Les deux Orients de Roland Barthes

Philippe ROGER

S'interroger sur le rapport de Roland Barthes à l'Orient, c'est soulever à la fois trois questions, toutes trois fondamentales (au sens où elles touchent à ce qui fonde une écriture et une intelligence du monde comme celles de Barthes) : la question de l'Ailleurs, celle du Désir, celle enfin du Paradigme.

Une œuvre, qu'elle soit théorique ou fictionnelle (et celle de Barthes est tout entière tendue vers l'abolition de la différence entre ces deux plans), se déploie dans un espace et selon une topologie. Elle vit des Ailleurs qu'elle se donne tout autant que des lieux (eux-mêmes transformés par elle) où elle s'enracine. Que cet Ailleurs relève de l'expérience ou du fantasme ne fait guère ici de différence. Imagine-t-on Chateaubriand sans l'Amérique, Stendhal sans l'Italie, Gérard de Nerval sans la Grèce ? Mais on sait aussi que l'Amérique de Chateaubriand est largement imaginaire (depuis son expédition fictive au pays des Natchez jusqu'à sa prétendue rencontre avec George Washington) ; que l'Italie de Stendhal est tantôt un « grand récit » républicain français — Milan, dans la *Chartreuse*, libérée par les armées de la Révolution et libérant à son tour l'énergie d'une « masse de bonheur » — ; tantôt, et plus souvent encore, une radicale anti-France — et le nom de l'Italie renvoie alors à une figure esthético-éthique : c'est la terre d'élection des passions insoucieuses du paraître ; c'est une terre promise du bonheur que Stendhal oppose trait pour trait à une France frileuse, vaniteuse et bourgeoise. Quant à la Grèce nervalienne, elle est partout et nulle part : au bord du Rhin ; au sommet des monts de l'Auvergne où Nerval transporte poétiquement les cris des pâtres grecs ; en Egypte, dans les rues du Caire, où il croit entendre les poèmes homériques dans la bouche des conteurs arabes. La carte du monde d'un écrivain est un étrange

grimoire : un miroir de ses songes, un reflet de ses hantises, et parfois aussi un calligramme de ses phobies — comme le fut, pour Baudelaire, la Belgique, ce « bâton merdeux » ! Les surréalistes l'avaient bien compris, eux qui publièrent leurs amours et leurs haines sous la forme d'une mappemonde devenue célèbre : le centre de « leur » monde était constitué par l'archipel des îles Bismarck, dans le Pacifique ; et du côté de l'Occident, les États-Unis avaient totalement disparu, ils avaient été littéralement *rayés de la carte*, le Mexique faisant désormais frontière commune avec la Gaspésie canadienne. Les surréalistes associaient à une provocation politique et tiers-mondiste avant la lettre une sûre iconoclastie littéraire en affichant ainsi le « schéma directeur » de leur imaginaire topologique et en le jetant à la face du public, comme on jette un tract dans la foule. Ennemis jurés de la « littérature », les surréalistes en exposaient ainsi un des ressorts intimes et secrets : le rapport entre génie d'une œuvre et génie du lieu, en exhibant avec violence et dérision cette part si intime de toute œuvre littéraire : le rêve d'Ailleurs qui la traverse et la travaille. Ce faisant, d'ailleurs, ils tombaient (délibérément, sans doute) dans le piège de toute provocation, qui est de maintenir ce que l'on combat : sous couleur d'anti-occidentalisme, ils venaient sagement s'inscrire dans une longue tradition occidentale qui fait du monde, du monde tout entier, la table d'orientation des pensées et des désirs européens.

Sur cette table d'orientation du désir européen et de son intelligence du monde, l'Orient, justement, occupe une place privilégiée — ce qui ne veut pas forcément dire toujours enviable, ni justifiée. Et si mon dessein aujourd'hui était de retracer la généalogie du tropisme oriental de la culture occidentale, il faudrait évidemment adjoindre aux écrivains et poètes que j'ai cités, des philosophes : depuis les philosophes grecs, bâtissant le *muthos*, le récit d'indentité de leur cité par contraste avec un Orient « barbare », jusqu'à la Philosophie des Lumières, obsédée de « despotes orientaux », de « pagodes » et surtout de sérails (au point que Valéry préfaçant Montesquieu pouvait demander à la cantonade : « mais qui

m'expliquera tous ces eunuques ? »[1]...) Le philosophe occidental est un peu comme le schizophrène deleuzien : il ne cesse de « délirer les races, les continents, les cultures »[2] ; et d'Aristote à Kant, ou de Hegel à Schopenhauer, sans oublier Gilles Deleuze lui-même (que Michel Foucault appelait un « nouveau cartographe » [3]), la philosophie occidentale n'a rien à envier à la littérature quant à sa propension à faire de la géographie une géomancie fantasque (témoin l'*Anthropologie* de Kant), voire fantastique. En tous les cas : *fantasmatique*.

*

Où situer Barthes, dans ce vaste paysage ? On peut commencer par remarquer que sa géographie imaginaire ne « décalque » pas (encore un mot deleuzien : la « décalcomanie ») ses humeurs idéologico-poétiques : on en a la confirmation quand Barthes revient d'un voyage en Chine maoïste sans *rien à dire*. En cela, Barthes n'est pas proche des surréalistes, à qui il reprochait d'avoir « manqué le corps »[4] et qui ont peut-être aussi manqué l'espace, à tant vouloir le saturer de signes et l'investir de « messages ».

La cartographie imaginaire de Barthes est, comme chez Nerval, une dérive rêveuse du Désir. Mais elle est aussi, comme chez Aristote ou Galien, Herder ou Hegel, une projection conceptuelle sur une carte dressée par le fantasme. Tantôt l'Ailleurs est tout simplement « évoqué » — c'est le projet quasi-romanesque des

---

[1] P. Valéry, Préface aux *Lettres persanes*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t.1, p. 517.

