

Roland Barthes

L'Empire des signes

Éditions du Seuil

ISBN 978-2-02-124219-5

© Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1970, 1995

© Éditions du Seuil, novembre 2002 pour la présente édition tirée des
Œuvres complètes III.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

www.seuil.com

| *A Maurice Pinguet.*

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



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 (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon.

L'Orient et l'Occident ne peuvent donc être pris ici comme des « réalités », que l'on essaierait d'approcher et d'opposer historiquement, philosophiquement, culturellement, politiquement. Je ne regarde pas amoureusement vers une essence orientale, l'Orient m'est indifférent, il me fournit simplement une réserve de traits dont la mise en batterie, le jeu inventé, me permettent de « flatter » l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre. Ce qui peut être visé, dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre sagesse (encore que celle-ci apparaisse bien désirable) ; c'est la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques. Il faudrait faire un jour l'histoire de notre propre obscurité, manifester la compacité de notre narcissisme, recenser le long des siècles les quelques appels de différence que nous avons pu parfois entendre, les récupérations idéologiques qui ont inmanquablement suivi et qui consistent à toujours acclimater notre inconnissance de l'Asie grâce à des langages connus (l'Orient de Voltaire, de la *Revue Asiatique*, de Loti ou d'*Air France*). Aujourd'hui il y a sans doute mille choses à apprendre de l'Orient : un énorme travail de *connaissance* est, sera néces-

saire (son retard ne peut être que le résultat d'une occultation idéologique); mais il faut aussi que, acceptant de laisser de part et d'autre d'immenses zones d'ombre (le Japon capitaliste, l'acculturation américaine, le développement technique), un mince filet de lumière cherche, non d'autres symboles, mais la fissure même du symbolique. Cette fissure ne peut apparaître au niveau des produits culturels: ce qui est présenté ici n'appartient pas (du moins on le souhaite) à l'art, à l'urbanisme japonais, à la cuisine japonaise. 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'écriture. Cette situation est celle-là même où s'opère un certain ébranlement de la personne, un renversement des anciennes lectures, une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant, désirable. L'écriture est en somme, à sa manière, un *satori*: le *satori* (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet: il opère un *vide de parole*. Et c'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture; c'est de ce vide que partent les traits dont le Zen, dans l'exemption de tout sens, écrit les jardins, les gestes, les maisons, les bouquets, les visages, la violence.

La langue inconnue

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



MU, le vide.

que précisément l'histoire transforme en « nature ». Nous savons que les concepts principaux de la philosophie aristotélicienne ont été en quelque sorte *contraints* par les principales articulations de la langue grecque. Combien, inversement, il serait bienfaisant de se transporter dans une vision des différences irréductibles que peut nous suggérer, par lueurs, une langue très lointaine. 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.

Ainsi, en japonais, la prolifération des suffixes fonctionnels et la complexité des enclitiques supposent que le sujet s'avance dans l'énonciation à travers des précautions, des reprises, des retards et des insistances dont le volume final (on ne saurait plus alors parler d'une simple ligne de mots) fait précisément du sujet une grande enveloppe vide de la parole, et non ce noyau plein qui est censé diriger nos phrases, de l'extérieur et de haut, en sorte que ce qui nous apparaît comme un excès de subjectivité (le japonais, dit-on, énonce des impressions, non des constats) est bien davantage une manière de dilution, d'hémorragie du sujet dans un langage parcellé, particulé, diffracté jusqu'au vide. Ou encore ceci : comme beaucoup de langues, le japonais distingue l'animé (humain et/ou animal) de l'inanimé, notamment au niveau de ses verbes *être* ; or les personnages fictifs qui sont introduits dans une histoire (du genre : *il était une fois un roi*) sont affectés de la marque de l'inanimé ; alors que tout notre art s'essouffle à décréter la « vie », la « réalité » des êtres romanesques, la structure même du japonais ramène ou retient ces êtres dans leur qualité de *produits*, de signes coupés de l'alibi référentiel par excellence : celui de la chose vivante. Ou encore, d'une façon plus radicale, puisqu'il s'agit de concevoir ce que notre langue ne conçoit pas : comment pouvons-nous *imaginer* un verbe qui soit à la fois sans sujet, sans attribut, et cependant transitif, comme par exemple un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu ? C'est pourtant cette imagination qui nous est demandée devant le *dhyana* indou, origine du *ch'an* chinois et du *zen* japonais, que l'on ne saurait évidemment traduire par *méditation* sans y ramener le sujet et le dieu : chassez-les, ils reviennent, et c'est notre langue qu'ils chevauchent. Ces faits et bien d'autres persuadent combien il est dérisoire de vouloir

contester notre société sans jamais penser les limites mêmes de la langue par laquelle (rapport instrumental) nous prétendons la contester : c'est vouloir détruire le loup en se logeant confortablement dans sa gueule. Ces exercices d'une grammaire aberrante auraient au moins l'avantage de porter le soupçon sur l'idéologie même de notre parole.

