

Charlie Mansfield (2004) 'Lire *L'empire des signes* de Barthes comme écriture de voyage' in Yoichi Kaniike, Shunsuke Kadowaki, Yasuo Kobayashi (eds) *Bulletin : BARTHES – Résonances des sens*, Volume 2, Tokyo, University of Tokyo Centre for Philosophy pp.151-157

Charlie Mansfield

Lire *L'empire des signes* de BARTHES comme écriture de voyage

Cet exposé aborde *L'empire des signes* de Roland Barthes comme une écriture de voyage. *L'empire des signes* a été publié en 1970 par les Éditions Albert Skira de Genève 'composé dans un caractère créé spécialement' (Barthes 1970, page de garde) et accompagné d'illustrations. Dans ce livre d'art Barthes donne au lecteur beaucoup de signes d'un récit de voyage mais lorsqu'on procède à travers le texte le travail oscille entre un discours ethnologique et un récit avec son propre narrateur. Il semble que Barthes choisisse ce genre : le récit de voyage, pour examiner ses idées du langage en lui-même et son identité comme écrivain. En particulier, le récit de voyage est un genre de discours qui offre à l'écrivain l'opportunité de se mouvoir entre la narration d'une histoire et l'exposé d'une étude ethnologique ; utilisant 'narration' et 'histoire' dans le sens proposé par Gérard Genette et depuis développé (Rimmon-Kenan 2002, 3 *et passim*). Pour Genette, à l'époque de *L'empire* la notion du *récit* est déjà un site de recherche :

Nous employons couramment le mot (français) *récit* sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion.

(Genette 1972, 71)

Barthes, bien qu'il soit un universitaire au Collège de France, publie ses articles sans l'appareil critique qu'on demande de ces travaux. Ce mode de travail nous donne une écriture qui est ludique et plein des défis ou au moins une écriture où le lecteur doit chercher soigneusement l'interprétation. On peut assumer que Barthes écrit de cette manière délibérément puisque ses proches collègues à la fin des années 1960 étaient en train d'analyser la production du sens par l'écriture. En fait Julia Kristeva et Michel Foucault se demandent à cette époque si le langage détermine le sens d'un discours en contrôlant ses usagers, les écrivains (Kristeva 1980, *passim*). Foucault se pose des questions à propos du discours scientifique (Foucault 1970, xiv) ; il se demande si les discours dominant leurs sujets, mais il propose que le site du langage soit le site où on peut imaginer l'impossible :

Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner [...] Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage ?

(Foucault 1966, 8)

Barthes échoit cette idée :

Car l'écriture est précisément cet acte qui unit dans le même travail ce qui ne pourrait être saisi ensemble dans le seul espace plat de la représentation.

(Barthes 1970, 25)

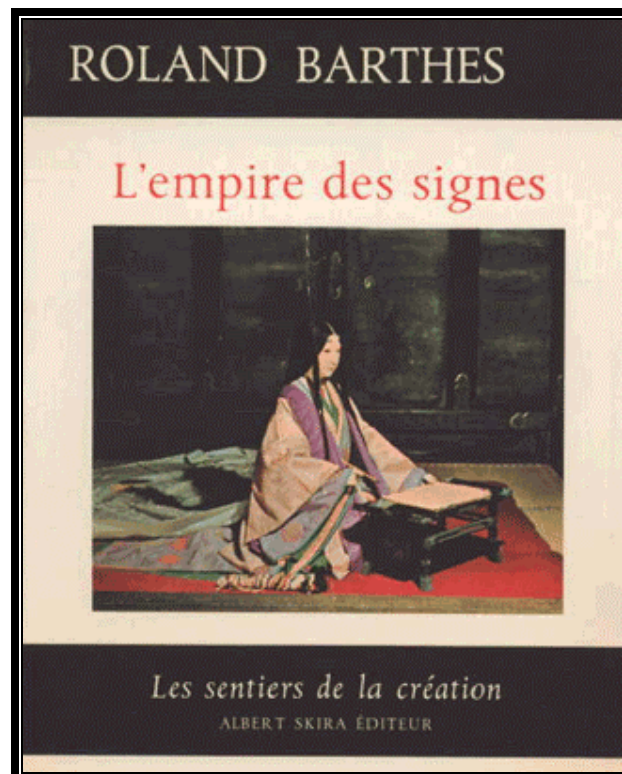
Ce qui offre un très important lien à l'idée du lieu distant des voyageurs, l'idée d'une utopie. Foucault continue en utilisant un espace géographique comme métaphore pour le langage :

