

Savoir et fiction

Dans *L'Empire des signes* de Roland

Barthes

Claude Coste^{1*}

¹Université de Cergy Pontoise, Paris

Date de réception	date d'acceptation	date de publication
08-02-2022	13-04-2022	21-07-22

RESUME

Écrit après plusieurs séjours enchanteurs au Japon, *L'Empire des signes* se présente d'emblée comme un ouvrage de fiction. Roland Barthes imagine un contre-modèle au monde occidental, un idéal éthique loin de l'arrogance du temps présent. Comment alors expliquer que le livre ait souvent suscité la critique des japonisants ? Cet article se propose de montrer comment l'écriture de Barthes est largement responsable des malentendus de la réception, jouant à la fois de la demande de vérité et des bonheurs de la fiction.

Mots clés : Barthes, Japon, fiction, imagination, récit de voyage

* - Auteur correspondant.

Knowledge and fiction in *The Empire of Signs* of Roland Barthes

ABSTRACT

Written after several enchanting stays in Japan, *The Empire of Signs* is presented as a work of fiction. Roland Barthes imagines a counter-model to the Western world, an ethical ideal far from the arrogance of the present time. How then to explain that the book has often aroused criticism from Japan specialists? This article aims to show how Barthes' writing is largely responsible for the misunderstandings of reception, playing on both the demand for truth and the joys of fiction.

Keywords : Barthes, Japan, fiction, imagination, travel story

Depuis le célèbre livre d'Edward Saïd², un soupçon généralisé pèse sur l'orientalisme ou sur tout texte occidental consacré à l'Orient. Mais si ce procès est apparu comme nécessaire, il convient de ne pas se tromper de cible et de reproche. L'universitaire américano-palestinien a bien raison de déconstruire (au sens pleinement derridéen du terme) une prétention à la vérité qui choque souvent par son arrogance intellectuelle ; bien plus encore, il était bon de souligner le rôle de l'orientalisme dans la construction d'une vision du monde qui

² Edward Saïd, *Orientalism*, 1980 ; *L'Orientalisme*, Paris, le Seuil, 1983.

servira souvent d'alibi au développement de l'impérialisme, voire du colonialisme. Peut-on pour autant condamner une subjectivité qui s'assume comme telle et qui est inévitable quelle que soit le pays visité ou la nationalité du visiteur ? Quand la singularité du regard est débarrassée de toutes prétentions à la vérité et de toutes complicités politiques, le reproche tombe de lui-même. Chacun a le droit de partir en voyage et de relater ce qu'il voit.

Dans ce vaste monde un peu fourre-tout qu'on appelle l'Orient, le Japon occupe une place à part. Présenté comme le lieu de l'altérité absolue, par opposition avec l'Orient arabomusulman qui partage avec l'Occident chrétien de nombreuses réalités culturelles, l'Empire du soleil levant réserverait au visiteur le plus haut degré de dépaysement – lieu commun qui s'ajoute à tant d'autres stéréotypes. Dans son magnifique *Japon vu de dos*³, Christian Doumet s'amuse à pointer tous les défis que rencontre l'occidental confronté au déjà vu et déjà dit, qu'il s'agisse de l'éclosion des cerisiers en fleurs, de la légendaire politesse des Japonais ou de la confection des sashimis... Parmi tous les écrivains français qui ont su relever ces défis lancés par l'impossible altérité, c'est sans doute Paul Claudel avec *Connaissance de l'Est* (1900) et *L'Oiseau noir dans le soleil levant* (1927) qui impressionne le plus, par sa capacité à déjouer tous les pièges passés et à venir. Dans ces deux chefs-d'œuvre d'équilibre entre subjectivité et ouverture d'esprit, c'est à partir

³ Christian Doumet, *Japon vu de dos*, Montpellier, Fata Morgana, 2007.

de lui-même, comme catholique et français, que Claudel accède à la vérité de l'autre et dialogue avec une culture diamétralement différente de la Résurrection chrétienne.

