

Le mythe de « l'exemption du sens »

Kohei KUWADA

Introduction

On sait que le regard porté par l'auteur de *Mythologies* sur la société interroge sans merci mais d'une manière subtile de nombreux phénomènes qui semblent aller de soi. C'est le regard d'un chasseur guettant les étiquettes idéologiques et leur pouvoir aveuglant. Un mythologue comme Barthes qui est par excellence critique devrait prendre soin de ne pas se contenter de sa propre méthode critique : laquelle risque à coup sûr de devenir à son tour une étiquette. Une pensée, une méthode, une notion même risque d'être dogmatisée pour la faire circuler au titre d'étiquette. Il suffit, en guise d'exemple, d'analyser la destinée américaine de la déconstruction. Elle produit d'une part aux États-Unis de nombreux avatars théoriques qui contribuent richement à raviver le champ littéraire tandis que « les étudiants sans bagage philosophique ni expérience de la critique sémantique ordinaire » peuvent d'autre part facilement l'appliquer à l'explication du texte littéraire puisqu'elle « entend invalider le principe d'une “unité organique” entre “la rhétorique, la structure et l'argument [d'un texte]”¹ ». Pour ceux ou celles qui sont trop paresseux pour s'attaquer à l'étude contextuelle, documentée ou biographique du texte, la déconstruction est une aubaine.

On comprend alors pourquoi Barthes ne cesse jamais tout au long de sa vie de se déplacer jusqu'à ce qu'il nous donne « le vertige du déplacement² ». Le déplacement lui permet d'éviter autant que possible toutes les formes du dogmatisme méthodique. Malgré sa fuite tactique, Barthes n'échappe tout de même pas à la puissance

¹ François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, 2003, pp. 233-234.

² Steven Heath, *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Fayard, coll. « Digraphe », 1974.

obstinée de la catégorisation. Certaines notions barthésiennes fonctionnent, semble-t-il, comme simples étiquettes hors de la signification originale que leur donne l'auteur. Cette brève étude porte sur l'une de ces étiquettes qui est « l'exemption du sens ». Barthes rêve en effet de « l'absence de tout signe » depuis son premier livre.

Visiblement, il songe à un monde qui serait *exempté de sens* (comme on l'est de service militaire). Cela a commencé avec *Le Degré zéro*, où est rêvée « l'absence de tout signe » ; ensuite, mille affirmations incidentes de ce rêve (à propos du texte d'avant-garde, du Japon, de la musique, de l'alexandrin, etc.)³.

Il peut paraître paradoxal qu'un grand amateur de littérature puisse appeler de ses vœux l'exemption du sens. Est-ce une manifestation de sa volonté de rupture avec la littérature ? Est-ce là la position typique d'un avant-gardiste qui souhaite rompre avec la tradition pour une nouvelle écriture ? La réponse est évidemment négative. Nous allons d'abord préciser la notion en question afin d'examiner sa relation possible avec la littérature chez Barthes.

1. *Bunraku* : le degré zéro de la théâtralité

Au commencement il y a le corps dans l'œuvre de Barthes : la conception du style comme « structure charnelle⁴ » de l'écrivain et la migraine de Michelet. Pourtant le rêve de la scientificité structuraliste et sémiologique éloigne Barthes peu à peu du corps. On pourrait même dire que le corps est par moments réduit au silence dans son œuvre. Or le corps exclu clandestinement fait, avec

³ RB, IV, p. 664. Les citations de Barthes sont extraites des cinq volumes de ses *Œuvres Complètes* édités par Eric Marty et parus aux éditions du Seuil en 2002. Nous proposons les abréviations ci-dessus pour les œuvres principales. Les chiffres romains indiquent la tomaisson, les chiffres arabes, la pagination. Abréviations : DZ : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), EC : *Essais critiques* (1964), ES : *L'Empire des signes* (1970), RB : *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

⁴ DZ, I, p.178.

l'Empire des signes, son retour. Nous avons l'impression que plus apparaît le corps dans son texte, plus se défait la rigueur apparente de sa sémiologie. A travers l'aventure sémiologique Barthes s'aperçoit finalement de la gravité du corps qui est sous-jacent dans tout son œuvre. En 1975 Barthes peut ainsi écrire de façon rétrospective :

Dans le lexique d'un auteur, ne faut-il pas qu'il y ait toujours un mot-mana, un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout ? [...] Ce mot est apparu dans son œuvre peu à peu ; il a d'abord été masqué par l'instance de la Vérité (celle de l'Histoire), ensuite par celle de la Validité (celle des systèmes et des structures) ; maintenant, il s'épanouit ; ce mot-mana, c'est le « corps »⁵.