[2] Voir G. Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972 ; la formule figure sur la quatrième de couverture.

[3] Deleuze fait l'éloge de la carte, opposée au calque, dans *Rhizome* (Paris, Minuit, 1976) ; la carte, naturellement rhizomatique, « à entrées multiples », « ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit » (p. 37). Un peu plus loin (p. 53), Deleuze esquisse une tripartition planétaire Orient/Occident/Amérique autour du rapport aux espèces végétales, aux espaces et aux modes de production et d'organisation sociale.

[4] R. Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », *Le Quotidien de Paris*, 13 mai 1975, propos recueillis par Daniel Oster ; *Œuvres complètes*, nouvelle éd. dir. par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. IV, p. 911-913.

fragments marocains réunis sous le titre *Incidents* et parus posthume. Tantôt, et plus fréquemment, cet Ailleurs est *convoqué* ou, d'un mot plus juste, *invoqué* pour porter témoignage, servir de preuve à l'appui, fournir un modèle — c'est le Paradigme dont je parlais pour commencer.

En effet, l'interrogation de l'Ailleurs, chez Barthes, s'apparente moins à une véritable enquête qu'à une *mise en scène dramatisée de sa quête* : Barthes interroge l'Orient comme on invoque les Esprits, il lui demande conseil et inspiration, il y cherche comme un souffle — un second souffle pour son œuvre ; et ce « second souffle » — expression qui, en français, dit le moment où le coureur épuisé retrouve l'énergie de courir — Barthes l'imagine volontiers non seulement comme une « relance » de son œuvre, mais comme une nouvelle respiration pour lui, en son particulier. Aussi verra-t-on, en plus d'une occasion, l'Ailleurs oriental ou extrême-oriental prendre à ses yeux le visage étrangement familier du désir le plus intime, retrouvé, *reconnu à distance* (et par la distance) — selon le schéma de la *Gradiva* de Jansen, dont Barthes cite souvent l'analyse par Freud, et où le héros doit halluciner amoureusement une jeune pompeïenne fantôme, pour pouvoir reconnaître en elle une voisine d'enfance et le désir qu'il a pour elle.

L'Orient de Barthes, dédoublé en Proche et Extrême, est sa pierre de Rosette — la fameuse pierre aux inscriptions trilingues qui permit à Champollion de percer l'énigme des hiéroglyphes égyptiens. Mais Barthes inverse le geste de Champollion : il 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. Car c'est bien ce Moi oscillant, ballotté entre des postulations contradictoires, qui désire l'Orient à la fois comme une figure du Bien, du *Summum Bonum*, de la suspension de toute négativité, et aussi comme un hiéroglyphe qui, bien déchiffré, l'éclairerait sur son propre cheminement intellectuel.

L'Ailleurs contre la « francité »

Mais avant de partir pour ses deux Orients, rappelons ce trait paradoxal de celui que nous accompagnerons : Roland Barthes est un sujet peu enclin à l'exotisme. Il en a d'ailleurs fait la satire dans plusieurs de ses *Mythologies*[5], réunies en 1957 dans le volume qui porte ce titre. A première vue, bien sûr, sa critique de l'exotisme est toute politique et idéologique : dans « Bichon chez les nègres », par exemple, c'est le regard encore « colonial » de supériorité blanche qu'il dénonce en même temps que la mystification « pittoresque » d'une exploration du monde où l'Européen ne retrouve que ses propres présupposés ou préjugés. On peut se demander pourtant si cette attitude critique, inspiré par le sartrisme marxisant du jeune Barthes, ne cache pas une disposition plus profonde. Car Barthes, qui se montre souvent si ironique envers la « francité », lui est pourtant consubstantiel dans son être-au-monde comme dans son pedigree intellectuel : qu'il le veuille ou non, Roland Barthes est l'un des penseurs et écrivains de l'après-guerre au tempérament le plus parfaitement « français ».

Il en fait l'aveu, sur le mode de la complicité ironique, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* — ce « livre du Moi » qu'il appelait volontiers, en privé, « le petit Barthes ». « Français » est le titre d'un des fragments les plus courts. Le voici en son entier :

> Français par les fruits (comme d'autres le furent « par les femmes ») : goût des poires, des cerises, des framboises ; déjà moindre pour les oranges ; et tout à fait nul pour les fruits exotiques, mangues, goyaves, lichees[6].

Fragment si bref qu'on est tenté d'y entendre une litote. « Français » seulement « par les fruits », vraiment ?

Chez Barthes, l'idée d'un Ailleurs géographico-culturel ne va pas de soi. Enfant de la province française, il se décrit, toujours dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, croisé « de Normandie et de

---

[5] Notamment « Bichon chez les Nègres », « L'écrivain en vacances ». « *Continent perdu* ».

[6] R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], *Œ.C.*, t. IV, p. 673.

Languedoc », comme Gide l'était « d'Alsace et de Gascogne »[7]. En traçant cette oblique analogie entre ses propres origines familiales et celles d'André Gide, Barthes se donne donc comme le produit d'un « croisement », mot qui renvoie au mélange des espèces (animaux ou plantes), mais aussi à ce lieu de rencontre qu'est le carrefour et à sa propre définition du sémiologue comme « guetteur au carrefour des langages ». Mais cette hybridation est toute endogène. Le point d'intersection de ces deux lignages, celui de Gide et le sien propre, c'est le cœur de l'Hexagone, le centre même de la France. Métis je suis, comme Gide, suggère malicieusement Barthes, mais, comme lui, d'un métissage strictement franco-français. Barrant la carte d'Est en Sud-Ouest pour l'un, d'Ouest en Sud-Est pour l'autre, les deux diagonales familiales crayonnées par Barthes dessinent une X familière, à forte valeur mythologique : elles découpent un *templum* de l'écriture qui se confond avec le pré carré français. Entre Gide et lui, tant d'affinités, souligne Barthes : « protestant, ayant le goût des "lettres" et jouant du piano, sans compter le reste, comment ne se serait-il pas reconnu, désiré, dans cet écrivain ? » Le « reste » désigne à l'évidence, ici, l'homosexualité ; mais plus secrètement encore, la « francité », qu'illustre bien la scène de « première vue », racontée dans un autre fragment : « tel je le vis réellement, un jour de 1939, au fond de la brasserie Lutétia, *mangeant une poire* et lisant un livre »[8].