La tentation de l'incident

Quelques soixante ans plus tard, comment Roland Barthes dans *L'Empire des signes* (1970) rend-il compte de sa découverte du Japon, très conscient de s'inscrire lui aussi dans une longue tradition orientaliste ? Le début du livre présente très clairement le projet d'écriture :

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 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 Japon⁴. (351)

Face à l'alternative—l'imagination poétique ou l'imaginaire de la subjectivité —, c'est-à-dire face à deux formes de fiction, Barthes choisit la seconde. Né de la confrontation avec le pays réel⁵, le « système Japon » tranche avec les contributions antérieures qui cherchaient à rendre compte d'une vérité de

⁴ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *Œuvres complètes*, tome 3, édition d'Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002. Les références de pages sont données entre parenthèses, après la citation.

⁵ Roland Barthes a effectué plusieurs séjours au Japon au cours des années 60.

l'ailleurs. Peu de textes proposent un pacte de lecture aussi clair : ce « système Japon » se conçoit comme un contre-Occident, comme une construction verbale qui s'élabore à partir du rejet de la culture française.

Quand il relit son œuvre entière pour écrire *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes consigne ses remarques sur une centaine de fiches conservées dans le Fichier vert⁶. Les fiches consacrées à *L'Empire des signes*, très souvent élogieuses, contrastent avec d'autres commentaires beaucoup plus critiques (sur certains passages du *Degré zéro de l'écriture* en particulier). Ainsi de la fiche 129 :

Empire des S

sous couvert de Japon, toute mon éthique-esthétique - passionnée, obstinée, solitaire, à contre-courant (preuve : l'article de la Nouvelle Critique. (le retrouver)

ou de la fiche 136 qui porte sur l'« Éloge de la politesse » :

- Raccrocher ici toute l'éthique de la discrétion, de la subversion etc

- avec la phrase finale s/la Religion remplacée par la Politesse : → Utopie d'une Société dont le rite ne serait pas chassé, mais Dieu oui.

Comment alors expliquer que le livre de Barthes ait suscité la critique souvent violente des spécialistes du Japon ou des Japonais eux-mêmes ? D'où vient donc le malentendu de lecture malgré toutes les précautions prises par le texte ? On

⁶ Roland Barthes a tenu un fichier des années 50 à sa mort. Le Fichier vert, désigné ainsi pour la couleur de la boîte, rassemble les fiches que Barthes a consacrées à la relecture de son œuvre en 1970.

peut toujours incriminer la paresse du lecteur qui s'est mépris sur les intentions de l'auteur, croyant retrouver un récit ou un compte rendu de voyage plutôt qu'une approche fondamentalement originale. À l'inverse, on avancera que le Japon existe et que tout référent clairement nommé ne se laisse pas facilement éliminer, malgré le parti-pris fictionnel affiché dès la première page. Mais si toutes ces explications ont leur part de vérité, le nombre de malentendus suscités par le livre conduit à avancer une autre hypothèse qui ne tient pas tant à l'insuffisance du lecteur qu'à l'ambiguïté de l'écriture. Au fond, tout auteur n'est-il pas pour une bonne part responsable des contresens qu'il suscite ? Loin d'être pure liberté d'interprétation comme on le croit trop souvent, la réception est programmée par la rédaction.

Comme on s'en souvient, « représenter ou analyser la moindre réalité [...] sont les gestes majeurs du discours occidental » et cette obsession du sens passe par le règne de l'assertion, fondée sur l'interdépendance du signifiant, du signifié et du référent. Plus encore, parce qu'il n'est pas romancier, parce qu'il fait le choix de l'essai, forme certes plus libre et plus souple que la dissertation ou le traité, Barthes est condamné à passer par l'argumentation. Et pour aller plus loin encore, il n'est pas sûr que Barthes n'éprouve pas un véritable malaise devant son propre penchant pour l'assertion, moins lié qu'il ne le dit aux fatalités de la langue. En d'autres termes, par la nature du langage, par le choix d'une forme non narrative et

par un goût personnel pour la signification, dont il aime se moquer⁷, Barthes n'est-il pas condamné au savoir ?