Si nous essayons de repérer le moment où le mot-mana « corps » surgit et « s'épanouit » comme problème essentiel dans son œuvre, si nous réfléchissons sur la transition de sa pensée et de son style, il est bel et bien inévitable de tenir compte de son séjour au Japon en 1966 et 1967.

Rappelons-nous une phrase-clé pour aborder son œuvre : « Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre⁶ ». L'impact que le Japon a eu sur Barthes apparaît tout d'abord dans le domaine du théâtre. Il écrit un article intitulé « Leçon d'écriture » sur le théâtre traditionnel des marionnettes japonais — le *Bunraku* — avant de publier *l'Empire des signes*. Le texte en question, qui sera divisé en trois fragments et inséré avec un minimum de remaniements dans *l'Empire des signes*, est publié en 1968 dans la revue *Tel Quel*. Barthes apprécie le *Bunraku* d'autant plus qu'il se rapproche du théâtre brechtien. C'est-à-dire que ce théâtre japonais réalise le plus radicalement la distanciation ou l'effet de distance. La marionnette, le manipulateur et le récitant (Barthes utilise le mot « vociférant ») se mettent tous séparément en scène. Par conséquent le grand mythe de la culture occidentale qui consiste dans l'unité organique de l'âme et

⁵ *RB*, IV, p. 704.

⁶ *Ibid.*, p. 749.

du corps, du geste et de la voix, de l'acteur et de son rôle, est implacablement refusé. Tous les éléments sont tellement articulés et codés qu'il n'y a rien à cacher derrière la scène. Les signes ne s'y rendent pas naturels mais au contraire se présentent visiblement comme signes. L'artificiel se substitue à la vraisemblance. Il est donc facile de comprendre pourquoi le Barthes brechtien apprécie à ce point ce genre de mise en scène.

Mais n'a-t-il trouvé que la perfection idéale de la dramaturgie brechtienne dans le *Bunraku* ? La chose n'est pas aussi simple. Le regard d'un brechtien attrape comme « épaisseur de signes et de sensations⁷ » tout ce qui se passe dans la scène. Le geste de l'acteur s'emplit emphatiquement de signes jusqu'à produire une certaine profondeur. Le spectateur est ainsi susceptible de chercher un sens caché qui représente un contexte social. Cependant dans le cas du *Bunraku* il n'y a ni épaisseur ni profondeur sémantique. En un mot il n'y a pas de « théâtralité⁸ » au sens barthésien.

[...] quant au maître, on l'a dit, 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 si soigneusement, si précisément donné à lire, c'est qu'il n'y a rien à lire ; on retrouve ici cette exemption du sens qui illumine véritablement tant d'œuvres de l'Orient, et que nous pouvons à peine comprendre, puisque chez nous, attaquer le sens, c'est le cacher ou l'inverser, mais jamais l'absenter⁹.

Aux yeux de Barthes, seule la surface compte. Or il ne faudrait pas, si l'on veut être précis, faire usage du mot « surface » puisque dès qu'on prononce ce mot, on fait nécessairement appel à l'idée de profondeur. En tous cas, selon Barthes, dans « tant d'œuvres de

⁷ « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » (« Le théâtre de Baudelaire » (1954) in *EC*, II, pp. 304-305).

⁸ Voir la note 7.

⁹ « Leçon d'écriture » (1968), III, p. 36.

l'Orient » il n'y a pas de sens (ou dieu) caché qui fonde et caractérise la culture occidentale.

« L'exemption du sens » ne signifie pas l'absence totale du sens. Cela est logiquement impossible puisque l'absence ou le degré zéro du sens désigne simplement le rien. Cela *signifie* quand même le fait de l'absence de sens. Afin de mettre en lumière sa conception nous allons voir un fragment à propos, toujours, d'un aspect du théâtral japonais dans *l'Empire des signes*.