C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours [parce que les utopies] ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles.

(Foucault 1966, 9)

Pour le penseur occidental l'Orient lointain, au moins dans le rêve occidental, est un lieu privilégié de l'espace (Foucault 1966, 10-11). L'idée d'un espace du rêve est développée ci-dessous.

Dans sa structure, *L'empire* se présente comme un livre de voyage. Comme expliqué ci-dessous c'est un livre d'art, illustré avec les images de ce qui semble, à première vue, être le sujet de son livre : Japon, Tokyo et les Japonaises. L'auteur a lui-même ramassé quelques-unes des ces images comme un amateur de voyages et la couverture reproduit un fragment d'une carte postale. Voici qu'au seuil du voyage de son lecteur il affiche le plus lisible des documents du touriste en voyage : la carte-postale illustrée. Mais c'est seulement un fragment.



Un second élément qu'il s'agit d'un guide touristique est sa digression sur la nourriture du pays visité. Comme un journaliste dans un article sur les bonnes adresses, Barthes aborde le sujet de la nourriture dans le temps présent en utilisant l'article défini : 'Le plateau de repas semble un tableau' (Barthes 1970, 21). Cependant cette structure grammaticale donne aussi l'impression que l'auteur parle en général de tout la nourriture de ce pays, comme ethnologue :

Le plateau de repas semble un tableau des plus délicats : c'est un cadre qui contient sur fond sombre des objets variés (bols, boîtes, soucoupes, baguettes, menus tas d'aliments, un peu de gingembre gris, quelques brins de légumes orange, un fond de sauce brune), et comme ces récipients et ces morceaux de nourriture sont exigus et ténus, mais nombreux, on dirait que ces plateaux accomplissent la définition de la peinture

(Barthes 1970, 21)

En fait, les mots : un tableau et un cadre, suggèrent plus que Barthes oscille entre le conteur habile d'un récit de voyage et qu'il écrit ici une étude scientifique où on trouverait des tableaux de données au fil du texte. Son approche nous amène à regarder plus profondément sa description de la nourriture. Bien sûr, Barthes se sent concerné par la nourriture. La nourriture nous rappelle nos besoins animaux ; c'est de nature. La nourriture n'est pas de tout un objet moderne et cependant par ses liens de la nourriture avec la couleur et avec la peinture Barthes nous demande de penser au plateau de repas comme à un système de signes. Il utilise sa description de la nourriture pour servir son projet vaste : son invitation à considérer comment nos systèmes de significations peuvent se fixer sur n'importe quels signifiants.

En fait, il parle de son intérêt qu'il faut questionner les signifiants de notre langue existante dans *L'empire*, en utilisant le même concept d'un espace du rêve que Foucault :

Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas le 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 nous précisément l'histoire transforme en « nature ».

(Barthes 1970, 13).

