la touche ;

79 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 1038

80 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 383

autour d'elle, il y a : *rien*, un espace vide qui la rend mate (et donc à nos yeux : réduite, diminuée, petite).⁸¹

Ainsi, l'auteur opère par comparaison, en soulignant l'inconscient occidental, l'omniprésence des mythes inscrits dans la société européenne, il renouvelle, ou plutôt, il remet en perspective la vision d'un Japon minimaliste, lui conférant au passage une nouvelle identité qui se résume au cadre. « *rien* » pris dans une anacoluthie désigne finalement ce signe vide, ce cadre qui semblait pourtant nécessaire à la représentation. La connotation disparaît donc au profit d'une simplicité, que l'auteur résume ainsi : « On dirait que l'objet déjoue d'une manière à la fois inattendue et réfléchie l'espace dans lequel il est toujours situé. »⁸² Ce qui semble fondamental lorsqu'on lit les quelques fragments qui sont consacrés au théâtre japonais, c'est cette volonté de faire, entre autres du Bunraku, une nouvelle *sémiosis*, en rupture directe avec le théâtre occidental, qui se situe lui du côté de la *mimesis*. L'idée se résume en une citation :

Le travesti oriental ne copie pas la Femme, il la signifie ; il ne s'empoisse pas dans son modèle, il se détache de son signifié ; la Féminité est donné à lire, non à voir : translation, non transgression.⁸³

En ce sens, l'originalité de la quête barthesienne, c'est qu'elle n'a pas véritablement d'objet, elle a pourrait-on dire comme objectif un non-objet, l'auteur recherche une absence, une ombre sans pour autant lâcher la proie. On évoquait le film réalisé par Sophia Coppola, *Lost in Translation*, projeté dans les salles en 2002. Le personnage de Bill Murray ne prouve que ce que Roland Barthes pointait déjà du doigt trente-deux ans plus tôt.

Le voyageur occidental est définitivement perdu, abandonné par le sens. Il devient le premier Robinson d'une ville moderne :

Tout cela fait de l'expérience visuelle un élément décisif de l'orientation : proposition banale, s'il s'agissait de la jungle ou de la brousse, mais qu'il l'est beaucoup moins concernant une très grande ville moderne, dont la connaissance ordinaire est assurée par la plan, le guide, l'annuaire de téléphone, en un mot la culture imprimée, et non la pratique gestuelle. Ici, au contraire, la domiciliation n'est soutenue par aucune abstraction ; hors le cadastre, elle n'est qu'une pure contingence : bien plus factuelle que légale, elle cesse d'affirmer la conjonction d'une identité et d'une propriété. Cette ville ne peut-être connue que par une activité de type ethnographique : il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourra être retrouvée

81 Idem

82 Idem

83 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 393

que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous : visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture.⁸⁴

La perte de l'itinérant le conduit à adopter un langage nouveau. C'est un essai de rencontre, qui connaît certes quelques écueils, mais ce sont ces écueils même qui marquent la tentative. En effet, la recherche, au sein de la ville étrangère, traduit la réalité matérielle du voyageur. En outre, l'absence d'un code, directement assimilable par l'occidental, insinue une temporalité dans la découverte. Il est nécessaire de faire l'expérience réelle du voyage pour comprendre le Japon, faire le constat douloureux de la différence inaliénable.

La différence du système sémiologique japonais (*L' Empire des signes vides*) exclut l'Occidental. L'écriture et la lecture ne lui permettent pas de communiquer. Barthes doit alors avoir recours à un langage plus universel, compréhensible par tous. Le corps, la peinture, le dessin deviennent les liens privilégiés pour se rendre intelligible.

84 Ibid. p. 381

2.3 Le langage des corps

« Sans paroles »⁸⁵, l'auteur est séparé d'une culture qu'il ne peut donc saisir. Ce cocon, rempart contre une éventuelle connaissance, tout du moins une découverte, scelle la séparation de l'intellectuel français avec le peuple japonais. L'absence de repère, cette nouvelle insouciance constitue cependant un avantage. L'écrivain est détaché de son environnement :

Aussi, à l'étranger, quel repos ! J'y suis protégé contre la bêtise, la vulgarité, la vanité, la mondanité, la nationalité, la normalité. La langue inconnue, dont je saisis pourtant la **respiration**, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel qui ne s'accomplit que pour moi : je vis dans l'interstice débarrassé de tout sens plein.⁸⁶

Cette méconnaissance annihile tout commentaire sur la langue. En revanche, la communication reste possible dans une saisie des corps, une « respiration » physique de la langue. L'imperceptibilité du signifié oblige l'auteur à rechercher une communication différente de la langue. Le corps permet d'éluder la barrière qu'elle représente :

La masse bruisante d'une langue inconnue constitue une protection délicieuse, enveloppe l'étranger (pour peu que le pays ne lui soit pas hostile) d'une pellicule sonore qui arrête à ses oreilles toutes les aliénations de la langue maternelle : l'origine, régionale et sociale, de qui la parle, son degré de culture, d'intelligence, de goût, l'image à travers laquelle il se constitue comme personne et qu'il vous demande de reconnaître.⁸⁷

Ne pas connaître la langue japonaise constitue un avantage pour Barthes. Cela permet d'adopter un langage plus universel. L'expérience de l'étranger conduit à un nouveau langage, hors de la parole, « une communication délicate où reprend place une vie des corps »⁸⁸ notamment dans l'échange des adresses. Un empire des sens s'érige alors, le toucher, le contact physique déjoue l'intellect, comme si de ces gestes « quelque chose de paisible, de caressant et de sûr, comme si, même dans cet acte futile, le corps [travaillait avec plus de réserve que l'esprit] »⁸⁹. Sans paroles, plongé dans l'incompréhension, dans la différence, dans la suprématie du signifiant, l'auteur

85 Titre d'un fragment de *L'Empire des signes*. Ibid. p. 355

86 Idem

87 Idem

88 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p 376

89 Idem

recherche un signifié qui lui échappe dans ces « millions de corps »⁹⁰, seule entité commune :

Or, il se trouve que dans ce pays (le Japon), l'empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole, que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité, d'une subtilité fascinantes en dépit de l'opacité de la langue, parfois même grâce à cette opacité. La raison en est que là-bas le corps existe, se déploie, agit, se donne, sans hystérie, sans narcissisme, mais selon un pur projet érotique – quoique subtilement discret. Ce n'est pas la voix (avec laquelle nous identifions les [droits] de la personne) qui communique (communiquer quoi ? Notre âme – forcément belle – notre sincérité ? Notre prestige ?), c'est tout le corps (les yeux, le sourire, la mèche, le geste, le vêtement) qui entretient avec vous une sorte de babil auquel la parfaite domination des codes ôte tout caractère régressif, infantile. Fixer un rendez-vous (par gestes, dessins, noms propre) prend sans doute une heure, mais pendant cette heure, pour un message qui se fût aboli en un instant s'il eût été parlé (tout à la fois essentiel et insignifiant), **c'est tout le corps de l'autre qui a été connu, goûté, reçu et qui a déployé (sans fin véritable) son propre récit, son propre texte.**⁹¹

Dans ce long extrait, Roland Barthes analyse le fonctionnement du langage corporel. Il apparaît déficient, il ne vise pas l'efficacité, retarde la compréhension. Il est néanmoins valorisé puisque il fait entendre avec plus de justesse l'altérité japonaise. Les codes du langage corporel font figure de grammaire nouvelle mais également de voie privilégiée pour saisir l'autre. C'est l'échec de la communication naturelle qui entraîne cette exercice palliatif mais nécessaire. La difficulté introduit dans la réalité matérielle de l'échange un tempo, celui de la découverte pendant laquelle « c'est tout le corps de l'autre qui a été connu, goûté, reçu et qui a déployé (sans fin véritable) son propre récit, son propre texte ». Il faut recréer les conditions nécessaires d'une telle utopie de l'innocence :

Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; connaître, réfractés positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre ; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle, celle qui nous vient de nos pères et qui nous fait à notre tour, pères et propriétaires d'une culture que précisément l'histoire transforme en « nature ».⁹²

Voilà la catabase à laquelle nous convie Roland Barthes, accepter d'abandonner l'hystérie de la normalité, recréer par le choc même avec l'altérité une nouvelle

90 Titre d'un fragment de *L'Empire des signes*. Ibid. p. 421

91 Ibid. p. 355 - 358

92 Ibid. p. 352

conception humaniste, culturelle et linguistique. La remise en question de l'universalité formelle de la pensée (tradition héritée de Descartes) implique un questionnement sur la validité du modèle occidental.