Réduit aux signifiants élémentaires de l'écriture (le vide de la page et le creux de ses incises), le visage congédie tout signifié, c'est-à-dire toute expressivité : cette écriture n'écrit rien (ou écrit : rien) ; non seulement elle ne se « prête » (mot naïvement comptable) à aucune émotion, à aucun sens (même pas celui de l'impassibilité, de l'inexpressivité), mais encore elle ne copie aucun caractère [...]¹⁰

« L'exemption du sens » est donc exemption du signifié. Mais il faut tenir compte de l'imprécision de l'idée de signifié. Le vocabulaire théorique chez Barthes est parfois désinvolte. Jusqu'au milieu des années soixante, il a plutôt tenté de mettre au point la terminologie comme dans « Éléments de sémiologie ». Mais, au cours des années suivantes, Barthes s'aperçoit du caractère fictif du méta-langage et tout se passe comme s'il voulait déplacer le sens du terme qu'il avait élaboré. Son usage ambigu du terme analytique proviendrait de sa critique de toute norme absolue. Mais l'usage désinvolte des termes techniques entraîne Barthes aux frontières de la pseudo-science et aux abus condamnés par Sokal et Bricmont¹¹ qui l'accompagne. Par exemple, il est de toute évidence, excessif de dire : « Un moyen de déjouer l'image, c'est peut-être de corrompre les langages, les vocabulaires [...]. « [C]atastrophe » est un mot technique en mathématiques, chez R. Thom ; je puis mal employer « catastrophe »,

¹⁰ ES, III, p. 419.

¹¹ Alan Sokal et Jean Bricmont, *Fashionable Nonsense -- Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, New York, Picador USA, 1998.

qui devient alors quelque chose de “beau”¹² ». On peut échouer à comprendre sa poétique du dire autrement, du dire étrangement mais il convient d’insister sur le fait que l’abus des termes par Barthes est parfaitement intentionnel.

Or revenons à la citation de *l’Empire des signes*. Il est évidemment impossible de congédier tout le signifié. Le manque de signifié n’est rien d’autre que le signifié du « manque ». Comme s’il voulait s’excuser de son usage imprécis du terme, il prend soin de substituer le mot « expressivité » à « signifié » bien que les deux mots ne se recoupent pas parfaitement. Le lecteur doit se méfier d’un tel glissement de sens dans les œuvres de Barthes qui amorce un rebondissement logique et module un mouvement textuel. « L’exemption du sens » signifie donc s’abstenir de l’expressivité. Le geste emphatique ou le visage fardé nous facilite la lecture du code tandis que le corps privé de l’expressivité nous empêche de l’interpréter.

Examinons encore un fragment justement intitulé « l’exemption du sens » dans *l’Empire des signes*. Le fragment porte principalement sur le langage du *Zen* dont la qualité consiste, à ses yeux, dans son non-développement. La virtuosité rhétorique, l’enchaînement des métaphores, « la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée) » ou « le supplément infini des signifiés surnuméraires¹³ », qui témoignent de la fécondité littéraire, sont même préjudiciables à la pratique du *Zen*.

Dans toutes ces expériences, semble-t-il, il ne s’agit pas d’écraser le langage sous le silence mystique de l’ineffable, mais de le mesurer, d’arrêter cette toupie verbale, qui entraîne dans sa giration le jeu obsessionnel des substitutions symboliques. En somme, c’est le symbole comme opération sémantique qui est attaqué¹⁴.

« L’exemption du sens » ne consiste pas à se taire ni à parler de

¹² « L’image » (1978), V, p. 519.

¹³ *ES*, III, p. 408.

¹⁴ *Ibid.*

l'indicible. Elle n'est pas non plus un résultat négatif dépourvu de sens. Elle est au contraire une action positive qui consiste à retenir, mesurer et atténuer la polysémie : en un mot elle est la discrétion. En l'occurrence la discrétion est, loin d'être un caractère iné de quelqu'un ou d'une nation (japonaise par exemple), une pratique culturelle, ce qu'on pourrait appeler « l'art de vivre ». Il est donc faux de dire que la culture de l'Orient s'exempte de tout signifié. Comme le dit Barthes, même « la pensée orientale tient pour difficile la péremption du sens¹⁵ ».

Rappelons-nous ici la notion de *numen*, chère à Barthes. Le *numen* est un geste quelconque qui est à jamais suspendu de telle sorte qu'il est emphatique et revêt une sorte de divinité. Il se présente en tant que signifiant comme le visage théâtral japonais. Mais le *numen* amasse des signifiés à cause de sa divinité emphatique. Le spectateur ne cesse pas de supposer ce qui devrait être derrière le *numen*¹⁶. Dans

¹⁵ *Ibid.*, p. 407.