Français, donc, et pas seulement par les fruits, discrets vecteurs de l'identité nationale : provincial de souche, parisien d'adoption, de cœur et d'habitudes, Barthes ne pratique que la langue française ; il est nourri avant tout de culture française (et classique) ; il excelle dans le genre si français qu'est l'essai littéraire à développements philosophico-politico-moralistes.

Il fallait le souligner avant de prendre le large : comme l'Italie de Stendhal, l'Ailleurs désiré par Barthes est avant tout une anti-France. Ou pour mieux dire, peut-être, les Ailleurs qu'il postule ou qu'il

---

[7] *Ibid.*, p. 677.
[8] *Ibid.*, p. 656 ; souligné par moi.

prône sont autant d'antidotes à la « francité ». Car si la France est aimable (comme ses fruits), la « francité » est détestable (comme toute stéréotypie et tout chauvinisme). Impossible, quand on « voit le langage », de supporter la langue maternelle, du moins telle qu'elle s'exhibe quotidiennement, au bistrot, au restaurant, dans les trains, dans l'affligeante répétition du caquet aggravée par l'arrogance discursive et ce goût de l'affrontement verbal que Barthes juge typiquement français. « Ludisme du conflit, de la joute : je déteste. Les Français semblent aimer cela : rugby, "face-à-face", tables rondes, paris, toujours stupides... »[9] La « mythologie » barthésienne dès années 1950 est fille d'une sociologie marxisante ; mais elle procède *aussi* d'une impatience face à la France, d'une intolérance (au sens médicamenteux du terme) face à des abus de langage jugés par Barthes éminemment et détestablement français, tels qu'ils s'incarnaient à l'époque dans la naturalité tautologique de Pierre Poujade ou dans l'iconographie entêtante (barbe et béret) de l'abbé Pierre à ses débuts.

A l'origine, donc, un vif dégoût et un désir « fou ». Le dégoût est pour l'*empoissement* dans les signes mystificateurs de la francité ; le désir « fou » : sortir de cette « culture indigène » en secouant le joug de la langue maternelle elle-même. Fou, car impossible ; fou car contradictoire avec l'amour de cette même langue, déclaré bien haut dès les textes de jeunesse (« Plaisir aux classiques ») et reformulé avec force et même virulence dans le dernier cours au Collège de France, « La préparation du roman »[10].

Résumons, avant de quitter l'Hexagone : l'Ailleurs de Barthes est fait de « territoires », avec leurs savoirs, et de « populations », avec leurs saveurs ; mais c'est aussi et peut-être avant tout une zone linguistique libérée. Et cette libération prend à son tour deux formes nettement distinctes. L'une est de rupture radicale avec la langue française et même avec l'écriture latine — idéaltype : le Japon.

---

[9] R. Barthes, « L'image », *Prétexte : Roland Barthes* [1978] ; *Œ.C.*, t. V, p. 512.

[10] R. Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2003.

(Barthes, loin d'y souffrir de l'illisibilité des signes langagiers, célèbre leur « mutisme » et s'enchante de leurs substituts : croquis, gestes, regards, etc.) L'autre offre à Barthes une liberté plus conditionnelle (mais assortie d'autres charmes) : c'est l'immersion dans un espace linguistique où le français n'est pas le français standard, normé, mais un français décalé par son déplacement, en marge de la Loi, imprévu et rafraîchissant — idéaltype : le Maroc. (Dans les pages marocaines publiées posthumes en 1987, le meilleur des « incidents » notés par Barthes consiste en mots entendus, en formules déconcertantes, inouïes et donc délicieuses.)

Japon/Maroc : entre ces deux espaces, c'est déjà toute la typologie des deux Orients qui s'esquisse.

L'Orient au risque de l'orientalisme

L'Orient de Barthes en effet se divise en deux : d'un côté, l'Orient méditerranéen, qui s'étend du Maroc bien-aimé à la Turquie goûtée à travers Loti, en passant par une Grèce plus romantique que classique, et plus sensuelle que doctrinale (c'est Socrate vaincu par le parfum des figues, dans le pastiche du *Criton* écrit au lycée[11]) ; de l'autre, l'Orient Extrême, l'utopie ou mieux : l'*hétérotopie* japonaise. Et ces deux Orients sont aussi dissemblables que chacun d'eux l'est de « l'Occident ». Ils ne sont pas promesses des mêmes bonheurs, ni porteurs de la même signification.

L'Orient méditerranéen de Barthes s'inscrit dans une tradition, l'orientalisme, fort décriée depuis deux ou trois décennies par la littérature et la critique dites « post-coloniales », qui stigmatise l'attrait « artiste » et hédoniste des Européens, depuis le XIXe siècle, pour des terres, colonisées ou non, identifiées à la sensualité et au désir. Cet héritage littéraire et pictural « lourd » n'est pas sans peser sur l'imaginaire marocain de Barthes. Mais s'il y pèse, du moins n'est-ce pas à l'insu d'un Barthes nourri de brechto-marxisme et du Gide anti-colonialiste du *Voyage au Congo*.