Le fragment nommé justement : « Sans adresses »⁹³ illustre cette perte des repères, cette difficulté à construire, à segmenter l'espace. Cette vision du Japon nourrit l'analyse de l'auteur, qui tente, non de catégoriser simplement les différents points saillants d'une culture, mais au contraire d'immerger pleinement son lecteur dans ce système. Il cherche simplement à mettre au jour la singularité, les paradoxes d'un pays dont on ne connaît que les mystères : « la plus grande ville du monde est pratiquement inclassée, les espaces qui la composent en détail sont innomés. »⁹⁴ Cette disparition du nom conduit à une promotion, sans antécédent, du corps, un corps partout présent que l'on avait déjà décelé dans le lexique du rendez-vous. Ainsi, le dessin, le trait, opération centrale de l'écriture accède à un nouveau statut, celui d'accomplissement, d'une promotion de l'être, une vision que souligne l'auteur dans ce fragment : « la fabrication de l'adresse l'emportait de beaucoup sur l'adresse elle-même »⁹⁵. Ainsi, c'est encore la présence de ce signe vide qui constitue la singularité du pays rencontré. Aucune déception dans la perte du signifié, en revanche, tout reste à imaginer, à reconstruire, à dessiner (comme le prouve l'illustration en regard du fragment)⁹⁶ chez Roland Barthes quand le simple voyageur ne peut que constater. Cette disparition des repères est le résultat direct de la confrontation avec le Japon, de la réalité matérielle du voyageur.

Pour rendre intelligible le Japon, Barthes doit se situer entre les cultures. Il s'agit d'accepter la limite de sa grammaire occidentale et de montrer en même temps comment le système sémiologique japonais lui échappe. Il faut encore rendre cette solution crédible aux yeux du lecteur : c'est précisément le rôle de la fiction. L'écrivain place ainsi tout son projet dans le « Neutre »⁹⁷.

93 Ibid. p. 376

94 Ibid. p. 376

95 Idem

96 Voir Annexe n°5, p. 72

97 Titre d'un cours donné par Roland Barthes au Collège de France en 1977 – 1978. Voir à ce propos : Barthes, Roland. Tome V des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 531

Chapitre 3

Une poétique de l'interstice

3.1 L'objet japonais : un interstice concret

Ainsi, Roland Barthes emprunte des voies détournées pour exprimer le pays visité. La connaissance directe du Japon reste impossible comme le prouve le haïku. Pourtant, en saisissant le cheminement de l'intellectuel dans ses découvertes, ses goûts, ses intérêts, il parvient malgré tout, à cerner cette entité. Cette solution reste peu satisfaisante, puisqu'elle occidentalise le pays, simplement d'un point de vue énonciatif. La gageure du texte réside dans l'ouverture d'un espace : un livre entre deux pays, un livre entre deux cultures, un livre entre les genres. Il faut tirer la leçon de l'interstice, suprême et unique moyen de faire entendre ce dialogue entre les différences.

L'interstice apparaît d'abord sous la forme d'un constat. En effet, l'auteur fait de chaque objet du quotidien japonais une figure de l'entre-deux, de l'aération. Cet espace est concret, visible. « On dirait que l'objet déjoue d'une manière à la fois inattendue et réfléchie l'espace dans lequel il est toujours situé. »⁹⁸ Ce mouvement s'illustre dans le bouquet par exemple :

dans un bouquet japonais, « rigoureusement construit » (selon le langage de l'esthétique occidentale), et quelles que soient les intentions symboliques de cette construction, énoncées dans tout guide du Japon et dans tout livre d'art sur l'Ikebana, ce qui est produit, c'est la circulation de l'air [...] le bouquet japonais a un volume [...] on peut avancer le corps dans l'interstice de ses branches, dans les jours de sa stature, on point le lire (lire son symbolisme) mais refaire le trajet de la main qui l'a écrit : écriture véritable puisqu'elle produit un volume, et que, refusant à la lecture d'être le simple déchiffrement d'un message (fût-il hautement symbolique), elle lui permet de refaire le tracé de son travail.⁹⁹

Cette densité, cet espace qui semble parcourir l'objet japonais existe partout, sans exception. Véritable règle, elle finit par démasquer le système mis en place par Barthes lui-même. On reconnaît aisément la rhétorique qui tente de convaincre le lecteur de la validité de l'hypothèse. L'auteur montre l'accumulation des exemples à travers l'emploi de conjonctions de coordinations qui débute chacune des phrases : « Ou encore »¹⁰⁰ ; « Ou enfin (et surtout) ». Cette construction syntaxique met au jour l'articulation faussement logique qui fait de l'interstice l'idée essentielle du Japon.

Plus encore, la rêverie barthésienne occasionne une métamorphose des objets. Ils deviennent alors les garants de la réflexion abstraite de Barthes. Cette métaphore du signe vide semble alors prendre tout son sens :

98 Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 383

99 Ibid. p. 386

100 Idem

Ou enfin (et surtout) : sans même tenir pour emblématique le jeu connu des boîtes japonaises, l'une logée dans l'autre jusqu'au vide, on peut déjà voir une véritable méditation sémantique dans le moindre paquet japonais. Géométrique, rigoureusement dessiné et pourtant toujours quelque part d'un pli, d'un noeud, asymétriques, par le soin, la technique même de sa confection, le jeu du carton, du bois, du papier, des rubans, il n'est plus l'accessoire passager de l'objet transporté, mais devient lui-même objet ; l'enveloppe, en soi, est consacrée comme chose précieuse, quoique gratuite ; le paquet est une pensée. [...] Ainsi la boîte joue au signe : comme enveloppe, écran, masque, elle *vaut pour* ce qu'elle cache, protège, et cependant désigne : elle *donne le change*, si l'on veut bien prendre cette expression dans son double sens, monétaire et psychologique ; mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps *remis à plus tard*, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps ; c'est dans l'enveloppe que semble s'investir le travail de la *confection* (du faire), mais par là même l'objet perd de son existence, il devient mirage : d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit, et lorsque enfin on le tient (il y a toujours un petit *quelque chose* dans le paquet), il apparaît insignifiant, dérisoire, vil : le plaisir, champ du signifiant, a été pris : le paquet n'est pas vide mais vidé : **trouver l'objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe**, c'est le jeter : ce que les Japonais transportent, avec une énergie formicante, ce sont en somme des signes vides. [...] La richesse de la chose et la profondeur du sens ne sont congédiées qu'au prix d'une triple qualité, imposé à tous les objets fabriqués : qu'ils soient précis, mobiles et vides.¹⁰¹

Dans cet extrait, on apprécie la dérive métaphorique de *L'Empire des signes*. En effet, la caractérisation qui semble s'appliquer « à tous les objets fabriqués » devient celle du signe japonais. Le vide s'installe partout comme pour valider l'hypothèse première de l'auteur. Pourtant, l'objet concret du quotidien (le bouquet, le paquet) n'a pas véritablement de rapport avec l'abstraction du système sémiologique. C'est la mise en rapport de ces deux éléments qui constitue le socle de cette vision du Japon. La confusion volontaire entre le signifiant et l'enveloppe du paquet, entre le signifié et le contenu de ce même paquet conduit à cette dérive métaphorique : « trouver l'objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe ». La conjonction de coordination « ou » indique ce rapport d'égalité.

Cette confusion entre le concret et l'abstrait conduit Barthes à aérer lui-même son texte, à appliquer cette règle au livre. C'est une manière de rester fidèle à une vision du Japon, pourtant construite de toute pièce.