Ici, comme un conteur il ouvre avec l'idée d'un rêve, mais cependant il discute l'idée d'un signifié complètement moderne, dans lequel il n'y a aucune trace de son histoire. C'est encore un mélange des deux types du discours. Son usage de la locution 'Si je veux imaginer' avec son évocation du recueil d'Henri Michaux parle d'une œuvre romanesque et d'imagination et non pas de science. *Voyage en Grande Garabagne* (Michaux 1936) a été réédité en 1967 ; dans ce récit de voyage Michaux décrit comme ethnologue un voyage imaginaire dans des pays où les usages sont

étranges mais, où, il dit 'On les retrouvera [les pays, et les usages] ... Naturels comme les plantes.' (Michaux 1967, 7). Les pays de Michaux peuvent aussi se renouveler complètement, par exemple, après la mort du chef à la fin du récit il dit : 'Après lui il n'y eut plus d'Empire. On y renonça tout naturellement' (Michaux 1967, 125). Grande Garabagne semble que ce soit un Empire comme l'un de ceux de Barthes où on peut assigner n'importe quelle signification aux signes tout autour de soi.

LÀ-BAS Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie [...]

(Barthes 1970, *incipit*).

Ici, Barthes parle comme l'énonciateur. En termes linguistiques (Maingueneau 2003), (Rimmon-Kenan 2002) le 'je' est un embrayeur ou un déictique, la fonction qui consiste à articuler un énoncé sur la situation d'énonciation. Pris ensemble avec les mots 'LÀ-BAS', qui sont les déictiques spatiaux, Barthes énonce le corps de l'énonciateur dans le récit. En fait, pour renforcer qu'il travaille avec cet appareil technique Barthes lui-même utilise ce terme linguistique plus tard pendant sa discussion de la baguette. La présence signalé d'énonciateur c'est aussi un signe important de l'écriture de voyages. Le mot 'je', comme une preuve photographique, dit 'j'étais là'. Mais vite, Barthes, laisse le 'je' évaporer, il commence utiliser le verbe 'falloir' (ce qui efface l'énonciateur) et par la fin de ce seconde paragraphe il utilise le non-personne de Benveniste 'L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon.' Ironiquement, aussi, qu'ici il parle de la photographie à ce moment où il se rature.

Une étude de ce livre de Barthes, comme je crois, on verra pour tout le genre de la littérature des voyages, nous prendra dans un champ où ce problème clé entre le romanesque et le discours scientifique, ou même les textes théoriques et clos, continuera remonter à la surface. Cependant, c'est un conflit qui est étudié toujours dans ce siècle ; Maingueneau parle, pour exemple, de ce risque pour l'analyse des textes :

[...] certains linguistiques ont été amenés à employer « récit » en un sens très *large*, en le définissant comme tout énoncé – narratif ou non – en rupture avec la situation d'énonciation. On voit aisément qu'il y a là un risque d'équivoque considérable puisque « récit » pourrait alors référer à des textes non-narratifs. Il vaut donc mieux parler de **plan embrayé** (= « discours ») et de **plan non-embrayé** (= « récit » au sens large).

(Maingueneau 2003, 52)

et Jean-Marie Schaeffer mène en 2003-2004 un séminaire à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales qui regarde le problème du récit :

Réactivée dans le cadre d'autres modèles épistémologiques et confrontée à d'autres regards sur le récit tout comme sur le narratif dans son contexte culturel, la narratologie, aujourd'hui 'post-classique', est un élément central dans le renouvellement actuel de la réflexion sur le récit. Le séminaire se propose d'explorer ces nouvelles voies de la narratologie, tout en ré-examinant les acquis de la recherche narratologique 'classique'. Il s'agit, à plus long terme, de reposer la question des

fondements d'une étude raisonnée du récit dans une perspective à la fois cognitive, culturelle et esthétique.

(Schaeffer et al. 2003)

Barthes nous dit qu'il s'agit 'd'un peuple fictif' et qu'il ne veut compromettre aucun pays réel mais sa démarche d'écriture est plus proche d'un discours et pas un récit en termes de Maingueneau. Son choix du type ou du genre de l'écriture de voyages est très délibéré et c'est, donc, digne d'analyse. Le genre de l'écriture de voyages lui permet d'employer un vocabulaire géographique et topographique pour écrire sur ses découvertes. Par exemple ici il utilise les métaphores d'un voyage en mer, avec le mot pour un mouillage : 'le haïku nous fait souvenir de ce qui nous est jamais arrivé ; en lui nous reconnaissons une répétition sans origine, [...] une parole sans amarres.' Et il fait une référence directe au voyage 'Ce que je dis ici du haïku, je pourrais le dire aussi de tout ce qui *advient* lorsque l'on voyage dans ce pays que l'on appelle ici le Japon.' (Barthes 1970, 106-7). Cependant, encore, il choisit une métaphore mais dans le but de la nier, comme son usage de la carte-postale illustrée, mais fragmentée.