Le texte le plus « compromettant », à cet égard, est le recueil

[11] R. Barthes, « Premier texte », *Œ.C.*, t. IV, p. 497-501.

posthume, déjà mentionné, de notes marocaines probablement rédigées en 1969 ou 1970, et que la mort de Barthes a fait sortir du tiroir où il les avaient reléguées pendant plus d'une décennie. Ces pages, désormais jointes au corpus barthésien sous le titre *Incidents*, crayonnent avec humour et crudité des « choses vues » (et faites) au Maroc. La sexualité y est clairement, quoique pudiquement, énoncée ; la sensualité est omniprésente, et d'abord dans la litanie, le catalogue des noms masculins arabes qu'égrène le texte. Ces « vues » du Maroc — comme on appelait autrefois les « cartes postales » —, n'éludent pas la question du voyeurisme occidental. Au contraire : « Un jeune moricaud, chemise crême-de-menthe, pantalon vert amande, chaussettes orange, et des chaussures rouges, visiblement très souples »[12]. Voilà qui s'appelle en remettre une couche ! Ce coloris exagéré, c'est bien celui de la peinture orientaliste (Delacroix, Gericault, Gérôme), mais poussé à une stridence parodique. Le décor marocain d'*Incidents* est celui d'un très vieux théâtre occidental : le théâtre de l'exotisme, mais les saynètes qui s'y jouent sont toutes parodiques.

Car c'est bien *en tant que théâtre* que Barthes met en scène cet Orient-là. Ainsi dans cette vignette de rue : « Vieillard aveugle, mendiant à djellaba et à barbe blanche : imposant, impassible, antique, sophocléen, odéonesque, cependant que l'adolescent qui mendie pour lui prend sur son visage toute la charge expressive que justifie une telle situation : ses traits torturés, tirés par une moue descendante, affichent la dolence, la misère, l'injustice, la fatalité : Voyez ! Voyez !, dit la mine de l'enfant, voyez celui qui ne peut plus voir »[13]. Sophocléen, odéonesque… et même brechtien ! Miracle du Maroc : il offre un autre régime d'expressivité ; et ce régime est justement celui que Barthes a toujours défendu dans la tradition occidentale : non seulement le baudelairien « geste emphatique de la douleur » auquel Barthes fait régulièrement référence, mais aussi et surtout le geste de « l'acteur qui avance en montrant son masque du

---

[12] R. Barthes, *Incidents*, *Œ.C.*, t. V, p. 958.
[13] *Ibid.*, p. 957.

doigt » — acteur auto-déictique, dédoublé ici en deux personnages ou deux *personae* aussi indispensables l'une à l'autre que l'aveugle et le paralytique de la fable. Ce geste est un « gestus », mot dont Barthes définit la pratique brechtienne du théâtre s'exhibant comme tel[14].

Le Maroc est donc bien une scène projective ; et à ce titre, il ne peut que susciter les soupçons de la critique dite « postcoloniale ». Mais loin de s'y réduire, il est aussi une scène critique, un petit théâtre grinçant ou mordant : grinçant quand s'y exhibe à nu la vulgarité des « Européens », touristes et autres hippies ; délicieusement mordant et gentiment caustique quand, plus subtilement, ce Maroc nous renvoie à l'inanité de nos conventions, de nos codes et de nos routines de langage. Il y a quelques chose des *Lettres persanes* dans certains fragments d'*Incidents*. Ainsi dans cette scène à fronts renversés, où le Marocain devient mythologue du Français : « Le chef comptable (adolescent au visage gracieux) énonce gravement : la civilisation, c'est quand on connaît ses droits et que l'on est conscient de ses devoirs. Après quoi, nous suivant, il éclate de rire »[15]. Il y a du Rica, le Persan rieur de Montesquieu, dans ce jeune Marocain enjoué ; et, chez Barthes, le même goût du « renversement » que chez Montesquieu, le même sens d'une subversion souriante, non garantie car non référée à des valeurs plus « justes » : d'une causticité toute atopique.

Ce serait donc une grande duperie que de croire Barthes dupe lui-même : dans *Incidents*, il cumule le plaisir interdit (politiquement incorrect) du chromo orientaliste *et* la jouissance jubilatoire d'en faire éclater le cadre par l'ironie, la grâce, la loufoquerie « indigènes ». Alain Robbe-Grillet, dans son roman *La Reprise*, paru en 2000[16], reprend tous les poncifs esthétiques et sexuels de l'orientalisme colonial dans une fable onirique et ambiguë où passent

---

[14] Sur Barthes et Brecht, voir Ph. Roger, « Barthes dans les années Marx », *Communications* n° 63, « Parcours de Barthes », 1996, p. 39-65.

[15] R. Barthes, *Incidents*, *Œ.C.*, t. V, p. 968.

[16] A. Robbe-Grillet, *La Reprise*, Paris, Minuit, 2000.

Delacroix, des chevaux fantômes, des flics sadiques et des sérails scélérats ; de même Barthes s'est-il donné, vingt ans plus tôt, dans le secret de ses notes marocaines, le double plaisir de perpétuer la tradition et d'en montrer la trame.

Quand, marchant rue Samarine à contre-courant du flot humain (ou plutôt masculin), il a « le sentiment (rien d'érotique) qu'ils avaient tous un zob et que tous ces zobs, au rythme de ma marche, s'égrenaient comme un objet manufacturé qui se détache en cadence du moule »[17], il traduit par cette scène chaplinesque digne de *Modern Times* le fantasme français ou occidental de la pan-sexualité arabe.

Quand, à la coopérative d'Azrou, la « nuée de petites filles assises comme des moineaux serrés »[18] induit chez lui ces associations d'idées : *petite classe*, *volière*, *sérail sadien*, ce n'est plus le suspect d'« orientalisme » qui parle, mais bien le déconstructeur ironique des fantasmes sexuels dont l'orientalisme est tissé.

Ce que « voit » le promeneur d'*Incidents*, dans deux scènes comme celles-là, ce qu'il traverse, c'est la forêt des signes apposés, imposés sur le Maroc par le regard occidental : de ce poncif, il serait hypocrite de prétendre qu'on ne peut jouir, mais Barthes en jouit en le faisant *grincer* — comme Sade tirait jouissance de faire grincer les poncifs de la philosophie des Lumières.