101Ibid. p. 386 - 387

3.2 La dérive métaphorique barthésienne

Il faut alors s'attacher à repérer tous les procédés qui conduisent à l'aération du discours, à sa discontinuité. En réduisant les développements, Barthes crée autant de petits tableaux qui dépeignent la vision du voyageur. A partir de ce point, c'est au lecteur de retracer ce chemin, de reconstituer, de reconstruire cet empire. Ainsi, le fragment est d'abord le signe du manque. Tout ne nous est pas donné d'emblée. En ce sens, c'est au sein de l'espace qui réside entre les fragments que le texte naît, dans ce qui n'est pas écrit. Il s'agit donc de faire le deuil de l'unité, un deuil seulement apparent, pour partir en quête d'une cohérence fragmentaire. En outre, l'alternance entre le texte et l'image participe de ce même mouvement. Elle heurte la lecture, une lecture qui se doit de questionner le sens de l'image, son rôle. Véritable récit enchâssé, texte dans le texte, la longue file des images dépeint un Japon possible, clôt sur lui-même comme le prouve le parallélisme « au sourire près »¹⁰² entre l'illustration qui ouvre *L' Empire des signes* et celle qui la termine. Le texte lui-même devient l'entre-deux

En second lieu, il semble bon de s'intéresser aux parenthèses, premier tour stylistique qui brise la linéarité du propos. *L' Empire des signes* est l'ouvrage de Barthes qui utilise le plus ce signe de la ponctuation. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer un passage de « L'eau et le flocon »¹⁰³. L'écriture procède différemment, à l'opposé de la peinture *alla prima*. La parenthèse sert véritablement de discours second incluant des corrections, des ajouts, des précisions, absents du texte initial. Elle permet également de déplier le syntagme, de le mettre à plat, dévoilant la richesse qu'il contenait. Cette technique est également très fréquente lorsqu'il est question de la nourriture, comme le prouve cet exemple :

De la peinture, la nourriture japonaise prend encore la qualité la moins immédiatement visuelle, la qualité la plus profondément engagée dans le corps (attachée au poids et au travail de la main qui couvre) et qui est, non la couleur mais la touche. Le riz cuit (**dont l'identité absolument spéciale est attestée par un nom particulier, qui n'est pas celui du riz cru**) ne peut se définir que par une contradiction de la matière ; il est à la fois cohésif et détachable ; sa destination substantielle est le fragment, le léger conglomerat ; il est le seul élément de pondération de la nourriture japonaise (antinomique à la nourriture chinoise) ; il est ce qui tombe, par opposition à ce qui flotte ; il dispose dans le tableau une blancheur, compacte, granuleuse (au contraire de celle du pain), et cependant friable : ce qui arrive sur la table, serré, collé, se défait d'un coup de la double baguette, sans cependant jamais s'éparpiller, comme si la division n'opérait que pour produire

¹⁰²Voir Annexe n° 6 et n°7, respectivement p. 73 et p. 74

¹⁰³Titre d'un fragment de *L' Empire des signes*. Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 358

encore une cohésion irréductible ; c'est une défection mesurée (incomplète) qui, **au-delà (ou en deçà)** de la nourriture, est donnée à consommer. De la même façon – mais à l'autre extrémité des substances – la soupe japonaise (**ce mot de soupe est indûment épais, et potage sent la pension de famille**) dispose dans le jeu alimentaire une touche de clarté. Chez nous, une soupe claire est une soupe pauvre ; mais ici, la légèreté du bouillon, fluide comme de l'eau, la poussière du soja ou de haricots qui s'y déplace, la rareté des deux ou trois solides (brin d'herbe, filament de légume, parcelle de poisson) qui divisent en flottant cette petite quantité d'eau, donnent l'idée d'une densité claire, d'une nutritivité sans graisse, d'un élixir d'autant plus réconfortant qu'il est pur : quelque chose d'aquatique (**plus que d'aqueux**), de délicatement marin amène une pensée de source, de vitalité profonde. Ainsi la nourriture japonaise s'établit-elle dans un système réduit de la matière (du clair au divisible), dans un tremblement du signifiant : ce sont là les caractères élémentaires de l'écriture, établie sur une sorte de vacillation du langage, et telle apparaît bien la nourriture japonaise : une nourriture écrite, tributaire des gestes de division et de prélèvement qui inscrivent l'aliment, non sur le plateau de repas (rien à voir avec la nourriture photographiée, les compositions colorées de nos journaux féminins) mais dans un espace profond qui dispose en étageant l'homme, la table et l'univers. Car l'écriture est précisément cet acte qui unit dans le même travail ce qui ne pourrait être saisi ensemble dans le seul espace de la représentation.¹⁰⁴

La longueur de l'extrait montre à quel point Barthes tente de densifier son texte dans lequel le lecteur peut retrouver le Japon. Elle conduit à la création d'un espace dans lequel l'interstice peut s'épanouir. En ce sens, l'auteur brise la linéarité fondamentale du discours occidental. Ce feuilleté du langage permet également une analogie avec l'écriture japonaise. En effet, cette progression par surimpression donne une certaine verticalité au texte, cette même verticalité selon laquelle le Japonais écrit. Il s'agit de donner des informations qui pourraient apparaître en bas de page : « l'identité absolument spéciale [du riz cuit] est attestée par un nom particulier qui n'est pas celui du riz cru », d'offrir des analogies, des comparaisons pour faciliter la compréhension : « la nourriture japonaise [est] (antinomique à la nourriture chinoise). Plus encore, la parenthèse sert à faire entendre le travail de la langue, l'hésitation de l'auteur dans l'emploi de certains termes : « au-delà (ou en deçà) » ; « ce mot soupe est indûment épais, et potage sent la pension de famille », « aquatique (plus que d'aqueux) ». Barthes tente de nous faire entendre combien il est difficile de parler du Japon, comment chaque mot risque de le dénaturer. Il admet l'insuffisance de la grammaire, de la langue occidentale. Ainsi, chaque description semble nuancée, plurielle.

Cet enrichissement littéraire trouve également sa justification dans le fait d'adhérer à l'écriture japonaise. Ajouter, sans jamais effacer, oublier jusqu'à l'idée de la gomme, voilà peut-être le défi lancé à l'écriture barthésienne pour évoquer le Japon. Cette *techné* rappelle celle de Claude Simon, qui, refusant l'horizontalité, la linéarité de

104Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 359 - 362

l'intrigue, fait de son texte un palimpseste. La poétique simonienne tente de combler un manque de la littérature : permettre une saisie globale et simultanée du monde, de l'événement. Dans *L'Acacia*, par exemple, le texte entre parenthèses peut-être lu comme un second récit, parallèle au premier. Il s'agit de briser la linéarité du propos. La disparition d'un trait essentiel de la littérature occidentale forme la leçon de l'interstice dont la parenthèse est la métaphore dessinée. Roland Barthes ne fait donc pas sienne la devise de Boileau :

Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelquefois et souvent effacez.¹⁰⁵

Barthes se plaît à retarder l'avancée de la description. Les parenthèses offrent à l'écrivain le luxe du détail sans alourdir le style. Cette prise en compte de la globalité du monde, cette saisie totale du réel définit la théorie de la phrase chez Roland Barthes :

la phrase qu'il considérerait lui aussi comme l'unité de mesure du discours et de la pensée - « Thétique : nécessaire et suffisant pour qu'il y ait Phrase » (148) -, mais aussi comme le réceptacle de sa temporalité., et à ce titre, comme le pivot d'une poétique de l'essai. Décrivant sa rhétorique personnelle, sa pratique quotidienne de la notation, Barthes explique : « Je note simplement le mot (*notula*) qui me rappellera l' « idée », [...] je me souviens bien de toute l'idée et même de sa forme (de sa phrase) ». La bonne phrase réalise cet exploit du « concret-mémorable » qui définit le vrai, « ce qui naît d'un seul mouvement comme *Vu* et *Phrasé* ». Cette concrétion de la pensée dans la langue est ce qui promet de faire durer ces quelques pensées : « Ce que la mémoire doit préserver, ce n'est pas la chose, c'est son retour, car ce retour a déjà quelque chose d'une forme – d'une phrase ». La littérature, souligne un Barthes qui décide en cela de l'échelle de style accessible à l'essai, est l'« ordre des Phrases » ; chaque phrase est une empreinte, un « **dépôt de littérature** » et lui promet « son avenir », « comme si la *Notatio* (le fait de noter) permettait de se souvenir sur-le-champ. Voilà redéfinies, comme bonheur d'écriture et inscription dans le temps de la culture, la fabrique topique qui est au cœur du genre de l'essai, cette façon qu'ont les essayistes de vivre leur culture comme une mémoire.¹⁰⁶

La parenthèse contient en elle le souvenir du voyage. Ce procédé stylistique témoigne du travail de la mémoire : ces bouts de phrases, ces notes font entendre plus directement, plus instinctivement le Japon. Délestée de la norme grammaticale, l'écriture condense en des instantanés l'expérience du voyageur. Dans cette perspective, constitue alors le vestige des sensations que Barthes a pu éprouvées au Japon. Ce « dépôt de littérature » devient alors des mnémoniques pour le lecteur de *L'Empire des*

105Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*. Chant I v. 171-174

106Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 257

signes. Les souvenirs de lecture remplacent ainsi le voyage à proprement parler. Pour rendre l'expérience concluante, l'auteur doit cerner le pays dans toute sa richesse, dans toute sa profondeur. Il doit sans cesse ajouter, compléter sans jamais pouvoir effacer le trait de l'écriture. En effet, point de gomme, d'effaceur au Japon, chaque mot, chaque geste, chaque objet possède sa gravité, son poids comme le rappelle Roland Barthes dans sa découverte de la papeterie japonaise :

Autant cette papeterie japonaise invente de formes et de qualités pour les deux matières primordiales de l'écriture, à savoir la surface et l'instrument traceur autant, comparativement, elle néglige ces à-côtés de l'enregistrement qui forment le luxe fantasmagique des papeteries américaines : le trait excluant ici la rature ou la reprise (puisque le caractère est tracé *alla prima*), aucune **invention de la gomme ou de ses substituts** (la gomme, objet emblématique du signifié que l'on voudrait bien effacer ou dont, tout au moins, on voudrait bien alléger, amincir la plénitude ; mais en face de chez nous, du côté de l'Orient, pourquoi des gommes, puisque le miroir est vide ?). Tout, dans l'instrumentation, est dirigé vers le paradoxe d'une écriture **irréversible** et fragile, qui est à la fois, contradictoirement, incision et glissement : des papiers de mille sortes, mais dont beaucoup laissent deviner, dans leur grain moulu de pailles claires, de brins écrasés, leur origine herbeuse ; des cahiers dont les pages sont pliées en double, comme celles d'un livre qui n'a pas été coupé de façon que l'écriture se meut à travers un luxe de surfaces et ignore la déteinte, l'imprégnation métonymique de l'envers et de l'endroit (elle se trace au-dessus d'un vide) : le palimpseste, la trace effacée qui devient par là un secret, est impossible.¹⁰⁷

L'absence du signifié dans cet empire des signes vides rend obsolète l'« invention de la gomme et de ses substituts ». L'écriture admet son caractère « irréversible », on ne peut qu'ajouter là où l'Occident se permet d'effacer, de corriger. Chaque doute, chaque oubli, chaque idée trouve un contre-point dans la parenthèse. La vérité du Japon, si tant est qu'il y en ai bien une, se trouve peut-être dans cet intermède, dans cette temporalité entre l'assertion et la parenthèse.

L'art de l'entre-deux s'installe également au sein des oppositions binaires que met en lumière le texte. Reprenant l'ancienne tradition philosophique qui fonctionne par le truchement de couples conceptuels, Roland Barthes titre ces fragments par ces mêmes antagonismes. Cette séparation est marquée, de surcroît, par une barre oblique. Pourtant, il ne s'agit pas ici de faire un choix, mais plutôt de le refuser : le Bunraku n'est ni « animé », ni « inanimé », ne s'installe ni « dedans », ni « dehors »¹⁰⁸. La marionnette, véritable protagoniste du Bunraku, se situe à la frontière des deux concepts. Si elle prend vie sur scène, elle n'en reste pas moins un simple objet. De la même manière, le théâtre japonais ne s'installe pas véritablement dans un lieu clos. Néanmoins, l'espace de la scène est délimité. Chaque particularité du Japon semble absenter la catégorisation, se

107Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 416

108Les quatre termes reprennent l'intitulé de fragments de *L'Empire des signes*. Ibid. 396 - 399

situer dans l'entre-deux. D'une certaine manière, leur caractère indiscernable valide l'hypothèse de Barthes, la rend crédible aux yeux du lecteur.

Cette poétique négative qui consiste à déplacer sans cesse le débat trouve sa fonction dans la recherche d'une vérité alternative, celle de l'interstice. Par conséquent, la réflexion de l'auteur insiste donc sur la mise au jour d'une différence, hors des systèmes, des modèles :

Traitant d'une antinomie fondamentale, celle de l'animé/inanimé, le Bunraku la trouble, l'évanouit sans profit pour aucun de ses termes. Chez nous, la marionnette (la polichinelle, par exemple) est chargée de tendre à l'acteur le miroir de son contraire ; elle anime l'inanimé, mais c'est pour mieux manifester sa dégradation, l'indignité de son inertie ; caricature de la « vie », elle en affirme par là même les limites morales et prétend confiner la beauté, la vérité, l'émotion dans le corps vivant de l'acteur, qui, cependant, fait de ce corps un mensonge. Le Bunraku, lui, ne signe pas l'acteur, il nous en débarrasse.¹⁰⁹

L'art théâtral japonais impose donc sa nouveauté, son caractère singulier qui s'inscrit donc à la frontière des modèles, au delà de ces derniers. Il faut peut-être penser autrement que par le truchement du prisme binaire : il n'est pas simplement question de l'un ou l'autre, mais de l'un et l'autre, ou bien encore de l'entre-deux. Barthes exemplifie ce qu'il ne théorise que bien plus tard. *L'Empire des signes* devient la forme neutre que l'auteur signale dans ces cours au Collège de France. Penser le décalage pour dire le Japon : voilà le projet de Barthes. Dans cette optique, le Bunraku n'est point un théâtre différent, il « trouble, évanouit »¹¹⁰ les catégories du théâtre. On se situe donc à un degré presque ontologique que le fragment « Dedans/Dehors » souligne avec à propos :

Le Bunraku ne subvertit pas directement le rapport de la salle et de la scène (encore que les salles japonaises soient infiniment moins confinées, moins étouffées, moins alourdies que les nôtres) ; ce qu'il altère, plus profondément, c'est le lien moteur qui va du personnage à l'acteur et qui est toujours conçu, chez nous, comme la voie expressive d'une intériorité. Il faut se rappeler que les agents du spectacle dans le Bunraku, sont **à la fois visibles et impassibles** ; les hommes en noir s'affairent autour de la poupée, mais sans aucune affectation d'habileté ou de discrétion, et, si l'on peut dire, sans aucune démagogie publicitaire ; silencieux, rapides, élégants, leurs actes sont éminemment transitifs, opératoires, colorés de ce mélange de force et de subtilité, qui marque le gestuaire japonais et qui est comme l'enveloppe esthétique de l'efficacité ; quant au maître, sa tête est découverte ; lisse, nu, sans fard, ce qui lui confère un cachet civil (non théâtral), son visage est offert à la lecture des spectateurs ; **mais ce qui est soigneusement, précieusement donné à lire, c'est qu'il n'y a rien à lire** ; on retrouve ici cette exemption du sens, que nous pouvons à peine comprendre, **puisque, chez nous, attaquer le sens, c'est le cacher ou l'inverser, mais jamais l'absenter**. Avec le Bunraku, les sources du théâtre sont exposées dans leur vide. Ce qui est expulsé de la scène, c'est l'hystérie, c'est-à-dire le

109Ibid. p. 396

110Idem

théâtre lui-même ; et ce qui est mis en place, c'est l'action nécessaire à la production du spectacle : le travail se substitue à l'intériorité.¹¹¹

Le questionnement, à l'origine binaire, accouche donc d'une troisième voie, un espace intersticiel. Cela transparait jusque dans le style de l'auteur : les oxymores, les propositions antithétiques démontrent l'ambivalence du Bunraku. Pour dépasser l'opposition, l'auteur propose une solution tiers, il surprend son lecteur avec des assertions apparemment énigmatiques : « ce qui est soigneusement, précieusement donné à lire, c'est qu'il n'y a rien à lire ». Barthes, en s'inspirant du système sémiologique japonais, propose des alternatives qui ne font pas sens pour son lecteur occidental : « chez nous, attaquer le sens, c'est le cacher ou l'inverser, mais jamais l'absenter ». En effet, le vide, l'absence défait la qualification, cet espace libre conditionne la réécriture du Japon, le rend « scriptible » pour l'auteur. L'auteur cherche donc au sein du voyage « MU, le vide »¹¹² qui apparaît en illustration dans *L' Empire des signes*. Il s'agit donc de créer les conditions nécessaires de cette « effraction du sens »¹¹³ :

Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer largement chez lui, avec vos manies, vos valeurs, vos symboles ; l'« absence » du haïku (comme on dit aussi bien d'un esprit irréel que d'un propriétaire parti en voyage) appelle la subornation, l'effraction, en un mot, la convoitise majeure, celle du sens. Ce sens précieux, vital, désirable comme la fortune (hasard et argent), le haïku, débarrassé des contraintes métriques (dans les traductions que nous en avons), semble nous le fournir à profusion, à bon, marché et sur commande ; dans le haïku, dirait-on, le symbole, la métaphore, la leçon ne coûtent presque rien : à peine quelques mots, une image, un sentiment – là où notre littérature demande ordinairement un poème, un développement ou (dans le genre bref) une pensée ciselée, bref un long travail rhétorique. Aussi le haïku semble donner à l'Occident des droits que sa littérature lui refuse, et des commodités qu'elle lui marchandent. Vous avez le droit, dit le haïku, d'être futile, court, ordinaire ; enfermez ce que vous voulez, ce que vous sentez dans un mince horizon de mots, et vous intéressez ; vous avez le droit de fonder vous-même (et à partir de vous-même) votre propre notable ; votre phrase, quelle qu'elle soit, énoncera une leçon, libérera un symbole, vous serez profond ; à moindre frais, votre écriture sera *pleine*.¹¹⁴

L'absence de sens est donc la vertu première du haïku. En annihilant le signifié, elle crée un vide, un espace à l'intérieur même du signe dans lequel l'écriture de Barthes s'insinue, opère. En outre, la forme du haïku désigne généralement une vision

111 Barthes, Roland. *L' Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 398

112 Voir Annexe n°8, p. 75

113 Titre d'un fragment de *L' Empire des signes*. Roland, Barthes. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 403

114 Ibid. p. 403 - 405

fragmentaire du monde. En ce sens, la poétique de Barthes rejoint ici l'art oriental, esthétique du manque, de la disparition. Ainsi, la leçon de l'interstice réside toute entière dans cette fuite du sens, dans cette suspension. Le fragment « L'exemption du sens » souligne cette conception :

Le Zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens. On sait que le bouddhisme déjoue la voie fatale de toute assertion (ou de toute négation) en recommandant de n'être jamais pris dans les quatre propositions suivantes : cela est A – cela n'est pas A – c'est à la fois A et non-A – ce n'est ni A ni non-A (...) autrement dit, la voie bouddhiste est très précisément celle du sens obstrué : l'arcane même de la signification, à savoir le paradigme, est rendu *impossible*.¹¹⁵

Cette conception du Zen apparaît comme la transcription même de la poétique de l'essai. Les codes essayistiques, qui semblent par essence indéfinissables, se situent, selon la définition de C. Cocquio, « à la frontière des savoirs ». Le je cohabite avec l'exigence de la littérature. Le cheminement éclaté de l'ouvrage laisse entendre les intérêts (plus ou moins marqués) de Barthes au Japon. Dans l'une de ses conférences les plus célèbres : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure »¹¹⁶, titre inspiré de l'*incipit liber d' A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, il affirme cette prédominance du « je » dans la science : « C'est l'intime qui veut parler en moi, faire entendre son cri, face à la généralité, à la science.¹¹⁷ » *L'Empire des signes* est donc l'expression d'une singularité qui se reconnaît en tant que telle mais qui n'abandonne pas face à l'arbitraire du goût . Au chapitre six de *La Chambre Claire*, Roland Barthes affirme qu'il a : « toujours eu envie d'argumenter [s]es humeurs ».¹¹⁸ C'est donc une méthode déceptive, comme il l'explique au chapitre vingt-quatre du même ouvrage : « Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel ».¹¹⁹ L'essai devient donc aisément un prétexte aux yeux de Roland Barthes pour se détacher de l'écriture viatique, il revendique le caractère arbitraire de ses intérêts. L'espace entre les goûts de l'auteur et l'exigence du compte rendu de voyage forme un nouvel interstice dans lequel Barthes se situe.

L'essai devient donc la forme intersticielle par excellence. Toujours à la frontière, au carrefour, son statut s'applique parfaitement à la vision du Japon de

115Ibid. p. 407

116Voir à ce propos : Barthes, Roland. Tome V des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 459

117Ibid. p. 465

118Ibid. p. 801

119Ibid. p. 836

Barthes.

3.3 L'essai : forme littéraire de l'interstice

La forme de l'essai devient elle-même la forme intersticielle. Littérature et science se rejoignent dans cette alternative. Une définition apophatique, éloignée des classements ou du moins qui tente d'y échapper, démontre ce renouveau générique propre à l'œuvre. Il s'agit d'une vaste fuite en avant formelle, un cheminement hors de la sclérose générique. Marielle Macé analyse cette définition qui embrasse la pluralité du genre :

Barthes a manifestement travaillé la formule qui définit ce « genre » où s'articulent, dans une tension explicite, son travail théorique et son désir littéraire, ce genre seul où il a été écrivain. Dans le parcours de Barthes se lit tout le destin récent de l'essai littéraire, à commencer par son entrée en théorie au cours des années 60, époque de sa fixation en objet de réflexivité, jusqu'au moment récent sa bifurcation vers la littérature, en passant par celui de son affadissement ; la configuration de ce parcours révèle les points vifs de ce destin générique, que je décrirai comme le passage, pour ainsi dire définitif, d'un mot clé à un autre : de la « critique » à la « fiction ».¹²⁰

L'essai exerce donc cette mise en tension, devient la « forme-frontière, position carrefour »¹²¹ qui autorise l'écriture du Japon. Il y a donc une corrélation forte entre le thème, la situation de *L'Empire des signes* et sa forme même. Cette adéquation, symbole de l'entre-deux, de l'interstice, rend l'expérience viable. En outre, ce choix permet à l'auteur d'assumer les deux versants principaux du récit de voyage : un régime didactique, un discours donc scientifique et une vision romanesque du Japon, un espace accordé à l'écriture. Pourtant, la séparation entre science et individu n'est qu'artificielle, en effet, tout texte de savoir se sait écrit. Marielle Macé revient donc sur cette dichotomie en citant André Gide notamment :

Nous ne pouvons pas en rester à l'alternative de ces deux espaces entre lesquels se glisse le discours, celui du système et celui du sujet. Il y a un autre espace, figural. Il faut le supposer enfoui, il ne se donne pas à voir, ni à penser, il s'indique de façon latérale, fugitive, au sein des discours et des perceptions, comme ce qui les trouble, il est l'espace propre au désir, l'enjeu de la lutte que les peintres et les poètes ne cessent de mener contre le retour de l'Ego et du texte. En cherchant à caractériser cet espace, [...] on se met en posture d'approcher le lieu où travaille la **vérité**.¹²²

Roland Barthes fait donc naître l'essai sur cette frontière, fait dialoguer les

120 Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 207

121 Idem

122 Gide, André. *Prétextes. Réflexions critiques sur quelques points de littérature et de morale*. Paris : Mercure de France, 1903. p. 81 – 85 in Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 243

ennemis d'autrefois, entièrement tourné vers cette « vérité » de l'autre. L'auteur, en renouvelant donc le récit de voyage, propose une vision tout singulière de son périple, une singularité que l'on retrouve dans l'aspect formel de l'essai :

en Barthes s'esquisse un nouveau geste de réinvention ; tout se passe comme si les poétiques de l'essai devaient postuler ces grandes trouées dans l'histoire du genre, pour lui donner une signature individuelle et un statut d'hapax, choisissant pour chaque période l'auteur qui vaut le *genre* – Montaigne, Gide, Sartre. L'essai recouvre une logique d'appropriation, et Barthes mieux qu'un autre réalise pour l'époque le genre « au sens propre ». ¹²³

Il s'agit donc de forger une forme nouvelle, de la générer pour briser le paradoxe entre science et fiction, entre écriture et analyse. Marielle Macé rappelle cette ambiguïté fondatrice : « Appeler [romanesques] les éclats de style ou le [chant d'idées-phrases] suscite le doute : on soupçonne l'essayiste de se dégager de l'exigence de propos qui est au cœur du genre intellectuel » ¹²⁴. Une forme par essence intersticielle, qui se situe au-delà des contradictions ou plutôt qui l'intègre à son discours pour mieux la dépasser, naît du discours contemporain et en particulier de celui de Roland Barthes :