Pour désarmer une lecture critique de *L'Empire des signes*, Barthes aurait pu choisir une écriture qui donne au témoin le pas sur l'analyste et correspond à un ensemble de « choses vues », données telles qu'elles sont apparues au spectateur dépourvu de toute volonté d'interprétation. En valorisant « L'incident », titre d'un chapitre du livre, Barthes disposait d'une forme qui tient le sens à distance⁸. Opposé à « l'accident », trop violent, l'incident se donne comme tout ce qui survient, sans chercher à s'imposer, et que l'on note sans lui conférer une signification forte. Cette tentation de l'incident, Barthes l'a expérimentée au Maroc où il a multiplié les notations

⁷ « *Qu'est-ce que ça veut dire ?* » Passion constante (et illusoire) d'apposer sur tout fait, même le plus menu, non pas la question de l'enfant : *pourquoi ?* mais la question de l'ancien Grec, la question du sens, comme si toutes choses frissonnaient de sens : *qu'est-ce que ça veut dire ?* Il faut à tout prix transformer le fait en idée, en description, en interprétation, bref lui trouver *un autre nom que le sien*. Cette manie ne fait pas acception de futilité : par exemple, si je constate – et je m'empresse de le constater – qu'à la campagne j'aime à pisser dans le jardin et non ailleurs, je veux aussitôt savoir *ce que cela signifie*. » Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 724.

⁸ Dans une fiche toujours tirée du Fichier vert, Roland Barthes établit bilan et projets à l'orée des années 70 :

« - Où est mon talent ?

- En somme de ma relecture, émerge l'urgence des projets suivants :

- INCIDENTS

- Ma Morale (mais, hélas, ce sera le RB

lui-même et la meilleure connaissance de ce que je réussis : du concret-personnel - biographique (le Romanesque, moi dans un bar etc) translaté, métaphorisé par les idées, les gestes de l'idée) » Comme on le voit, morale et incident ne sont pas antagonistes : ils se complètent comme les faits et les valeurs, ils se confondent même, quand s'affirme une morale de la retenue, de la notation, de la simple présence au monde.

à la fois brutes et très travaillées, qui ne prétendent jamais dire la vérité du pays, exaltant les sens, la sexualité, le hasard des rencontres et des lieux⁹. Très différents par leur plus faible degré d'élaboration, les *Carnets du voyage en Chine* se présentent comme de véritables carnets portatifs où sont notés avec une très grande précision les faits, les gestes, les sensations, les impressions, lors d'un séjour en 1974¹⁰ avec ses amis de *Tel Quel* (dont Philippe Sollers et Julia Kristeva...). Barthes ne reste pas neutre ; il prend parti, exprime son agacement ou son ennui, fait état de nombreuses migraines très psychosomatiques, mais il ne prétend jamais dire la Chine dans sa totalité ou plus encore dans son essence. Il s'agit bien de « choses vues », non destinées à la publication¹¹, où s'affirme la pure liberté de noter.

Dans le chapitre « L'incident » de *L'Empire des signes*, le haïku¹² apparaît comme l'exemple idéal d'une écriture qui ne se nie pas comme langage, mais se tient loin de l'herméneutique

⁹ Mis au propre par Roland Barthes, « Incidents » a été publié dans un recueil posthume (*Incidents*, Paris, Le Seuil, 1987) par François Wahl. Le texte a été repris dans le tome 5 des *Œuvres complètes*, op. cit.

¹⁰ Les *Carnets du voyage en Chine* ont été publiés par Anne Herchberg Pierrot (Paris, Christian Bourgeois, 2009).

¹¹ Roland Barthes tirera un article de son voyage, publié le 7 juin 1974 dans *Le Monde* : « Alors, la Chine ? » donne un compte rendu très édulcoré de son expérience. En 1974, le séminaire sur *Le Lexique de l'auteur* (Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1973-1974, édité par Anne Herchberg Pierrot, Paris, Le Seuil, 2010) consacre une séance au voyage en Chine. Les analyses y sont plus proches des *Carnets* que de l'article publié.