Aziyadé, roman de la déshérence

Mais nous nous sommes trop attardés déjà en ce Maroc auquel ne se résume nullement le premier Orient barthésien. A côté des *Incidents* cueillis au fil des jours et confiés ensuite au secret du tiroir, il faut évoquer le territoire, tout littéraire, autour duquel s'est le plus clairement déployé la rêverie proche-orientale de Barthes : la Turquie de Pierre Loti, le « Stamboul » où se déroule le roman *Aziyadé*. A ce roman qu'il qualifie de « démodé », Barthes consacre au début des années 1970 une préface qui est l'un de ses plus beaux essais critiques.

---

[17] R. Barthes, *Incidents*, *Œ.C.*, t. V, p. 972.
[18] *Ibid.*, p. 978.

Artificieux démineur de nos préjugés, Barthes commence par décrire Loti, alias M. Viaud, comme un personnage un peu ridicule (l'écrivain, comme personnage, est toujours un peu ridicule, c'est comme « figure » qu'il inspire le désir) ; il le campe en vieux voisin de campagne excentrique, retiré « dans sa maison d'Hendaye, entouré de ses vieilleries marocaines et japonaises ». Mais c'est pour mieux faire de Loti l'intercesseur délicat qui instille au cœur de ses lecteurs le désir du « vieil Orient ». A la faveur de cette lecture d'*Aziyadé* (dont il faut noter qu'elle est presque contemporaine de la rédaction d'*Incidents*[19]), Barthes en effet exorcise très délibérément l'orientalisme de l'appropriation (érudite et/ou militariste), en même temps que son envers : la conversion fantasmatique. M. Viaud aime se travestir en oriental, mais il sait que l'habit ne fait pas le moine et que son vrai travestissement, c'est en « Loti » — qui n'est pas seulement son pseudonyme d'écrivain, mais désigne aussi son incarnation fictionnelle en Occidental épris d'Orient. L'officier colonial Viaud ne se glisse pas dans la peau d'un « indigène » : dépouillant la peau occidentale de son identité légale, il s'efface derrière son personnage, rêveur d'Orient en disponibilité ou mieux, « en déshérence ».

C'est autour de cette « déshérence » que Barthes lecteur de Loti instruit sa critique de l'orientalisme et de ses tentations contradictoires, mais aussi et surtout qu'il construit la « mythologie heureuse »[20] d'un Orient à bonne distance : son *eutopie* orientale. Autour de la « déshérence » (dont l'antonyme politique serait « l'enracinement » et l'antonyme existentiel « l'empoissement »), et de deux autres mots, de deux autres thèmes qui structurent tout l'essai sur Loti : la « dérive » et le « séjour ».

Loti est le héros de la « liberté illimitée ». Or cette liberté est tout entière attachée au lieu élu (Stamboul) et plus encore au statut

---

[19] Les « incidents » marocains, on l'a dit, datent vraisemblablement de l'année universitaire 1969-1970, que Barthes passa au Maroc ; la préface à Loti, commandée par F.-M. Ricci, a paru d'abord en italien en 1971, puis en français dans *Critique* en 1972.

[20] C'est à propos du Japon, à l'occasion de la parution de *L'Empire des signes*, que Barthes disait avoir voulu écrire des « mythologies heureuses ».

choisi pour l'habiter : ni touriste, ni citoyen (ni évidemment colon) — *résident*. Ou pour mieux le dire encore (car en français, la « résidence » traîne encore après elle des connotations coloniales) : *le séjour* — état voluptueusement ambigu qui échappe à l'agitation du voyage et à l'éphémère de la villégiature, mais élude aussi les lourdeurs de l'appartenance et les contraintes de l'enracinement. Tel est l'Orient : un *lieu de séjour* littéraire ou réel (c'est tout comme) ; et l'on ne s'étonnera pas de trouver, dans cette préface à Loti de 1971, le nom de Marrakech uni à celui de Stamboul sous le signe de la déshérence : « On y goûtait ce sentiment pénétrant : la déshérence. Tout subsiste et cependant rien n'appartient plus à personne, chaque chose, présente dans sa forme complète, est vidée de cette tension combative attachée à la propriété, il y a perte, non des biens, mais des héritages et des héritiers »[21]. Perdre l'héritage, quel rêve pour celui qu'étouffent également la francité et le « familialisme » !

La phrase préférée de Barthes, dans Loti, la phrase adorable, c'est celle-ci, d'une pureté nervalienne, elle aussi : « Dans le vieil Orient, tout est possible ! » Entendons que tout désir est présent ; et Barthes ne manque pas de retrouver, sous la trame tout hétérosexuelle d'*Aziyadé*, le fil d'une « petite épopée sodoméenne » virtuellement incarnée par les émois et tremblements de Samuel, le serviteur-chatte du héros. Dans l'Orient, rien ne manque, rien ne doit manquer : et si Barthes se garde bien de trahir ce « livre tout rose » en lui surimposant comme plus authentique une relecture « sodoméenne », il se plaît à signaler cette possible échappée, cette embrasure ouverte par l'auteur, cette tangente offerte à la fuite de chaque lecteur vers la figure de son Désir.

Oui, décidément, « tout est possible » dans le vieil Orient et notre liberté y est illimitée, pour peu (mais ce peu est beaucoup demander) que nous sachions y laisser dériver tous les codes, comme la barque du narrateur dans les eaux du Bosphore. Le mauvais « orientalisme » est possessif : l'invite de Barthes, préfacier de Loti, est à fuir toute

---

[21] R. Barthes, « Le nom d'Aziyadé », *Critique*, n° 297, fév. 1972 ; *Œ.C.*, t. IV, p. 119.

possession comme toute conversion. Son Orient est le rêve d'une *vie incidente*. Et il est significatif, en effet, de voir le mot « incident » (qui donne son titre aux pages marocaines) surgir ici, dans l'essai sur Loti, pour désigner le frêle bonheur de la déshérence, en des termes qui, déjà, nous entraînent plus loin : vers un Orient moins proche, vers un dépaysement plus complet.