Au long de ses écrits se multiplient les signes de l'évidence de l'essai, au point qu'il apparaisse comme le quatrième genre des poétiques contemporaines, mieux, le genre attrape-tout, le genre du non-genre, avec ce que cela suppose de valorisation. Le mot fonctionne comme un tropisme, un aimant, une arrière-pensée par laquelle Barthes se désigne toujours lui-même, puisque « essayiste » est son nom d'écrivain. Dans l'Aide-mémoire à l'ancienne rhétorique par exemple, l'analyse du statut des arguments est l'occasion d'une brève réflexion générique : Barthes évoque un raisonnement « impur, facilement dramatisable, qui participe à la fois de l'intellectuel et du fictionnel, du logique et du narratif », et ajoute : « ne retrouve-t-on pas cette ambiguïté dans bien des [essais] modernes ? ». Ou encore, dans cet article sur Bataille : « Et voilà en somme, ce qu'est l'écriture, et singulièrement l'écriture de l'essai (nous parlons de Bataille), le rythme amoureux de la science et de la valeur ». Cet énoncé définit, pour un siècle entier de concurrence des cultures et des discours, l'écriture de l'essai comme tempo singulier, il sera redonné d'ailleurs tel quel dans l'autoportrait. La manifestation la plus évidente de ce tropisme est de retour dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, des mises en perspective de tout un parcours d'écrivain via une thématization de l'essai, offrant une thématique du genre par fragments successifs. ¹²⁵

L'écriture fragmentaire est un corrélât du style barthésien, un style qui semble mépriser la composition. Cependant, on ne peut effacer le caractère extrêmement écrit de l'ensemble de ces ouvrages et notamment de *L'Empire des signes*. En effet, le voyage ne se résume pas à quelques notes, à quelques bribes, c'est une écriture accomplie qui se présente au lecteur. On peut d'ailleurs comparer cette complétude avec

123Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 210

124Ibid. p. 258

125Ibid. p. 210

l'écriture viatique plus conventionnelle des *Carnets de voyage en Chine*. Dans cet ouvrage, dans cette vaste note, aucun « Texte » n'est présent, selon la formule de Barthes lui-même.

L'Empire des signes se situe au carrefour, dans l'entre-deux, dans l'interstice qui rappelle un fragment du même nom. La cuisine, acte de création rejoint le trait de l'écrivain, « l'aliment [comme l'écriture] rejoint ici le rêve d'un paradoxe : celui d'un objet purement interstitiel, d'autant plus provoquant que ce vide est fabriqué pour qu'on s'en nourrisse »¹²⁶. C'est ce vaste *hapax*, cet objet qu'on peut difficilement caractériser, qui échappe aux catégories et bouleverse les horizons d'attente du lecteur que tente de construire Barthes. *L'Empire des signes* interroge donc le genre, plus spécifiquement celui de l'essai. L'auteur a apporté deux raisons successives au statut du genre essayistique. La première se consacre à la science : tout texte de savoir se sait écrit (assertion dont la radicalité n'est pas pris en compte). La seconde se tourne vers la littérature : « abus de confiance, figure, rhétorique, mémoire, romanesque, anachronisme »¹²⁷ constituent les principaux aspects que relève Marielle Macé. Barthes se situe donc à l'horizon de l'universel et du particulier :

« moi qui n'avais pas procréé, [... ma] particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). »¹²⁸

Une ombre apophatique, qui se dérobe à la définition, plane définitivement sur ce voyage au Japon. Il y a un vide que le texte ne cherche pas à combler, qui constitue finalement ce paradoxe précieux : une fiction intellectuelle, une science sans savoir, une littérature sans écrivain. L'essai se constitue donc par cette tension entre l'individu et la science, constate cette rencontre impossible. Il s'agit peut-être d'une écriture du deuil, de l'esthétique du manque et par conséquent du désir. Roland Barthes espère donc de cette forme inaboutie un renouveau de la littérature et plus encore de la langue. Ainsi, si le Japon représente d'abord l'île de l'incompréhension, le symbole de l'altérité, l'essai est à son tour le lieu des inconciliables, la brèche entre le didactisme du récit de voyage et l'expérience physique du voyageur. Il s'agit de concevoir le discontinu, l'aération, l'interstice comme figure de proue de l'essai. Science et Romanesque échangent, expérience qui semblait jusque là impossible. Cette entreprise est détaillée par Marielle

126Barthes, Roland. *L'Empire des signes* in Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 368

127Macé, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris : Belin, 2006. p. 262

128Idem

Macé dans la conclusion de son chapitre consacré à Barthes :

En contenant le romanesque à l'état de point de fuite, en soulignant ce qu'a d'encore théorique et « pensant » l'abandon des méta-langages, en mettant l'accent sur le « concret mémorable » et la circulation d' « idées phrases », dépôts de littérature et comble d'essai incarné ici par Barthes, on comprend que je forge une entité imaginaire, une sorte d'auteur collectif en qui Péguy, Valéry, Gide, Sartre ou Barthes se combinent, et qui garde toujours en tête la même question ; c'est qu'un fil court tout au long du siècle, que chacun d'eux maintenait parfaitement tendu, un fil proche de se briser autour de ces solutions funambulesques que sont le « lyrisme idéologique », le « mélange des preuves et du drame » ou le « romanesque de l'intellect », celui de l'engagement *légitime* de la pensée dans la forme littéraire.¹²⁹

Les différents oxymorons qui tentent de caractériser l'entreprise barthésienne illustrent cette leçon de l'interstice que l'auteur expose dans *L'Empire des signes*. L'ouvrage se situe donc à la frontière des nations, des genres. La quête se résume donc à la recherche d'un lieu, aussi réel que littéraire, qui ne possède pas d'identité propre. Il s'agit du lieu de la différence plutôt que de l'identité, de la frontière plutôt que du pays, de l'interstice, symbole de l'essai.

Roland Barthes fonde donc un interlecte, voix privilégiée de l'essai. Le discontinu, généré par le développement de cette poétique, opère un décentrement, conséquence directe de l'ambivalence profonde du genre. En effet, la disparition d'un point névralgique, d'une référence permet l'existence d'un tel projet. L'absence du monothéisme au Japon est en premier lieu responsable. Pourtant, c'est dans le quotidien qu'apparaît cette déconstruction du réel occidental. Le centre est paradoxalement partout absent. Au sein de la ville, dans les paquets, dans la nourriture, la périphérie est valorisée. C'est à ce même mouvement que participe l'essai, progressant par contournement, déviation. Il souligne la chaîne infinie des signes au Japon. Dans un entretien accordé à Raymond Bellour, l'auteur revient sur l'expérience concrète de cette disparition, de ce désordre :

C'est précisément ce que j'ai cru apprendre du Japon : l'habitat, telle la maison japonaise, est supportable, délicieux même, si l'on parvient à le vider, à la démeubler, à le décentrer, à le désorienter, à le désoriginer. Ce vide, que j'ai appelé plus haut « nihilisme » (me référant à Nietzsche), est à la fois nécessaire et transitoire ; c'est à mes yeux la postulation actuelle du combat idéologique dans notre société : il est trop tard pour garder le texte comme un fétiche avec le couteau du savoir castrateur, comme le font les scientifiques, les positivistes et parfois les marxistes ; il est encore trop tôt pour couper la coupure, barrer le savoir, sans que cela apparaisse, par rapport à ce qu'on appelle le réel politique, comme une seconde castration, une castration de la castration. Nous en sommes là, il faut vivre dans

129Idem

l'inhabitable.¹³⁰

L'oxymoron final consacre la conception du Japon développée par Barthes. C'est donc essentiellement un travail de négation qui est demandé ici, comme l'indique l'accumulation des préfixes à valeur négative. Il reste donc à détruire le centre, à repenser *L'Empire des signes* non pas en tant que récit de voyage, mais en revanche, comme un formidable dictionnaire du Japon qui épouserait le mouvement infini des signes. L'essai sert donc la multiplicité des lectures, la densité du propos. L'ouvrage de Roland Barthes, débarrassé d'un centre, sans être pour autant décomposé, fait entendre le mouvement infini des signes, leur circulation incessante. En outre, cette conception du signe rejoint la théorie de la langue, considérée par l'auteur, comme un véritable magma vital :

La langue est infinie (sans fin), et de cela il faut tirer les conséquences ; la langue commence avec la langue ; c'est ce que j'ai voulu dire à propos du Japon, en exaltant la communication que j'ai pratiquée là-bas, en dehors même d'une langue parlée que je ne connais pas, mais dans le bruissement, la respiration émotive de cette langue inconnue. Vivre dans un pays dont on ne connaît pas la langue, y vivre largement, en dehors des cantonnements touristiques, est la plus dangereuse des aventures (au sens naïf que cette expression peut avoir dans des romans pour la jeunesse) ; c'est plus périlleux (pour le « sujet » que d'affronter la jungle, car il faut excéder la langue, se tenir dans sa marge supplémentaire, c'est-à-dire dans son infini sans profondeur. Si j'avais à imaginer un nouveau Robinson, je ne le placerais pas dans une île déserte, mais dans une ville de douze millions d'habitants dont il ne saurait déchiffrer ni la parole, ni l'écriture : ce serait là je crois la forme moderne du mythe.¹³¹