De la même manière que les contemporains de Barthes ont trouvé la structure dans des genres littéraires Barthes démontre peut-être que la littérature de voyage a son jeu propre de codes ou d'attributs. Bien sûr, il les utilise pour son discours et il attire l'attention sur ces attributs en les niant à chaque pas de son écriture. La suggestion claire qu'il cherche un genre de l'écriture, qui est au-delà le français de son époque, pour comprendre le monde affiche très tôt dans le texte :

Tel chapitre de Sapir ou de Whorf sur les langues chinook, nootka, hopi, de Granet sur le chinois, tel propos d'un ami sur le japonais ouvre le romanesque intégral, dont seuls quelques textes modernes peuvent donner l'idée (mais aucun roman), permettant d'apercevoir un paysage que notre parole (celle dont nous sommes propriétaires) ne pouvait à aucun prix ni deviner ni découvrir.

(Barthes 1970, 13).

Dans sa discussion de la langue, nous nous souvenons de la fonction de l'écriture de voyages. Par exemple, le guide d'un autre pays contient souvent les renseignements pour préparer le voyageur pour son séjour. Un guide de la langue étranger tombe dans cette catégorie des renseignements. Barthes nous souvient qu'il pense au-delà : *Comment vous êtes-vous débrouillé là-bas, avec la langue ?* (Barthes 1970, 14)

Une tentative à la classification de ces attributs d'écriture de voyage peut être utile essayer aborder la fonction de l'écriture de voyages. Pour recherches futures on peut établir une classification comme un jeu de règles contre lesquels les travaux d'un auteur peuvent être évalués. Voici, en format table, ma tentative à la classification de ces attributs d'écriture de voyage :

Une classification par typologies des éléments ce qui trouvent dans l'écriture de voyages		
	thème	analyse
A	une anticipation	Les personnages, en particulier le/la héros/héroïne ou le/la narrateur/trice décrit ou montre les excitations et les trépidations pour le voyage.
B	bagages, préparation et xénitiéa	Les personnages classent leurs bagages. Aussi xénitiéa après Barthes.
C	les modes de transports	Les modes de transports et les véhicules sont classés.
D	Le temps, les temps	Les verbes en temps présent
E	être & les verbes de mouvement	monter, aller, se lever (souvent ces verbes se conjuguent avec être)
F	L'opportunité être autre ou l'autrui.	Pas de besoin de contrôle ou un échec de prendre la responsabilité quand on est en route. Ou une confiance nouvelle.
G	genre de discours	Le discours oscille entre récit et discours propre.
H	une nouvelle innocence de vue	Comme un flâneur, on regarde sans restriction. On trouve un pouvoir qui est différent de notre pouvoir chez nous.
I	les images, les belles images	Les photographies ou les dessins pour montrer la destination et ses peuples ou leurs coutumes
J	L'aise	Une vie sans les devoirs quotidiens.
L	Le langage étrange ou inconnu	Les mots et les choses ne sont pas connectés
N	La nourriture	Accès à la nourriture étrange sans les devoirs de la préparation et sans faire la vaisselle.