« L'incident », écrit Barthes en marge de Loti, c'est « ce qui peut être *à peine* noté », ce qui offre « un sens aussi mince, aussi pudique que possible ». Pour rendre sensible cet impalpable, il livre une image : « simplement ce qui tombe doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie »[22]. Le tapis est encore de Turquie, mais prêt à s'envoler vers un Orient plus lointain ; et cette feuille qui tombe, nous la retrouverons dans *Fragments d'un discours amoureux* en 1975, mais aussi dans les ultimes réflexions de Barthes sur le haïku, à la toute fin de la même décennie.

D'un Orient à l'autre

Entre l'Orient proche et l'Orient Extrême, Barthes a ménagé plus d'un passage comme celui-là. Car si la feuille qui tombe « doucement » voltige vers le haïku, le « tapis de la vie », lui, en son excès gnomique et métaphorique, trahit la frappe « occidentale ». Le Bosphore selon Loti permet à Barthes de « séjourner » entre les deux mondes. Mais le Maroc aussi. Les plus intéressantes des pages marocaines (qui n'échappent pas toutes aux facilités du « carnet de bord ») sont celles où Barthes réussit son envol vers une autre écriture, exempte de pittoresque comme de causticité anthropologique. Les fragments les plus significatifs à cet égard se concentrent dans les derniers feuillets d'*Incidents*. Barthes soudain y délaisse le croquis anecdotique pour une notation sans narration ni « moralité ». La vignette s'épure, le sens se suspend, le signe n'est plus qu'un trait. Ainsi du tout dernier fragment : « Paix d'une djellaba (de dos) sur un âne, le signe qui se répète de temps en temps

[22] *Ibid.*, p. 109.

dans la campagne »[23] — et qui, au mépris des règles élémentaires de la sémiologie, se répète *sans signifier*. Si ce signe a un empire, c'est celui des silhouettes souvent vues de dos, elles aussi, des estampes et peintures sur soie extrême-orientales.

A Stamboul, le haïku était proche. Dans la campagne marocaine, il est déjà là. Barthes le signale comme tel dans un autre fragment, à la page précédente d'*Incidents*. Ce fragment commence en vignette orientaliste croquée « à l'occidentale », mais ses deux dernières lignes, entre guillemets, renvoient explicitement à la structure formelle du haïku :

> Un gosse assis sur un mur bas, au bord de la route qu'il ne regarde pas —assis comme éternellement , assis pour être assis, sans *tergiverser* :
> "Assis paisiblement sans rien faire,
> Le printemps vient et l'herbe croit d'elle-même"[24]

A la fois confrontation et essai de voix, ce fragment juxtapose en effet deux écritures inversement « orientées ».

La première phrase développe l'image « exotique » du « gosse assis sur un mur bas » (bon titre pour un tableau de genre) par une série de touches légères et pourtant très chargées : lestées de rhétorique, d'anthropologie et même de métaphysique à l'européenne (« assis comme éternellement »). Depuis la première notation à valeur symbolique (« la route qu'il ne regarde pas ») jusqu'à la pointe finale (le « sans *tergiverser* » dont la préciosité est soulignée par les italiques), l'arsenal expressif et interprétatif occidental est massivement mobilisé au pied de ce muret marocain. L'écriture de la notation s'empoisse ici dans les codes narratifs traditionnels — et exhibe cet empoissement, avant de passer sans crier gare à un autre régime d'expressivité. Bien mince est la barrière des deux points, mais bien marquée la rupture du passage à la ligne et la césure des guillemets : au-delà de cette limite, votre poétique n'est plus valable...

---

[23] R. Barthes, *Incidents, Œ.C.*, t. V, p. 976.
[24] *Ibid.*, p. 974.

Les deux vers libres qui suivent correspondent, par leur cadence, aux trois « vers » du haïku canonique. La vignette orientale avait commencé sous régime de sens occidental ; elle se poursuit *à la manière de* la poésie extrême-orientale, par un pseudo-haïku : trois touches, encore, mais sans peser sur le pinceau, sans insister sur le sens. L'image trop surlignée de la première phrase, on pourrait dire que Barthes la « détoure » (au sens du *détourage* des graphistes et photographes) : il la laisse librement flotter dans cet espace formellement balisé mais symboliquement désencadré du pseudo-haïku. La « notation », réputée vagabonde, mais encore captive d'une symbolisation «occidentale» qui aboutit à la clausule « spirituelle » (au double sens de trait d'esprit et réflexion morale) de la première phrase, est rouverte par sa conversion en haïku dans les deux derniers « vers ». Paradoxalement, la forme fixe et contrainte du haïku libère ce que la « liberté de tracer » propre à l'écriture essayistique européenne encadrait d'un « tour » d'autant plus *prononcé* qu'il était celui de toute une culture du signe et du sens. Mais le paradoxe n'est qu'apparent, puisque le haïku pratiqué ou pastiché par Barthes n'est pas un genre, une technique, une tradition, mais une postulation. Un art, oui, mais seulement de l'évasion vers l'exotopie d'un espace-temps extrême-oriental qui dégage l'horizon bouché par l'écriture occidentale de la vignette orientaliste.