Roland Barthes : nouveau Robinson ? En effet, la position de l'auteur au Japon s'écarte de tous les modèles, elle s'inscrit dans le tiers. La posture intellectuelle de Barthes est systématisée, presque ironiquement, elle prend la forme d'une poétique, qu'il se plaît à décrire dans un entretien accordé à Stephen Heath :

pour ce qui est de cette espèce de science de la division, du discontinu, que j'appelais un peu ironiquement « arthrologie », je voudrais dire que, pour moi, ces notions de discontinu et de combinatoire restent importantes et vivantes. A tout instant, quand je vis, quand je vais, même dans la rue, quand je pense, quand je réagis, à tout instant je me retrouve du côté d'une pensée du discontinu et du combinatoire. [...] je lisais un texte admirable, comme toujours, de Brecht sur la peinture chinoise, où il dit que la peinture chinoise met les choses à côté les unes des autres, l'une à côté de l'autre. C'est une formule très simple, mais très belle et très vraie, et ce que je recherche au fond c'est précisément de sentir l'« à côté de ». [...] Cela a l'air assez simple, pas très révolutionnaire, pourtant si l'on songe à la façon dont pensent, conceptualisent, formalisent et verbalisent les sciences humaines, on s'aperçoit qu'elles ne sont absolument pas acclimatées à une pensée véritable du discontinu :

130Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 670

131Ibid.

elles sont encore dominées par le surmoi de la continuité, un surmoi de l'évolution, de l'histoire, de la filiation, etc. Tout approfondissement de la pensée du discontinu reste essentiellement hérétique, révolutionnaire au sens propre et nécessaire.¹³²

La dimension décentrée de l'éthique barthésienne sert donc un projet bien plus vaste. Il ne faut pas restreindre la portée subversive de telles propositions. Vivre dans l'interstice, voilà peut-être la règle, la morale de cet empire. Le contact, la rencontre avec autrui ne peut avoir lieu que dans un espace alternatif, inqualifiable et décentré. Le voyage au Japon participe de cette quête, de cette découverte d'un arrière-pays où la rencontre et l'écriture sont possibles, où autrui et l'auteur se rejoignent. L'essai naît de ce lien, de ce désir que Gilles Lapouge décèle dans *L' Empire des signes* et que Roland Barthes commente :

La poésie dont vous parlez n'est sans doute que le plaisir d'écrire, garant lui même du plaisir de lire. Je suis sûr que c'est vers ce plaisir qu'il faut aller, mais la seule condition d'intellectuel, de professeur, ou d'essayiste responsable vous en éloigne sans cesse ; le plaisir du texte se conquiert lentement, parfois durement. Si vous écrivez un jour une étude sur les intellectuels, il faudra bien tenir compte de ces aventures du désir.¹³³

Par le truchement de l'essai, Roland Barthes déresponsabilise la forme son travail. Le feuilleté des contaminations génériques successives (romanesque, poésie, écriture viatique) consacre la licence de l'auteur, devenant écrivain, ou pour reprendre une distinction plus barthésienne encore, l'écrivain, devenant écrivain. La recherche d'une position intersticielle traduit cette volonté d'échapper à cette sclérose de la littérature, ou plutôt de la réinterroger, ouvrir une faille, créer une fêlure dans l'installation des genres, voilà peut-être le projet de l'essai.

132Ibid. p. 1007 – 1008

133 Ibid. p.1050

Conclusion

Par le truchement de ce travail, il s'agit de revaloriser ce que l'on considère, et je songe ici à l'histoire littéraire, comme secondaire, comme annexe. En effet, cet empire n'a pas l'aura, du *Degré zéro de l'écriture*, des *Mythologies* ou de *Sur Racine*. Aucune vertu critique d'un point de vue littéraire, mouvement singulier, *L' Empire des signes* semble constituer un hapax dans la bibliographie de l'auteur. C'est ce que souligne Éric Marty dans sa présentation de l'œuvre :

D'une certaine manière, on pourrait dire que *L' Empire des signes* est le premier livre de Roland Barthes. Jusque-là, il n'a guère publié que des œuvres qui ne sont en fait que des rassemblements d'articles (du *Degré zéro* à *Sur Racine*), des textes institutionnels ou liés à l'institution universitaire (du *Système de la Mode* à *S/Z*) ou bien, avec le *Michelet*, un livre dont la structure est soumise au principe très strict de la collection « Écrivains de toujours ». ¹³⁴

Son importance n'est alors que plus grande, puisqu'il s'agit ce cerner, de comprendre la singularité d'une telle voix, aussi solitaire soit-elle. Le voyage au Japon a très fortement marqué Barthes. Il semble évident qu'on ne peut réduire cet essai à un simple récit de voyage, divertissant le premier quidam en mal d'exotisme. Par conséquent, Barthes se déprend de toute une tradition littéraire s'enferrant dans la description passablement vaine de l'étonnante différence. La différence de Barthes est, en revanche, bien plus radicale comme le souligne Eric Marty :

C'est parce que *L' Empire des signes* est une fiction, qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle mythologie et qu'enfin Barthes invente une nouvelle forme d'écrire. Très surprenante et est la déclaration presque liminaire : « l'Orient m'est indifférent ». Barthes en effet, dans ce livre, déplace, par ce propos, toute une tradition française du voyage en Orient qui n'est que la pénible répétition d'un mythe épuisé depuis plus d'un siècle et dont le surréalisme et Henri Michaux ont été les derniers et contradictoires témoins. ¹³⁵

Ainsi, l'auteur s'écarte d'emblée, se situe « à côté de », refuse la qualification. Il s'agit donc de faire naître l'opposition, de faire entendre le dialogue des différences. C'est à la première lecture ce qui semble prédominer. En effet, la Japon devient utopie, pays rêvé, modèle pour l'Occident. Dans *L' Utopie* de Thomas More (1516), le modèle, comme le titre l'indique, est déjà une île. La référence n'est bien sûr pas innocente. Le Japon est le pendant éclairé de l'Occident. Ce dernier semble péricliter : ignorant, idiot,

134 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 15

135Ibid. p. 17

intolérant, il condense les échecs d'une civilisation. *L' Empire des signes* figure donc en apparence l'opposition, arbitre d'un combat dont le résultat est déjà connu. En revanche, il semble évident qu'on ne peut résumer l'ouvrage à un pamphlet, la critique est virulente, acerbe, néanmoins, elle blesse sans tuer. Très rapidement, l'ouvrage dépasse le clivage sclérosant pour offrir au lecteur une ambiguïté fondamentale, celle du statut de cet empire ; une énigme à la charge du lectorat selon Eric Marty :

Si d'une certaine manière « l'empire des signes » bouleverse une forme d'occidentalité, ce n'est pas par antithèse, c'est par suspension. Le *fictum* que Barthes investit, suspend l'occident et ouvre au bonheur d'une « déprise » et non aux impasses de la contradiction, du conflit ou d'une opposition. Là encore, ce qu'il faut souligner chez Barthes, c'est la force éthique de la positivité. L'empire des signes ne conteste pas l'Occident, il l'évapore et ouvre pour le sujet occidental qui en accepte les lois, la possibilité d'un *séjour* heureux *hic et nunc*, parce qu'essentiellement poétique. D'une certaine manière, si le « Japon » est un *fictum*, c'est parce qu'il est l'autre nom du mot poème, qui, on le comprend maintenant mieux, est réciproquement le synonyme exact de « l'empire des signes ». Telle est aussi la valeur du déplacement que Barthes opère dans ce livre où d'ailleurs la poésie tient une place comme en aucun autre livre – à l'exception des *Fragments d'un discours amoureux* – au travers notamment des très nombreuses pages consacrées au *Haïku*.¹³⁶

Ces poèmes japonais sont par ailleurs le symbole, le parangon de l'incommunicabilité latente entre les deux civilisations. Le haïku échappe au commentaire, à la parole et reste par conséquent indicible. Le cheminement intellectuel de Barthes ne peut en rester ici, sur cet échec apparemment tragique de l'entreprise. Il faut tenter de dire le Japon, malgré tout et pour cela faire entendre l'expérience concrète, la réalité tangible de l'empirique voyage. En un mot, il s'agit de décrire la perte, l'incompréhension et les moyens mis en œuvre pour palier à cette différence indépassable. La présence des corps, la paupière des japonais, autant de voies pour évoquer le pays visité : il s'agit par là de faire entendre la réalité matérielle du voyageur, intronisant une forme de processus d'identification qui intègre le lecteur à l'ouvrage, à la rencontre. En effet, la communication des corps s'impose d'abord devant le langage parlé, alors obsolète, et l'écriture, le dessin deviennent les canons privilégiés de l'échange, notamment celui des adresses.