¹²

« Emp des S

Les 3 textes s/ le Haïku sont si bons que je ne sais qu'en dire - et que j'ai peur, grand peur de n'en refaire jamais autant » (fiche 130)

occidentale et réinvente la temporalité, comme seul Proust réussit à le faire avec des moyens très différents :

L'art occidental transforme l'« impression » en description. Le haïku ne décrit jamais ; son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition : moment à la lettre « intenable », où la chose, bien que n'étant déjà que langage, va devenir parole, va passer d'un langage à un autre et se constitue comme le souvenir de ce futur, par là même antérieur. (« L'incident », 409)

Mais si les très belles pages consacrées au haïku célèbrent « l'incident », cette forme typiquement japonaise se révèle difficilement transposable en français, comme Barthes en fait l'expérience dans *L'Empire des signes* ou dans *Fragments d'un discours amoureux*¹³. L'incident restant finalement à l'état de fantôme, c'est un « système Japon » que Barthes construit d'abord dans les rues de Tokyo, puis sous les yeux de ses lecteurs. Loin des « Incidents » marocains (sans doute quasi contemporains), le livre sur le Japon invente une forme qui ne doit pas grand chose au récit ou au compte rendu de voyage. Certes, le livre commence avec la découverte de la langue (« La langue inconnue », « Sans paroles »), puis on passe à la nourriture (« L'eau et le flocon », « Baguettes », « La nourriture décentrée ») et à l'espace, selon un ordre qui rappelle de très loin le cheminement d'un voyageur qui débarque à l'aéroport, découvre soudain une langue étrangère, éprouve le besoin

¹³ Sur la difficulté d'écrire des haïkus en français, voir de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, Œuvres complètes, op. cit.*, tome 5, p. .

naturel de se restaurer. Passé ces premiers chapitres, l'organisation du livre échappe à la chronologie du voyage pour épouser une logique qui énumère librement les différentes composantes d'une éthique anti-occidentale. Mais comment éviter l'inévitable transformation de l'incident en assertion, de la notation en discours de savoir ? Tel est le défi que le texte doit relever.

Trois écritures

Les difficultés de la réception s'expliquent ainsi : les barthésiens lisent le texte comme un autoportrait intellectuel de l'auteur ; les connaisseurs du Japon le reçoivent en lien avec le référent culturel et géographique. D'un côté, on privilégie le spectateur ; de l'autre, le spectacle ; et l'écriture du livre justifie ces deux lectures par l'ambiguïté de ses choix stylistiques. On se propose de suivre pas à pas trois lectures de réalités japonaises qui ont étoilé le regard de Barthes et qu'il a souhaitées transmettre à son lecteur occidental : « La langue inconnue », « La paupière », « L'écriture de la violence » – engageant chacune une relation particulière à la culture du lecteur.

S'imposent d'abord trois rapports différents au réel. Dans les pages consacrées à « La paupière », Barthes relate une expérience directe, vécue partout dans la rue ou dans les lieux publics. Comme on s'en doute, tout voyageur occidental a été confronté au visage des Japonais et s'est étonné de leur bref assoupissement dans le métro. En même temps, dans *L'Empire des signes*, un premier recul s'effectue par la photographie : le

lecteur découvre à côté du texte les visages d'un groupe d'enfants et devient témoin à son tour. Quant au texte sur la « violence », on est une fois encore confronté à un spectacle de rue ; mais, cette fois-ci, on imagine mal que Barthes ait été le témoin des scènes qu'il décrit et qu'il a sans doute découvertes, une fois encore, par la photographie ou par la télévision. Avec cet exemple, l'auteur et son lecteur occidental s'éloignent de la « chose vue » au profit d'un discours très informé sur l'art de manifester à la japonaise. Reste le développement sur la langue qui commence par une première réalité très banale (la découverte du signifiant japonais), avant de passer à un savoir plus élaboré, relevant à la fois de la grammaire et de l'ethnologie. Là encore, le lecteur occidental découvre un discours de savoir, médiatisé par un intermédiaire (« un ami »). L'analyse, relevant d'une double vulgarisation (de l'ami à Barthes et de Barthes aux Français), se tient très loin du témoignage.