¹⁶ Barthes fait pour la première fois usage de ce terme dans son premier article sur Michelet en 1951 (« Michelet, l'Histoire et la Mort ») où il traite du portrait des personnages historiques par l'historien. Le Napoléon de Michelet y est raisonnablement comparé avec celui d'Antoine-Jean Gros, peintre néo-classique dans la mesure où chacun immobilise et accentue à sa propre manière les gestes de Napoléon pour l'héroïser. Le *numen* vient du latin *numinis* qui signifie la puissance ou la volonté divine ainsi que le signe de tête indiquant une volonté. Il n'est pas possible d'en définir sa source précise. Mais en tenant compte de son premier usage du mot, nous pourrions supposer que Barthes se réfère à l'œuvre de Vico dont la traduction fut effectuée par Michelet. Voici un passage de *De l'Antique sagesse de l'Italie* concernant le concept de *numen* : « Ils [les Latins] appelaient *Numen* la volonté des dieux, ce qui donne à entendre que le Dieu très bon et très grand < *Deus opt. Max.* > exprime sa volonté par le fait même, et l'exprime avec autant de célérité de d'aisance qu'il y en a dans un clin d'œil. [...] En effet, la bonté divine n'a qu'à vouloir pour faire les choses qu'elle veut, et telle est la facilité de cette création que ces choses semblent naître d'elles-mêmes. » (Giambattista Vico, *De l'Antique sagesse de l'Italie*, traduit par Jules Michelet (1835), présentation et notes par Bruno Pinchard, GF-Flammarion, 1993, p. 131). La volonté divine s'incarne dans les choses que Dieu a faites si aisément et rapidement qu'elles apparaissent, dotées de leur propre existence, incréées. Elles existent comme naturelles aux yeux des Latins. C'est pourquoi, selon Vico qui se réfère à Cicéron, on qualifie de divins les poètes et les peintres qui laissent une œuvre qui semble née d'elle-même plutôt que formée par l'art. Les choses qui vont de soi en apparence intériorisent ainsi la volonté du créateur. Pourtant personne d'autre que le créateur ne peut être conscient de tous les efforts fournis par le créateur. Les hommes ne comprennent pas parfaitement la volonté divine dans la nature puisqu'ils ne l'ont pas créée. Vico écrit sur le *numen* dans son œuvre principale *La Science Nouvelle* : « Les premiers hommes, qui parlaient par signes, crurent alors, conformément à

le *Bunraku* le manipulateur, qui est derrière la poupée, est pleinement visible. Tous ses gestes sont bien retenus et modérés. Il n'y a donc rien d'emphatique qui nous évoque le sacré : « [le *Bunraku*] débarrasse l'animation du comédien de tout relent sacré¹⁷ ». Ainsi découvre-t-il le corps purifié de toute expressivité au Japon.

Cette expérience lui impose de changer son approche du signe. Il avait auparavant l'habitude d'analyser des signes abondants qui couvrent la culture occidentale afin de démystifier une idéologie bourgeoise cachée. Autrement dit, il avait pour but de dévoiler un dernier signifié qui fonde la société où il vivait. Dès son arrivée au Japon, le regard critique de Barthes s'est abîmé dans un réseau de signes dont il a cherché à pénétrer l'organisation en profondeur. Mais en vain. Au Japon, le signifié est modéré autant que possible tandis que surgit l'enchaînement de signifiants. On imagine facilement la stupeur que Barthes a dû ressentir. Barthes s'est heurté non théoriquement mais empiriquement à « un déplacement du rapport entre le signifié et le signifiant¹⁸ » qui servait de cible aux penseurs du vingtième siècle depuis Saussure jusqu'à Derrida en passant par

leur nature, que la foudre et le tonnerre étaient des signaux envoyés par Jupiter (de là vient que plus tard la volonté divine fut dite *numen*, de *nuo*, faire signe, par une idée plus que sublime, bien digne d'exprimer la majesté divine), que Jupiter commandait par signes, que ces signes étaient des paroles « réelles », et que la nature était la langue de Jupiter. » (Giambattista Vico, *La Science nouvelle* (1744), traduit et présenté par Alain Pons, Fayard, 2001, p. 160). Les hommes païens ont autrefois essayé de décrypter « la foudre et le tonnerre » comme signes divins bien qu'ils ne partagent pas la même langue avec Dieu. Ils ont ainsi faussement inventé Jupiter comme dieu qui a fait « la foudre et le tonnerre » grâce à leur propre imagination. En face de l'événement épouvantable et fulgurant qui ne relève pas de l'humanité, l'homme comme poète au sens étymologique (qui vient du mot grec *ποιεῖν* désignant « faire, créer ») l'interprète à sa propre manière pour en faire une fable de Jupiter. L'imagination de l'homme ne cesse pas par la suite de dérouler cette fable. Il en résulte que Jupiter, considéré comme « très grand », « très bon », « sauveur », « qui arrête les fuyards », « celui qui arrête » etc., conduit les hommes effarouchés à inventer la religion, la propriété, la société, le droit, les cités, etc. L'histoire est ainsi construite autour du Jupiter. Le *numen* est en résumé un signe visible et fulgurant qui poussera les hommes à l'interpréter sans cesse et à en faire un système fictif suivant leur imagination.