Avec ses rubriques 'CENTRE VILLE CENTRE VIDE' (Barthes 1970, 44) suit un plan structural comme les guides touristiques et les guides de conversation de son époque, en coupant le voyage et les besoins des voyageurs en sections distinctes. Voir, par exemple, 'DANS LA VILLE' (Souvigny 1962, 17) et 'THE STATION' (Hunter 1950, 44). En fait, le petit livre de Souvigny nous montre quelles choses sont importantes au voyageur : 'Nous voulons visiter la ville', 'Menons-nous à l'endroit le plus intéressant' et 'Donnez-moi un plan, une carte'. Ces livres ont comme but être utile pour le voyageur. Ils essaient fournir les renseignements valables comme un *vade-mecum*. Est-ce qu'on emporterait *L'empire* de Barthes à Tokyo comme guide ? Il y a un plan, une carte de la ville (Barthes 1970, 45) et bien il parle de l'endroit le plus intéressant de la ville, mais il ne mentionne pas son nom, et c'est chez Barthes : 'un lieu à la fois interdit et indifférent', 'un anneau opaque de murailles' (Barthes 1970, 46) et Tokyo '[...] possède bien un centre, mais ce centre est vide.' (Barthes 1970, 44). C'est vide pour les taxis et donc pour le voyageur parce que c'est un lieu interdit. Donc, si on lit *L'empire* comme un guide touristique il nous amène nulle part.

Si nous suivons le narrateur sous la rubrique 'LA GARE' il semble qu'il nous amène encore vers un vide : 'Ce jour, je décide d'aller dans tel ou tel, sans autre but qu'une sorte de perception prolongée de son nom', '[Le quartier] a un centre, mais ce centre est spirituellement vide : c'est d'ordinaire une gare' et 'la gare [...] est nettoyée de ce caractère sacré qui marque ordinairement les grands repères de nos villes' et 'chaque quartier se ramasse dans le trou de sa gare, point vide d'affluence de ses emplois et de ses plaisirs' (Barthes 1970, 52-53). Peut-être va-t-il à la gare parce qu'elle est le lieu de départ. Comme désir, la gare est le point dans la grande ville où se trouve le renouvellement du voyage et, pour Barthes, il y a un lien fort entre un lieu nouveau et son travail de l'écriture : 'visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire' (Barthes 1970, 51) ; une décennie plus tard, dans une séance du 1^{er} décembre 1979 au Collège de France, il confirme ce point :

Origine et départ

Pourquoi est-ce que j'écris ? – Ce pourrait être [...] pour contenter un *désir* (au sens fort) [...] je puis seulement dire que le Désir d'écrire a un certain départ, que je puis repérer. Ce départ est le plaisir [...] la joie productrice d'écriture est une autre joie : c'est une jubilation, une ex-tase, une mutation, une illumination, ce que j'ai appelé souvent un *satori* [...] je veux m'ajouter *activement* à ce qui est beau et cependant me manque, me *faut*.

(Barthes 2003, 187-189)

Les auteurs peuvent choisir un genre, comme la poésie ou l'écriture de voyages, parce que cela leur semble approprié au contexte dans lequel le livre va être reçu. Il leur offre un formulaire par lequel ils peuvent communiquer ou où l'auteur peut jouer, comme Michaux en Garabagne. En fait, comme Voltaire avec les voyages de Candide, Michaux choisit le récit de voyages à des fins satiriques. Je suggère que Barthes prenne le récit de voyages comme projet de 'contester notre société' (Barthes 1970, 12) parce que ce genre offre une structure qui est très flexible, pas parce qu'il n'a pas des règles mais parce qu'on peut jouer avec les règles pour créer un texte aberrant. Le projet d'émancipation de Barthes est de-mythifier les signes, et 'la langue paternelle' (Barthes 1970, 13). Il dit que les 'exercices d'une grammaire aberrante auraient au moins l'avantage de porter le soupçon sur l'idéologie même de notre parole.' (Barthes 1970, 12). Mireille Ribière dit, aussi, dans son introduction à Barthes, que *L'empire* est un œuvre d'imagination et plus qu'il est un livre réfléchi ; elle nous rappelle que Barthes était libéré comme écrivain par son travail sur *L'empire* (Ribière 2002, 55).