Pour entrer dans les différentes écritures, « La paupière » correspond sans doute à l'exemple le moins embarrassant si l'on prend pour critère la culture du lecteur. Tout commence par un commentaire très descriptif sur le tracé des idéogrammes : « Les quelques traits qui composent un caractère idéographique sont tracés dans un certain ordre, arbitraire mais régulier; la ligne, commencée à plein pinceau, se termine par une pointe courte, infléchie, détournée au dernier moment de son sens. » (429) Le compte rendu est précis, neutre et pédagogique. Puis, sans

marquer la moindre rupture, passant de la « chose vue » ou apprise à la « rêverie poétique », l'analyse bifurque en direction des visages :

C'est ce même tracé d'une pression que l'on retrouve dans l'œil japonais. On dirait que le calligraphe anatomiste pose à plein son pinceau sur le coin interne de l'œil et le tournant un peu, d'un seul trait, comme il se doit dans la peinture *alla prima*, ouvre le visage d'une fente elliptique, qu'il ferme vers la tempe, d'un virage rapide de sa main ; le tracé est parfait parce que simple, immédiat, instantané et cependant mûr comme ces cercles qu'il faut toute une vie pour apprendre à faire d'un seul geste souverain. (428)

Ainsi, Barthes multiplie les références occidentales (le livre du monde, la peinture *alla prima*, Mallarmé, cité dans la légende d'une illustration¹⁴) pour opposer une fois encore les deux civilisations selon son éthique personnelle :

L'œil occidental est soumis à toute une mythologie de l'âme, centrale et secrète, dont le feu, abrité dans la cavité orbitaire, irradierait vers un extérieur charnel, sensuel, passionnel; mais le visage japonais est sans hiérarchie morale; il est entièrement vivant, vivace même (contrairement à la légende du hiératisme oriental), parce que sa morphologie ne peut être lue « en profondeur », c'est-à-dire selon l'axe d'une intériorité; son modèle n'est pas sculptural mais scriptural. (428-429)

Grâce à la fluidité de la syntaxe et aux enchaînements métaphoriques, le texte conduit en douceur son lecteur par la

¹⁴ « *Par-dessous la paupière de porcelaine, une large goutte noire : la Nuit de l'Encrier, dont parle Mallarmé.* » (429)

main, le menant d'un savoir calligraphique à une fantaisie poétique et à un développement philosophique. Passé l'incipit du chapitre, c'est ainsi la fiction qui domine, une fiction narrative proche des contes de fées, puis une fiction intellectuelle qui joue avec les concepts. Face à cette errance, développée en toute clarté, le lecteur français ne court pas le risque de se laisser abuser. Quel que soit son niveau de connaissance sur le Japon, il suit volontiers l'auteur sur les sentiers qu'il dessine, bien conscient d'arpenter une nouvelle Garabagne. La fiction contrôle l'assertion et aucun malentendu n'est possible.

Le chapitre sur la langue japonaise est beaucoup plus retors. Au commencement, le rêve :

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, réfractées 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 ». (352)

Cette fois-ci le mouvement est inverse : Barthes part d'un « rêve » (comprendre une langue qu'on ne comprend pas) pour aboutir à des considérations philosophico-linguistiques proches du structuralisme. Plutôt que de la penser comme un pur matériau ou un pur réceptacle du sens, Barthes rappelle que la langue engage par ses structures-mêmes une certaine relation au monde. Le rêveur s'est transformé en philologue moderne.