¹⁷ *ES*, III, p. 399.

¹⁸ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehayé avec la collaboration d'Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Éditions Payot & Rivages, 2005, p. 109.

Lévi-Strauss et Lacan. Ainsi était-il obligé de modifier sa position. Marie-Paule Ha remarque à juste titre que *l'Empire des signes* apporte à son auteur une nouvelle approche des signes différente de celle des *Mythologies*, qu'appelle Barthes lui-même « la science du signifiant¹⁹ ». Barthes en parla un an après la publication de *l'Empire des signes*.

[...] la science du signifiant ne peut que se déplacer et s'arrêter (provisoirement) plus loin : non plus à la dissociation (analytique) du signe, mais à la vacillation même : ce ne sont plus les mythes qu'il faut démasquer (la doxa s'en charge), c'est le signe lui-même qu'il faut ébranler [...]²⁰.

La critique de la doxa dans *Mythologies* qui consiste à démystifier le mythe bourgeois a dégénéré elle-même en doxa puisque l'esprit critique se réduit en fin de compte à une simple méthodologie d'autant plus que les étudiants l'appliquent sans réflexion à un objet quelconque. La critique de la doxa n'est pas toujours neutre dans la mesure où elle risque d'être elle-même doxa dogmatique. Tout pourra devenir doxa au bout d'un certain temps. Il faut donc à tout prix une « stratégie²¹ » adroite pour ne pas tomber dans le piège de la doxa. Barthes choisit ainsi de s'intéresser non plus à la recherche d'un signifié caché mais au jeu des signifiants pour esquiver la doxa. D'où son ambiguïté politique. Il se met peu à peu à s'éloigner de l'engagement gauchiste tel qu'il l'a soutenu sans réserve dans les années cinquante. On peut penser que la peur de devenir dogmatique conduit Barthes à se refuser à exprimer sa propre position politique. A la différence de bon nombre de ses contemporains qu'on appelle les « soixante-huitards » comme Deleuze, Foucault ou Derride, Barthes se détache peu à peu de la politique en affirmant finalement

¹⁹ Marie-Paule Ha, *Figuring the East. Segalen, Malraux, Duras and Barthes*, State University of New York Press, Albany, 2000, pp. 102-103.

²⁰ « La mythologie aujourd'hui » (1971), III, p. 874.

²¹ « Ce qui frappe d'abord dans le travail de R.B., c'est sa stratégie. » (Philippe Sollers, « R.B. » in *Tel Quel*, no. 47, 1971, p. 19). Sollers observe que l'enjeu de la stratégie de Barthes consiste à esquiver continuellement le « vouloir-saisir ».

qu'il devient « un mauvais sujet politique²² ». Par conséquent, la modification de la prise de position politique (de l'engagement au dégageant) chez Barthes, correspond bel et bien à celle de la prise de position théorique (de l'analyse des signes pour le dévoilement d'un signifié caché à la science du signifiant). Et le corps retenu et même impassible dans le théâtre japonais a sûrement été un des événements conduisant à ce changement théorique et politique.

2. L'art de vivre : la tentation de la bio-graphie

Au cours d'un premier entretien autour de son séjour au Japon, à la question de savoir comment s'était passé son séjour, Barthes répondit ainsi : « C'est une expérience très individuelle limitée à des problèmes d'art de vivre...²³ ». Comme nous venons de le voir, « l'exemption du sens » est, si l'on veut, un art de vivre qui n'est rien d'autre que la discrétion. Il semble plus convenable de considérer « l'exemption du sens » comme pratique quotidienne de la vie que de la comprendre du point de vue purement linguistique comme, par exemple, signifiant sans signifié.

Or l'auteur de *l'Empire des signes* qui ne comprend pas la langue japonaise doit s'attacher aux gestes. L'ignorance de la langue ne permet ainsi à Barthes que de « recevoir » et de « goûter » le corps de l'autre avant de le comprendre ou peut-être sans vraiment le comprendre.

Fixer un rendez-vous (par gestes, dessins, noms propres) 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 texte²⁴.

²² *RB*, IV, p. 741.

²³ « Japon : l'art de vivre, l'art des signes » (1968), III, p. 84.

²⁴ *ES*, III, p. 358.