Dire le Japon soulève un second problème, celui de la forme. *L' Empire des signes*, objet hétérogène, polygénérique, démontre la diversité du Japon. En effet, il semble vain de vouloir faire entendre un pays, même fictif, uniquement par le truchement d'un discours de savoir. L'essai occasionne cette licence, cette

136Idem

irresponsabilité de la forme, entre fragments, récits de voyage et romanesque. Barthes crée donc une ambiguïté générique, véritable cheval de Troie dont s'échappent les bribes de vérités parcellaires. Il s'agit donc d'installer l'interstice comme leçon. Cette méthode occasionne une dérive métaphorique : le patron des objets japonais semble reprendre le modèle de l'interstice (le bouquet, le paquet). Cependant, cette description orientée ne sert en vérité que la métaphore barthésienne, la rend plus crédible aux yeux du lecteur. *L' Empire des signes* est la quête d'un lieu, une marche vers l'utopie où l'écriture de l'auteur est viable. La définition négative de l'essai est une voie d'accès à cette Arcadie scripturale, en ce sens, le nihilisme premier devient fécond, augure d'une pensée nouvelle, neuve et fondatrice. Cet empire est entièrement tourné vers cet horizon que Barthes résume dans un entretien accordé au *Corriere Della Sera* à travers dix assertions :

Écrire n'étant une activité ni normative, ni scientifique, je ne puis dire *pourquoi* ni *pour quoi* on écrit. Je puis seulement énumérer les raisons pour lesquelles j'imagine écrire :

- 1.pour un besoin de plaisir qui, on le sait bien, n'est pas sans rapport avec l'enchantement érotique ;
- 2.parcé que l'écriture décentre la parole, l'individu, la personne, accomplit un travail dont l'origine est indiscernable ;
- 3.pour mettre en œuvre un « don », satisfaire une activité distinctive, opérer une différence ;
- 4.pour être reconnu, gratifié, aimé, contesté, constaté ;
- 5.pour remplir des tâches idéologiques ou contre-idéologiques ;
- 6.pour obéir aux injonctions d'une typologie secrète, d'une distribution combattante, d'une *évaluation* permanente ;
- 7.pour satisfaire des amis, irriter des ennemis ;
- 8.pour contribuer à fissurer le système symbolique de notre société ;
- 9.pour produire des sens nouveaux, c'est-à-dire des forces nouvelles, s'emparer des choses d'une façon nouvelle, ébranler et changer la subjugation des sens ;
- 10.enfin, comme il résulte de la multiplicité et de la contradiction délibérées de ces raisons, pour déjouer l'idée, l'idole, le fétiche de la Détermination Unique, de la Cause (causalité et « bonne cause », et accréditer ainsi la valeur supérieure d'une activité pluraliste, sans causalité, finalité ni généralité, comme l'est le texte lui-même.¹³⁷

Par le truchement de ces dix raisons, Barthes expose sa poétique. Il est étonnant d'observer à quel point le tout semble cohérent et fonctionne de manière systématique dans *L' Empire des signes*. L'ouvrage réalise ainsi la gageure de faire dialoguer ces perspectives aussi éloignées soient-elles les unes des autres. Voici peut-être le parangon, l'*acmé* de l'art barthésien, adéquation totale et totalisante de la forme, d'une situation et d'une posture intellectuelle. La méthode aphairétique apparaît alors définitivement

137 Barthes, Roland. Tome III des *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 100

positive, ce n'est plus un refus mais une pensée active, un hors-champ, un remède contre la sclérose de la littérature, une contre-culture (non pas d'opposition mais de juxtaposition). Ce qui est « entre », « à côté de », tiers mais jamais qualifié, voilà l'objet de l'écriture barthésienne, fondamentalement étrangère comme le reste le Japon. Au tour du lecteur d'entendre, de faire résonner cette différence.

Annexes

Annexe n°1 :

Annexe n°2 :

Annexe n°3 :

Annexe n°4 :

Annexe n°5 :

Annexe n°6 :

Annexe n°7 :

Annexe n°8 :

Bibliographie

Bibliographie de Roland Barthes :

Barthes, Roland. *Œuvres complètes Tome I-V 1942-1980*. Paris : Seuil, 2002. - 5824 p.
(Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty)

Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois Editeur / IMEC, 2009. - 254 p.

Barthes, Roland. *L' Empire des signes in Œuvres complètes* (Tome III). Paris : Seuil, 2002. p. 346-444

Barthes, Roland. *L' Empire des signes*. Paris : Points, 2007. - 157 p. (Coll. Points Essais)

Barthes, Roland. *L' Empire des signes*. Paris : Skira, 1970. - 158 p. (Coll. Les sentiers de la création)

Ouvrages littéraires sur le Japon :

Claudel, Paul. *Connaissance de l'Est* suivi de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. Paris : Poésie / Gallimard, 2007. - 338 p. (Coll. Nrf)

Doumet, Christian. *Japon vu de dos*. Paris : Fata Morgana, 2007. - 104 p.

Michaux, Henri. *Ailleurs - Voyage en Grande Garabagne - Au pays de la Magie - Ici, Poddema*. Paris : Poésie / Gallimard, 1986. - 256 p. (Coll. nrf)

Michaux, Henri. *Un barbare en Asie*. Paris : Gallimard, 1992. - 238 p. (Coll. L'Imaginaire Gallimard)

Pinguet, Maurice. *La Mort volontaire au Japon*. Paris : Gallimard, 1991. - 392 p. (Coll. tel)

Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris : Le Livre de Poche, 2007. - 192 p. (Coll. biblio essais)

Ouvrages, articles, revues critiques :

- "Barthes" in *L'Arc* n° 56. Paris : Le Jas, 1974. - 95 p.
"Barthes refait signe" in *Magazine littéraire* n° 482. Paris, 2009.
"Roland Barthes" in *Magazine littéraire* n° 314. Paris, 1993. p 16-73.
"Roland Barthes" in *Tel Quel* n° 47. Paris : Tel Quel, 1971. - 142 p.
"Roland Barthes s'explique" in *Lire magazine* n° 44. Paris, 1979.

- Bensmaïa, Réda. *Barthes à l'essai, introduction au texte réfléchissant*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1986.
Boughali Mohamed, *L'érotique du langage chez Roland Barthes*. Casablanca : Afrique-Orient, 1986.
Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*. Paris : Payot, 1973.
Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes*. Paris : Flammarion, 1990. - 348 p.
Comment, Bernard. *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris : Christian Bourgois, 1991.
De la Croix, Arnaud. *Barthes, pour une éthique du signe*. Bruxelles : De Boeck, 1987.
Fages, Jean-Baptiste. *Comprendre Roland Barthes*. Toulouse : Privat, 1979. - 232 p. (Coll. Pensée)
Macé, Marielle. "Barthes et l'assertion : la délicatesse en discours" in *Revue des Sciences Humaines*, "Sur Barthes". Paris, 2002.
Mauriès, Patrick. *Roland Barthes*. Paris : Le Promeneur, 1992. - 64 p.
Mora, G.; Bauret, G.; Wahl, F.; Gontier, Th.; Klein, W.; Ortel, F.; Arrouye, J.; Boudinet, D.; Fleig, A.; Leenhardt, J.; Delaborde, M. *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*. Paris : Contrejour, 1990. - 88 p. (Coll. Les Cahiers de la photographie)

Ouvrages théoriques :

- Butor, Michel. *Le Japon depuis la France Un rêve à l'ancre*. Paris : Hatier, 1995. - 208 p. (Coll. Brèves Littérature)
Coste, Claude. *Roland Barthes moraliste*. Villeneuve d'Ascq : Éditions du Septentrion,

1998.

Glaudes, Pierre. *L'Essai : Métamorphose d'un genre*. Paris : Presses universitaires du Mirail, 2002. - 475 p (Coll. Cribles)

Glaudes, Pierre et Louette, Jean-François. *L'Essai*. Paris : Hachette, 1999.

Macé, Marielle. *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin, 2006. - 368 p. (Coll. L'extrême contemporain)

* Les ouvrages ne faisant pas mention de pagination illustrent mes futures lectures. Ces textes apparaissent donc d'abord de manière indicative.