Très logiquement, le texte en arrive à une véritable leçon de grammaire japonaise. Sont ainsi successivement envisagés le rôle des enclitiques et des suffixes qui ont pour effet de diffracter la figure du sujet¹⁵, l'inanimé comme marque des personnages de fiction¹⁶, la particularité du verbe « méditer » qui s'emploie sans sujet et sans complément d'objet, comme une pure action¹⁷. En d'autres termes, c'est bien un discours de

¹⁵ « Ainsi, en japonais, la prolifération des suffixes fonctionnels et la complexité des enclitiques supposent que le sujet s'avance dans l'énonciation à travers des précautions, des reprises, des retards et des insistances dont le volume final (on ne saurait plus alors parler d'une simple ligne de mots) fait précisément du sujet une grande enveloppe vide de la parole, et non ce noyau plein qui est censé diriger nos phrases, de l'extérieur et de haut, en sorte que ce qui nous apparaît comme un excès de subjectivité (le japonais, dit-on, énonce des impressions, non des constats) est bien davantage une manière de dilution, d'hémorragie du sujet dans un langage parcellé, particulé, diffracté jusqu'au vide. » (354)

¹⁶ « Ou encore ceci : comme beaucoup de langues, le japonais distingue l'animé (humain et/ou animal) de l'inanimé, notamment au niveau de ses verbes *être* ; or les personnages fictifs qui sont introduits dans une histoire (du genre : *il était une fois un roi*) sont affectés de la marque de l'inanimé; alors que tout notre art s'essouffle à décréter la « vie », la « réalité » des êtres romanesques, la structure même du japonais ramène ou retient ces êtres dans leur qualité de *produits*, de signes coupés de l'alibi référentiel par excellence : celui de la chose vivante. » (354)

¹⁷ « Ou encore, 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

savoir qui est développé avec un souci évident de pédagogie. Le lecteur non compétent est appelé à adhérer à ce qui est dit, à en accepter la dimension documentaire et analytique. Sensible à cette leçon de japonais, ce lecteur n'en est pas pour autant dépourvu d'esprit critique et, s'il ne lui est pas vraiment possible de contester ce qu'il vient d'apprendre, il peut s'interroger sur la clarté de ce qui est énoncé. En effet, si les points deux (l'inanimé utilisé dans la fiction) et trois (la méditation sans sujet ni objet) ne posent pas de problème de compréhension, on a sans doute un certain mal à se représenter le fonctionnement de la langue décrit dans le premier point et à voir en quoi la multiplication des suffixes remet en cause le statut du sujet. C'est le texte lui-même qui suscite un doute sur la pertinence de l'analyse, et si scepticisme il y a, il provient des insuffisances éventuelles de la rédaction et non d'une comparaison avec le Japon.

Plus problématique encore, « L'écriture de la violence » se donne elle aussi comme une entreprise heuristique. Sans surprise, le Japon apparaît comme un anti-Occident, c'est-à-dire comme l'éthique rêvée de Barthes :

Dans notre mythologie, la violence est prise dans le même préjugé que la littérature ou l'art : on ne peut lui supposer d'autre fonction que celle d'*exprimer* un fond, une intériorité, une nature, dont elle serait le langage premier, sauvage, asystématique [...] La violence des *Zengakurenne*

exemple un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu ? » (354)

précède pas sa propre régulation, mais naît en même temps qu'elle : elle est immédiatement signe : n'exprimant rien (ni haine, ni indignation, ni idée morale), elle s'abolit d'autant plus sûrement dans une fin transitive (prendre d'assaut une mairie, ouvrir une barrière de barbelés) . (430)

Nulle obscurité dans ces lignes, mais l'analyse proposée entre en conflit avec les représentations que l'on se fait généralement de la violence. Le lecteur occidental acceptera à la rigueur que l'action des *Zengakuren* ne relève pas de la spontanéité (en accord avec le célèbre paradoxe du comédien ?), mais il paraît difficile de concevoir une violence ritualisée qui n'ait d'autre cause qu'elle-même, n'affirmant que sa propre réalité. Que faire de la situation ou de l'idéologie politiques qui sous-tendent la plupart des actions violentes au Japon comme ailleurs ? Comment oublier que cette violence renvoie à la remise en cause de la société de consommation par l'extrême-gauche des années 60 et s'oppose en particulier à la construction de l'aéroport de Narita ? Bien plus, il n'est pas besoin d'avoir de solides connaissances en anthropologie pour savoir que la violence ritualisée (sport, tournoi, bagarres, carnaval, joutes de toutes sortes) correspond le plus souvent à une entreprise de distanciation et de catharsis destinée à réguler ou purger la société.