C'est pourquoi il est sensible non seulement au corps théâtral japonais mais aussi aux gestes quotidiens des Japonais. Par exemple il écrit un fragment sur les courbettes qui constituent les gestes rituels typiques de la culture japonaise. Barthes tente de lire ce geste selon un critère qui ne soit pas occidental. A savoir qu'il ne le lit pas comme expression de l'intérieur de la personne. Dans cette mesure, on pourrait dire qu'il se rend intentionnellement étranger à sa propre culture afin de la relativiser. Il veut en réalité tout simplement mettre une distance vis-à-vis de la culture à laquelle il appartient, non pas pour comprendre le Japon mais pour ébranler sa propre culture et sa langue maternelle. Il peut vouloir être étranger dans la mesure où il est péremptoirement Occidental²⁵. C'est en quelque sorte une variation de la distanciation brechtienne. Analysons sa lecture des courbettes du Japonais.

L'autre politesse, par la minutie de ses codes, le graphisme net de ses gestes, et alors même qu'elle nous apparaît exagérément respectueuse (c'est-à-dire, à nos yeux, « humiliante ») parce que nous la lisons à notre habitude selon une métaphysique de la personne, cette politesse est un certain exercice du vide [...] *Qui salue qui ?* Seule une telle question justifie le salut, l'incline jusqu'à la courbette, l'aplatissement, fait triompher en lui, non le sens, mais le graphisme, et donne à une posture que nous lisons comme excessive, la retenue même d'un geste dont tout signifié est inconcevablement absent²⁶.

L'« exercice du vide » est synonyme de « l'exemption du sens ». C'est une pratique qui écarte le signifié (dans le cas des courbettes, celui de « l'humiliation » ou de « la vanité ») le plus loin possible pour raffiner exclusivement la forme. Il est facile de comprendre que le Barthes formaliste est fasciné par la formalité des saluts japonais.

²⁵ Philippe Roger remarque à juste titre que pour l'auteur de *l'Empire des signes*, il ne s'agit pas de l'Ailleurs mais bien au contraire de l'Ici et du Moi : « [Barthes] cherche non pas à déchiffrer l'inconnu à l'aide du connu, mais à débrouiller, à partir du lointain, l'énigme de l'Ici et du Moi » (Philippe Roger, « Les deux Orient de Roland Barthes » in *Revue de langue et littérature françaises*, no. 35, Tokyo, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo, 2007, p. 318).

²⁶ *ES*, III, p. 403.

L'important est qu'une telle posture ne constitue rien d'autre qu'une forme de retenue. A ses yeux le geste de politesse comme les courbettes est au Japon tellement formalisé, systématisé et codé que peu importe ce que pense le sujet du geste au fond. Il s'agit pour lui de l'effet de la forme du geste.

Cela pourrait évoquer un fameux passage des *Pensées* sur le pari où il s'agit de la conversion. Pascal y donne le conseil suivant : les incroyants doivent faire comme ceux qui se sont convertis avant lui, « en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. » : « Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira²⁷ ». Ce qu'on pratique peut être plus important que ce qu'on croit. On irait même jusqu'à dire que la forme peut être plus important que le contenu. Courber la tête donne l'effet de la retenue de même que prendre de l'eau bénite et faire dire des messes donnent la croyance. L'art de vivre contenu dans le salut à la japonaise que Barthes découvrit au Japon constitue un système raffiné des formes corporelles qu'on pourrait appeler l'esthétique des formes. Et l'esthétique des formes n'est rien d'autre que l'esthétique des formules. Mais les formules se mettent-elles du côté de la doxa ? La doxa au sens barthésien s'imprègne certes de l'idéologie bourgeoise tandis que les formules n'ont pas toujours à voir avec elle bien qu'elles puissent être les clichés qui reflètent les valeurs générales de la société.

La littérature consiste pour Barthes à ne pas reprendre un ensemble de formules. Deux ans avant son voyage au Japon, en 1964, dans la préface des *Essais critiques*, il tente de définir la littérature en présentant un épisode d'un ami qui vient de perdre quelqu'un qu'il aimait. Barthes s'aperçoit de la difficulté de lui adresser sa compassion puisqu'en dépit des sentiments profonds qu'il ressent, aucune expression ne lui semble apte à transcrire ses sentiments. Il va enfin mettre une formule comme « Condoléances » mais il se

²⁷ Pascal, *Pensées*, texte établi, présenté et annoté par Philippe Sellier in *Moralistes du XVII^e siècle*, édition établie sous la direction de Jean Lafond, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 517.