Ce haïku faisant irruption dans le tableau orientaliste résume à merveille le fantasme barthésien des deux Orients : proches à se toucher et pourtant aussi séparés que la connotation et la dénotation, le sens et sa suspension, le récit et le poème. Comme fantasmes, les deux Orients se complètent ; comme paradigmes, ils s'opposent. Dans le désir de Barthes, Orient proche et Orient lointain sont contigus et communiquants ; ils restent complices dans leur concurrence ; ils sont à des titres différents des figures du Désirable. Mais ils lui inspirent des rêveries théoriques très distinctes et dont la distinction, justement, fait le prix — un peu de la même façon qu'on gagne à maintenir celle, pourtant élusive, qu'explore *Le Plaisir du texte* entre *plaisir* et *jouissance*. A la sensualité aimable et familière

(inséparable du poncif orientaliste qu'on ne peut déjouer qu'en le rejouant sur un mode à la fois ironique et nostalgique) offerte par l'Orient méditerranéen, s'oppose — sans conflit pour Barthes — la pure euphorie japonaise : modèle non plus d'une possible dérive, mais évidence d'une totale déprise.

Consacré au Japon, *L'Empire des signes* arbore un titre qui est aussi un leurre ; comme est un leurre la définition qu'en donnera Barthes : un recueil de « mythologies heureuses », puisqu'à l'évidence il n'y a là, au Japon, aucun *muthos* que le sémiologue de passage soit à même de démystifier. Le « sémiologue amoureux » du Japon est confronté à un univers hautement codifié et, à maints égards, plus sémiotiquement contraignant encore que la société française scannée dans *Mythologies*. Mais usant du privilège de l'Étranger et du Passant, le sémiologue en vacances parcourt cette forêt de signes dans une innocence adamique — vieux rêve dont se berçait déjà le Barthes blanchotien du *Degré Zéro de l'écriture*. Dans le Japon de Barthes, les signes multipliés (mais indéchiffrables) forment une moire mobile et jubilatoire : de chacun de ces signes, le sujet peut s'étonner, s'amuser, jouir en paix, et passer son chemin, puisque ces signes ne se rassemblent jamais (pour lui) en un code naturalisé par l'habitude et l'appartenance. Si *L'Empire des signes* était nanti d'un sous-titre (les livres de Barthes n'en ont jamais, avant *La Chambre claire*), ce pourrait être : *L'Empire des signes ou Comment s'en débarrasser*. Comment en effet se débarrasser du langage ?

La vocation suspendue

S'il y a pour Barthes une jouissance du Japon comme un plaisir de l'Orient — « *Plaisir/Jouissance* : terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe [...] », lisait-on dans *Le Plaisir du texte*[25]—, par-delà le Japon jouissif entrevu grâce à Maurice Pinguet, ce qui retient Barthes et le captive jusque dans les tout derniers décours de sa quête, c'est bien l'Orient Extrême comme utopie d'une vacance

[25] R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *Œ.C.*, t. IV, p. 219.

radicale, dont le haïku est à la fois le paradigme et la performance.

Le goût du haïku est ancien chez Barthes : peut-être remonte-t-il aux années trente, qui voient les traductions (anglaises, puis françaises) se multiplier ; plus probablement aux années quarante, au cours desquelles le haïku se fait très présent dans un certain nombre de revues familières à Barthes, comme *Confluences*. La forme l'attire assez, en tout cas, pour qu'il se risque à glisser un haïku de sa façon dans un article sur Eisenstein, dans les années 1970 — le même article, on ne s'en étonnera pas, où s'esquisse l'opposition du sens obvie et du sens obtus[26]. Dès ce moment, il est clair que le haïku est pour Barthes beaucoup plus qu'une forme poétique « exotique » : c'est un modèle exploratoire aux confins des possibilités de l'écriture[27]. D'où le rigorisme de Barthes à son endroit.

Car Barthes est très exigeant avec cette forme étrange venue d'ailleurs — comme il l'avait été, naguère, avec le Nouveau Roman : le Nouveau Roman n'était jamais, à ses yeux, assez décrassé de toute subjectivité, il risquait à tout moment la rechute, la moisissure, le « blettissement ». De même le haïku. Ce genre poétique pluriséculaire se définit avant tout par sa forme fixe : un nombre réglé de syllabes réparties en trois vers. Barthes ne l'ignore pas ; mais il privilégie, à son propre usage, ce qu'on pourrait appeler une version « janséniste » du haïku. Il s'érige en surveillant sourcilleux de sa « neutralité » : pas question de laisser le haïku connoter, pas question de le laisser « symboliser ». S'il s'avérait qu'il y eût vraiment des personnages et de la subjectivité dans les romans de Robbe-Grillet, avait superbement répondu Barthes aux douloureuses révélations de Bruce Morrissette, alors Robbe-Grillet ne m'intéresserait plus. Si le haïku ne se tient pas à la lisière du non-sens, s'il laisse le sens consister, s'il se rend indigne du vieux

---

[26] « Bouche tirée, yeux fermés qui louchent,/ Coiffe bas sur le front,/ Elle pleure » ; R. Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970 ; *Œ.C.*, t. III, p. 501.

[27] Philippe Forest fait d'intéressantes remarques sur ce que Barthes appelle « Mon haïku » dans « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman », *Ebisu* n° 35, printemps-été 2006, pp. 159-165.

rêve barthésien d'exemption du sens (« comme on est exempté de service militaire ») — alors, tant pis pour lui : le haïku ne sera plus qu'un poème comme un autre. Ce grand paradigme se doit d'être un petit parangon.

L'offrande du Japon est donc double : Barthes y recueille la notion d'origine zen, centrale dans sa pensée des dernières années, de « non-vouloir-saisir », qui se superpose, dans l'éthique barthésienne, à l'idée ancienne (brechtienne) d'une « moralité de la forme », en même temps qu'elle fournit une formule existentielle pratique au concept politique occidental de « tolérance » que Barthes revendique et réhabilite à Cerisy en 1977 (avec ceux de « contrat » et de « démocratie »)[28]. Mais le Japon est aussi le nom d'une expérience de « déprise du sens » jubilatoire qui ramène et relance chez Barthes le vieux rêve, présent dès l'origine de son œuvre, sous le nom de « degré zéro » ou « d'écriture blanche », et qui revient avec insistance sous celui de « Neutre », catégorie à laquelle il consacre un de ses cours du Collège de France.