Nul besoin enfin d'être un brillant sémiologue pour s'étonner que la violence soit décrite comme un signe n'exprimant rien. Le paradoxe saute aux yeux : les *Zengakuren*

n'expriment rien, sans pour autant renoncer à parler une langue très codée... Ainsi, comme le relève Barthes

il y a un paradigme des couleurs – *casques bleus-rouges-blancs* – mais ces couleurs, contrairement aux nôtres, ne renvoient à rien d'historique ; il y a une syntaxe des actes (*renverser, déraciner, traîner, entasser*), accomplie comme une phrase prosaïque, non comme une éjaculation inspirée(...) enfin, audace extrême du signe, il est parfois accepté que les slogans rythmés par les combattants énoncent, non pas la Cause, le Sujet de l'action (ce pour quoi ou contre quoi l'on combat) – ce serait une fois de plus faire de la parole l'expression d'une raison, l'assurance d'un bon droit – mais seulement cette action elle-même (« *Les Zengakuren vont se battre* ») (433)

À propos du Japon en général et de la violence en particulier, Barthes s'adonne ainsi à la pure rêverie oxymorique d'un système de signes qui échapperait à la signification – et à la contradiction fondamentale que cela suppose. Le fameux « Empire » offre le spectacle d'un monde mat, où les signes se contentent de dire la matérialité des choses, telle quelle, sans le souci occidental de construire une philosophie ou un système interprétatif. À l'inverse, dans *S/Z*, conçu en même temps que le livre sur le Japon et publié la même année, Barthes mise sur la « signifiante », concept post-structuraliste qui ne correspond plus à l'être-là des choses, mais à la polysémie du texte. Très utopiquement, la signifiante, assez proche du supplément derridéen, n'exclut pas le signifié, mais en postule la multiplication à l'infini. Dans un cas comme dans l'autre (la

matité du signifiant ou le dynamisme sémantique de la signifiante), l'ennemi, c'est la monosémie et le dogme.

Les pages sur la violence sont dans doute celles qui heurtent le plus le « vraisemblable », entendu comme ce qui est culturellement acceptable. Le lecteur familier de Barthes y retrouve les obsessions propres à l'auteur ; le lecteur qui cherche à se renseigner sur le Japon s'étonnera d'une analyse qui défie le bon sens avec tant de sérénité. Mais, justement, le caractère paradoxal de l'analyse ne concourt-il pas à innocenter le texte ? Quand les pages sur la paupière pouvaient se prévaloir de la rêverie poétique, quand l'analyse de la langue dispensait un savoir plus ou moins accessible, le développement sur la violence tire son impunité de l'énormité même de ses affirmations. On a bien le droit de reprocher à Barthes une vision aussi subjective ; mais comment parler de légèreté ou de tromperie quand le texte grâce à son outrance exhibe la fiction de l'analyse comme le doigt désigne le masque du visage ? Il est des mensonges si éclatants qu'ils s'imposent comme des vérités.

Tissage

Barthes en demande-t-il trop à son lecteur ? Se décharge-t-il un peu facilement de ses propres responsabilités d'écrivain ? Dans les exemples évoqués plus haut, la subjectivité fondait son honnêteté sur une esthétique de l'outrance ou du déport, dont les manifestations sont aisées à déchiffrer. Mais ailleurs dans le livre, le tissage entre l'incident et l'assertion est si indécidable