demande si elle ne trahit pas la chaleur de sa compassion. Il en conclut qu'il faut varier le message banal. Il faut inventer sans fin l'expression indirecte de « Condoléances ». L'important est qu'on ne manifeste pas les sentiments nommables tels quels comme j'aime, je veux, je désire, je suis triste, je conteste, je déteste, etc. D'où son hommage à certaines techniques : la rhétorique, l'agencement, l'ironie et le fragment²⁸. Toutes ces techniques littéraires ont pour but d'éviter le banal, le nommé voire la formule. Nous comprenons pourquoi Barthes choisit dans la même année comme thème du séminaire à l'École pratique des hautes études la rhétorique classique. A ses yeux « le monde est incroyablement plein d'ancienne rhétorique²⁹ » si bien qu'il se trouve dans la nécessité de réfléchir sur la possibilité de concevoir « une nouvelle Rhétorique ». Un système rhétorique déjà établi, qui sert éventuellement de formule disponible à tous, restreint l'originalité et la variation de l'expression. L'ancienne rhétorique pourrait éventuellement faire obstacle à la nouvelle écriture littéraire dans la mesure où la littérature est un art de (s')exprimer sans recours à la formule. L'intention de Barthes consiste à « faire tomber la Rhétorique au rang d'un objet pleinement et simplement historique » pour revendiquer « une nouvelle pratique du langage³⁰ ». Sa vision de la littérature se fonde sur la haine, qui nous semble un peu excessive, pour la formule déjà établie qui est en un mot la doxa.

Cependant l'expérience du corps étranger comme celui du théâtre japonais et celui des courbettes lui permettrait de concevoir une nouvelle conception de la formule. La formule, les gestes ritualisés,

²⁸ « Ainsi l'on voit les techniques de la littérature, fort nombreuses au long de l'histoire (bien qu'elles aient été mal recensées) s'employer toutes à *distancer* le nommable qu'elles sont condamnées à doubler. Ces techniques sont, entre autres : la rhétorique, qui est l'art de varier le banal par recours aux substitutions et aux déplacements de sens ; l'agencement, qui permet de donner à un message unique l'étendue d'une infinie péripétie (dans un roman, par exemple) ; l'ironie, qui est la forme que l'auteur donne à son propre détachement ; le fragment, ou, si l'on préfère, la réticence, qui permet de retenir le sens pour mieux le laisser fuser dans des directions ouvertes. » (*EC*, II, p. 279).

²⁹ « L'ancienne rhétorique » (1970), III, p. 527.

³⁰ *Ibid.*, p. 600.

les comportements codés, la convention formelle, etc., peuvent lui servir d'art de retenir la prolifération de sens (ou de signifiés) pour être discret. C'est un art qui vise au degré zéro de sens. Ce qui est encore plus important est que Barthes trouve également cet art de vivre dans la pratique de l'écriture littéraire japonaise qu'est le *haïku*.

Dans le *haïku*, la limitation du langage est l'objet d'un soin qui nous est inconcevable, car il ne s'agit pas d'être concis (c'est-à-dire de raccourcir le signifiant sans diminuer la densité du signifié) mais au contraire d'agir sur la racine même du sens, pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne s'intériorise pas, ne s'implicite pas, ne se décroche pas, ne divague pas dans l'infini des métaphores, dans les sphères du symbole. La brièveté du *haïku* n'est pas formelle ; le *haïku* n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste. La mesure du langage est ce à quoi l'Occidental est le plus impropre [...] ³¹.

Il découvre ainsi la possibilité de la littérature qui ne consiste pas dans la variation du message banal mais dans « la mesure du langage » voire la discrétion. A ses yeux, l'art de vivre des Japonais est étroitement lié avec l'art d'écrire : « Le travail du *haïku*, c'est que l'exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement *lisible* ³² ».

On répète que « l'exemption du sens » n'est pas l'absence du sens mais la tentative de retenir la prolifération de sens. Barthes trouve cette spécificité çà et là dans toute la culture japonaise, du théâtre *Bunraku* au *haïku* en passant par les courbettes. La vie et la littérature se trouveraient, de ce point de vue, sur le même plan. Elles s'imbriquent même l'une l'autre. C'est pourquoi Barthes peut lire les gestes de la marionnette et du manipulateur, la voix du récitant, le visage, la nourriture, la manifestation, enfin tout ce qui se passe au Japon dans et comme « l'écriture ».

Ce que je dis ici du *haïku*, je pourrais dire aussi de tout ce qui *advient*

³¹ *ES*, III, pp. 408-409.