En ce sens, le « Japon », comme plus tard les réflexions multipliées sur le haïku, participent de l'ultime recherche de Roland Barthes : celle de la forme désirée. Il est très frappant (et logique) de constater la place très importante qu'occupe la réflexion sur la forme poétique du haïku dans le dernier cours de Barthes, donné de l'automne 1978 à l'hiver 1980, dont le propos explicite est pourtant «la préparation du roman»[29]. Comme si sa recherche, sur les traces de *La Recherche*, s'était fixée entre les deux pôles d'une « exemption du sens » (dont le haïku serait l'asymptote générique) et d'un retour éperdu vers ces « cathédrales du sens » que sont les « grands romans » de la tradition occidentale. Tout se joue, une fois de plus, pour le sartrien que fut Barthes, entre « verticalité » poétique du mot et construction somptueuse d'un récit destiné à « dire ceux qu'on aime », à « témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert)

---

[28] Voir « L'image », *Œ.C.*, t. V, p. 515.

[29] Voir à ce sujet l'article d'Antoine Compagnon, « Le roman de Roland Barthes », *Critique* n° 678, novembre 2003.

"pour rien" »[30]. Ce qui est tombé, entre-temps et entre les deux, tombé comme désir en tout cas, ce sont justement toutes ces formes que Barthes, pendant trente ans, aura pratiquées avec bonheur et virtuosité, et qu'on peut réunir sous la catégorie générale de l'*essai*.

Ce dernier rêve d'écriture, qui parcourt les deux dernières années d'enseignement et s'incarne de manière bouleversante dans la très belle conférence sur Proust et Tolstoï de 1978, se détourne, me semble-t-il, de tous les prestiges modernistes dont Barthes fut toujours plus idéologiquement « solidaire » qu'intimement complice. Comme en un dernier retour de la spirale (dont la figure empruntée à Vico fut l'emblème intellectuel favori de Roland Barthes), reviennent alors, ultimes aspirations vers la « forme aimée » : d'une part l'utopie nostalgique d'un langage adamique (déjà inscrite en toutes lettres au cœur du *Degré zéro*) et dont le haïku, en son quasi-silence, serait désormais le garant ; et, d'autre part, face à cet effacement, le Roman R majuscule — R comme Réel, mais aussi comme Rétribution, puisque ce roman à faire est dicté par la Caritas, la pitié et la piété à l'égard du Monde.

*

De l'orientalisme méditerranéen à la fascination pour l'extrême différence japonaise se sera donc jouée une dramaturgie très barthésienne de l'intellect et du désir, qui opposa deux « voluptés », mais aussi deux paradigmes, l'un romanesque, l'autre « poétique », entre lesquels oscille le dernier Barthes. De cet étrange voyage interrompu par la mort, il est bien difficile de dire qu'elle eût été l'étape ultérieure. Comment Barthes se fût-il tiré de ce grand écart de son propre désir entre une forme aussi « usée » que le roman et une postulation poétique aussi osée que la transmutation du haïku en écriture « incidentielle » ? A l'accomplissement de son vœu, il eût

[30] R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » [1978] ; *Œ.C.*, t. V, p. 469 ; sur cette vocation du roman, voir Ph. Roger ; « Caritas Incarnate. A Tale of Love and Loss », *The Yale Journal of Criticism*, Fall 2001, vol. 14, n° 2, pp. 527-536.

fallu un univers littéraire en expansion ; mais lui-même le décrivait se rétrécissant comme peau de chagrin, emporté par une Histoire dont la spirale, jusque là ascendante, se serait soudain inversée, dans les dernières décennies du XXe siècle, entraînant l'humanité vers le bas, passant les humanités à la trappe. A ces hypothèses mélancoliques, qui sont celles du dernier Barthes, ajoutons celle-ci, à la mode en astro-physique : l'hypothèse anti-Big Bang dite du « ballon de football ». Dans cette hypothèse, un vaisseau spatial s'éloignant avec constance dans la même direction se retrouvera nécessairement un jour à son point de départ, après avoir traversé une des faces de l'octaèdre cosmique. Barthes a-t-il, à son insu, dans les deux dernières années de sa vie, traversé cette frontière invisible ? La méditation sur « La préparation du roman » répète-t-elle, *in fine*, les dilemmes et impasses du *Degré zéro de l'écriture* ? Affirmant la « mission » du Roman sans renoncer à l'utopie de l'exemption du sens, travaillait-il à rendre la mission, pour lui du moins, impossible ? Les notes décevantes de la *Vita Nova*, l'ultime manuscrit de Barthes, ne livrent pas de réponse — à moins de prendre pour une réponse la déception même qu'elles suscitent.

N.B. Une première version de ce texte a paru dans *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Bulzoni Editore, 2007

* * *

Monsieur Philippe Roger (1949-) est directeur de recherche au CNRS et directeur d'études « cumulant » à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Dix-huitièmiste, spécialiste de Sade, il est aussi connu comme directeur de la revue *Critique* qu'il dirige depuis 1996. Parmi ses ouvrages, citons les trois titres les plus représentatifs : *Sade. La Philosophie dans le pressoir*, Grasset, 1976 (voir le compte-rendu de R. Barthes dans *Les Nouvelles littéraires* du 10 juin 1976); *Roland Barthes, roman*, Grasset, 1986 ; *L'Ennemi américain. Généalogie de l'anti-américanisme français*, Seuil, 2002, repris ensuite dans la coll. « Points ». Lors de sa première visite au Japon en novembre 2006, il a bien voulu accepter de venir nous parler de Roland Barthes, qui avait lui-même prononcé une conférence sur les « Problèmes de la critique littéraire d'aujourd'hui » quarante ans plus tôt au même campus de Hongo de l'Université de Tokyo (Yoshikazu Nakaji).