que l'ambiguïté de l'écriture explique encore davantage la difficile réception du texte. Ainsi, présentant le Pachinko (sorte de flipper japonais), le voyageur-écrivain prend bien soin de raviver le pacte initial, vaccinant à nouveau le texte contre les maladies de l'assertion : « Dans le Pachinko, nul sexe (au Japon – dans ce pays que j'appelle le Japon – la sexualité est dans le sexe, non ailleurs ; aux États-Unis, c'est le contraire : le sexe est partout, sauf dans la sexualité). » (372) Cette fois encore, on ne peut être plus clair : la périphrase « dans ce pays que j'appelle le Japon » rétablit clairement l'alliance nouée avec le lecteur. Mais que faire, dans ce cas-là, de la comparaison avec les États-Unis ? En instaurant une antithèse entre les deux pays, quel statut le texte confère-t-il au second terme de la figure ? Le parallèle avec les États-Unis ne vient-il pas bouillir le trait ? En effet, les notations sur la sexualité américaine, données sans aucune forme de modalisation, sont présentées comme des vérités – ce qui ouvre la voie à deux types de lecture possibles. D'un côté, la « fantaisie » contamine la référence américaine et impose le triomphe de l'imagination. De l'autre, la description très assertive des États-Unis provoque une contamination à rebours et re-objective le Japon.

La description de la papeterie ne fait qu'accroître l'incertitude :

Celle des États-Unis est abondante, précise, ingénieuse ; c'est une papeterie d'architectes, d'étudiants, dont le commerce doit prévoir les postures décontractées [...] La papeterie

française, souvent localisée dans des "*Maisons fondées en 18...*", aux panonceaux de marbre noir incrusté de lettres d'or, reste une papeterie de comptable, de scribes, de commerce... [...] La papeterie japonaise a pour objet cette écriture idéographique qui semble à nos yeux dériver de la peinture, alors que tout simplement elle la fonde... (415-416)

Dans cette comparaison, les trois pays sont placés sur le même plan ; aucun rappel du pacte ne contrebalance le poids de réalisme que présentent la France et les États-Unis, bien connus du lecteur. Qu'il s'agisse des papeteries françaises, rencontrées ça et là dans les rues de Paris, ou de leurs homologues américains popularisés par tant de représentations livresques ou cinématographiques, ces références, fonctionnant comme des « effets de réel », entraînent le Japon dans le mouvement irrépessible d'une lecture sociologique et ethnographique. La tension entre subjectivité revendiquée et poussée assertive crée un espace d'incertitude, compliquant la manière dont l'écrivain assume sa responsabilité à l'égard du réel, de son lecteur et de lui-même.

Il a fallu à Barthes beaucoup de courage pour oser l'utopie d'un « système Japon » qui tente de conjuguer le spectacle du référent (Barthes a réellement séjourné au Japon dont il a été marqué par tant de traits culturels) et la liberté d'une imagination créatrice détachée de la tyrannie d'un savoir objectif. Mais malgré les efforts de l'auteur, le référent ne se laisse pas oublier facilement et le mot « Japon » ne saurait être réduit à un simple signifiant et à une simple fiction. Parce que le

Japon persiste à exister, parce que le signe est fondamentalement référentiel, l'utopie de Barthes était condamnée à l'échec. Mais les utopies sont-elles destinées à se réaliser¹⁸ ? La force de *L'Empire des signes* est de se lancer dans une entreprise perdue d'avance qui rappelle au lecteur occidental qu'on n'en est jamais quitte avec la vérité.

Références bibliographiques

Barthes, R. (2002). *L'empire des signes* (Seuil). Paris: Eric Marty.

Doumet, C. (2007). *Japon vu de dos* (Fata Morgana). Montpellier: Fata Morgana.

¹⁸ « L'utopie est familière à l'écrivain, parce que l'écrivain est un donateur de sens : sa tâche (ou sa jouissance) est de donner des sens, des noms, et il ne peut le faire que s'il y a paradigme, dé clic du *oui/non*, alternance de deux valeurs : pour lui, le monde est une médaille, une monnaie, une double surface de lecture, dont sa propre réalité occupe le revers et l'utopie l'avvers. Le Texte, par exemple, est une utopie ; sa fonction – sémantique – est de faire signifier la littérature, l'art, le langage présents, en tant qu'on les déclare *impossibles* ; naguère, on expliquait la littérature par son passé; aujourd'hui, par son utopie: le sens est fondé en valeur : l'utopie permet cette nouvelle sémantique. » Roland Barthes, « À quoi sert l'utopie ? », *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 655.