³² *Ibid.*, p. 413. Nous soulignons.

lorsque l'on voyage dans ce pays que l'on appelle ici le Japon. Car là-bas, dans la rue, dans un bar, dans un magasin, dans un train, il *advient* toujours quelque chose. Ce quelque chose — qui est étymologiquement une aventure — est d'ordre infinitésimal [...] Recenser ces événements serait une entreprise sisyphéenne, car ils ne brillent qu'au moment où on les *lit*, dans l'écriture vive de la rue³³.

Tout ce qui advient ou chaque « incident » dans la vie au Japon pourrait constituer, pour reprendre le terme de Barthes lui-même, le « trait ». Et certains traits composent une écriture à lire. Toute la culture japonaise se fonde ainsi selon Barthes sur un seul langage qui a tendance à « l'exemption du sens ». Nous comprenons pourquoi Barthes est fasciné par un langage qui se modère. Auparavant la lecture de la *Vie de Rancé* de Chateaubriand le fait aborder l'aporie du langage qui procède d'une rupture profonde entre la vie et la littérature. Le paradoxe de la *Vie de Rancé* consiste à exprimer dans la littérature la vie de Rancé qui a déjà renoncé à la littérature. La littérature est donc dans l'impuissance de représenter la vie réelle de Rancé. Malgré sa conception désespérante du langage inerte devant la réalité, le langage du *haïku* modéré, simple et lisible le conduira, à la fin de sa vie, à la préparation du roman en passant par quelques tentatives littéraires comme *Incidents* ou un fragment intitulé « Pause : anamnèses » de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Dans son dernier cours au Collège de France, il constate qu'une œuvre à écrire devra être « une œuvre soumise volontairement, constructivement, à une esthétique du *lisible*³⁴ ». Comme s'il tentait à tout prix de réconcilier la vie et la littérature qui lui semblaient une fois incommunicables.

Il va sans dire que sa lecture anhistorique et superficielle de la culture japonaise serait critiquable si elle n'avait pour but d'analyser et de comprendre ce pays qui lui est complètement l'Autre. Pourtant

³³ *Ibid.*, p. 412.

³⁴ Roland Barthes, *La Préparation du Roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, éd. Nathalie Léger, Seuil-Imec, 2003, p. 379. Nous soulignons.

au début du livre Barthes essaie d'exprimer qu'il est loin de s'appropriier le Japon : « l'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire : le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples : ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture³⁵ ». Il abandonne une position subjective qui prend la mesure. Le sujet n'est plus Barthes mais le Japon ou l'Orient (« l'Orient m'est indifférent, il me fournit simplement une réserve de traits [...] ³⁶ »). Le défaut de *l'Empire des signes* consisterait, plutôt que dans son regard orientaliste, dans le fait qu'il réduit toute la gamme de la culture japonaise à quelques caractères qui sont « l'exemption du sens », « le vide du centre », etc. Il se peut qu'on se contente de les mentionner sans sérieusement réfléchir sur la culture japonaise. On a donc l'impression que Barthes se laisse lui-même prendre au piège de la doxa bien qu'il doive être conscient de sa ruse. D'une façon ou d'une autre, malgré ce défaut, il a été tout d'un coup plongé dans la « situation d'écriture » où la vie et la littérature se trouvent sur le même plan. Et cette expérience le conduira à la problématique de la bio-graphie (c'est-à-dire l'écriture de la vie) dans les années suivantes.

Conclusion

Le but de cette étude consiste à examiner la notion récurrente de « l'exemption du sens » chez Barthes avant qu'elle ne dégénère en outil conceptuel ou en mythe qui pourrait servir à comprendre faussement la culture japonaise ou la pensée de Barthes lui-même. « L'exemption du sens » débouche sur la revendication de la lisibilité. Mais il est aussi vrai que Barthes louange souvent la polysémie et l'illisibilité du texte. Il nous reste à savoir s'il est profondément paradoxal, s'il se trouve incommodément entre les deux positions,

³⁵ *ES*, III, p. 352.

³⁶ *Ibid.*, p. 351. Takashi Nibuya met l'accent sur cette phrase afin de rétorquer d'une manière subtile un argument à Gayatri Spivak qui reproche à *l'Empire de signes* de son orientalisme. Voir Takashi Nibuya, « Mukanshin no Koi (l'Amour indifférent) » in *Eurêka* (numéro consacré à Roland Barthes), Tokyo, décembre 2003, pp. 124-134.

s'il réussit finalement à les synthétiser ou s'il découvre une troisième voie. Il est du moins clair que « l'exemption du sens » se tourne, loin de désigner un caractère d'un pays oriental, un nihilisme littéraire ou une simple utopie irréalisable, vers la littérature réelle et à venir chez Barthes.