Dans sa joie de la découverte, ou au moins, son espoir de pour découvrir, une langue de libération à cet empire éloigné, Barthes répercute la vue romantique du noble sauvage inauguré par Jean-Jacques Rousseau et refondu pour la consommation scientifique moderne par Claude Lévi-Strauss, qu'il y a une pureté là-bas dans cette terre éloignée qui nous permettra de nous libérer du restrictif, de l'augmentation constante de tabou, des protocoles sociaux, des pratiques traditionnelles qui limitent nos vies, notre bonheur et notre propre compréhension et de là notre plein plaisir du monde. Barthes va plus loin en se prenant la question existentielle de la France l'après-guerre, posée par Simone de Beauvoir dans *Les Mandarins* : Comment vivrons-nous ? et de là il monte son propre projet : Comment écrivons-nous ? Dans *L'empire* il expérimente délibérément avec une façon d'écrire. Cette vue est soutenue

en conversation et par l'exposé de Jean-Marie Schaeffer à la colloque international sur Barthes à Tokyo en novembre 2003, où il dit :

Enfin, et c'est le plus important, il conviendrait sans doute de lire *tous* les textes de Barthes – y compris *S/Z* et le *Système de la mode* – comme des textes programmatiques, des bricolages méthodologiques, des dispositifs expérimentaux, ou plus précisément des *expériences de pensée* et non pas comme des modèles théoriques clos.

(Schaeffer 2004, 5)

charlie.mansfield@vodafone.net

University of Newcastle Upon Tyne

Royaume Uni

Bibliographie

Roland Barthes (2003) *La Préparation du Roman I & II* Paris, Seuil.

Roland Barthes (1970) *L'empire des signes* Geneva, Skira.

Simone de Beauvoir (1954) *Les Mandarins* Paris, Gallimard.

Michel Foucault (1970) *The Order of Things; An Archaeology of the Human Sciences* London, Routledge.

Michel Foucault (1966) *Les Mots et les choses* Paris, Gallimard.

Gérard Genette (1972) *Figures III* Paris, Seuil.

Anne Hunter (1950) *French Phrase Book for Travellers Abroad* London & Glasgow, Collins.

Julia Kristeva (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Art and Literature* New York, Columbia University Press.

Julia Kristeva (1968) *Σημειωτική [Séméiôtiké] Recherches pour une sémanalyse* Paris, Seuil.

Jean-François Lyotard (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* Paris, Minuit.

Dominique Maingueneau (2003) *Linguistique pour le texte littéraire 4^e édition* Paris, Nathan.

Charlie Mansfield (2001) 'Identity and Narration in Chris Marker's *La Jetée* and the Appearance of the Internet as a Symptom of Cold-War Anxiety' in Mireille Ribière & Jan Baetens (eds) *Time, Narrative and the Fixed Image / Temps, Narration et Image Fixé* Amsterdam, Rodopi.

Henri Michaux (1967) [original 1936] *Ailleurs : Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la Magie & Ici, Poddema (nouvelle édition)* Paris, Gallimard.

Mireille Ribière (2002) *Barthes: A Beginner's Guide* London, Hodder & Stoughton.

Shlomith Rimmon-Kenan (2002) *Narrative Fiction 2nd Edition* London & New York, Routledge.

Jean-Marie Schaeffer (2004) *Roland Barthes : de la théorie à la pensée* in Yoichi Kaniike, Shunsuke Kadowaki, Yasuo Kobayashi (eds) *Bulletin* Vol.2. March 2004, Tokyo, University of Tokyo Center for Philosophy pp.14-22.

Jean-Marie Schaeffer, Francis Berthelot, John Pier (2003) *La narratologie aujourd'hui, Séminaire à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, Paris*
<http://www.ehess.fr/centres/cral/pages/seminaires-centre.html>

Charles Souvigny (1962) *Let's Speak French* Gorssel, Uitgevers Maatschapij.