Sans paroles

La masse bruissante d'une langue inconnue constitue une projection délicieuse, enveloppe l'étranger (pour peu que le pays ne lui soit pas hostile) d'une pellicule sonore qui arrête à ses oreilles toutes les aliénations de la langue maternelle : l'origine, régionale et sociale, de qui la parle, son degré de culture, d'intelligence, de goût, l'image à travers laquelle il se constitue comme personne et qu'il vous demande de reconnaître. Aussi, à l'étranger, quel repos ! J'y suis protégé contre la bêtise, la vulgarité, la vanité, la mondanité, la nationalité, la normalité. La langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel, qui ne s'accomplit que pour moi : je vis dans l'interstice, débarassé de tout sens plein. *Comment vous êtes-vous débrouillé là-bas, avec la langue ?* Sous-entendu : *Comment assuriez-vous ce besoin vital de la communication ?* Ou plus exactement, assertion idéologique que recouvre l'interrogation pratique : *il n'y a de communication que dans la parole.*

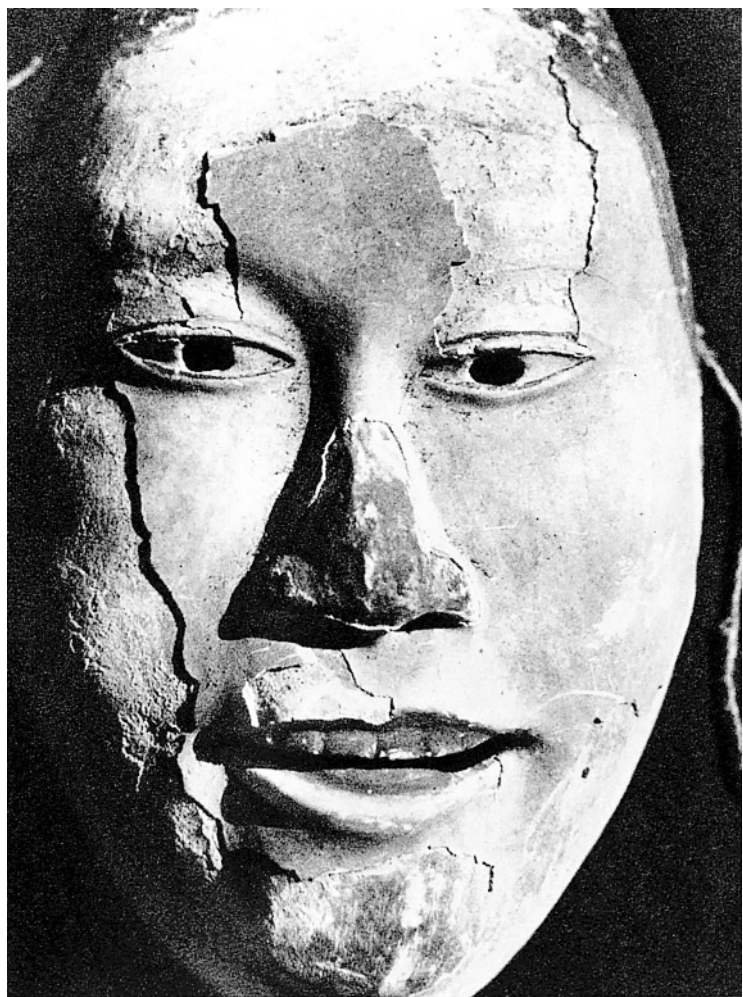
Or il se trouve que dans ce pays (le Japon), l'empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole, que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité, d'une subtilité fascinantes en dépit de l'opacité de la langue, parfois même grâce à cette opacité. La raison en est que là-bas le corps existe, se déploie, agit, se donne, sans hystérie, sans narcissisme, mais selon un pur projet érotique – quoique subtilement discret. Ce n'est pas la voix (avec laquelle nous identifions les « droits » de la personne) qui communique (communiquer quoi ? notre âme – forcément belle – notre sincérité ? notre prestige ?), c'est tout le corps (les yeux, le sourire, la mèche, le geste, le vêtement) qui entretient avec vous une sorte de babil auquel la parfaite



Pluie, Semence, Dissémination.

Trame, Tissu, Texte.

Ecriture.



domination des codes ôte tout caractère régressif, infantile. 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 texte.

L'eau et le flocon

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, qui, au dire de Piero della Francesca, « n'est qu'une démonstration de surfaces et de corps devenant toujours plus petits ou plus grands suivant leur terme ». Cependant, un tel ordre, délicieux lorsqu'il apparaît, est destiné à être défait, refait selon le rythme même de l'alimentation ; ce qui était tableau figé au départ, devient établi ou échiquier, espace, non d'une vue, mais d'un faire ou d'un jeu ; la peinture n'était au fond qu'une palette (une surface de travail), dont vous allez jouer au fur et à mesure que vous mangerez, puisant ici une pincée de légumes, là de riz, là de condiment, là une gorgée de soupe, selon une alternance libre, à la façon d'un graphiste (précisément japonais), installé devant un jeu de godets et qui, tout à la fois, sait et hésite ; de la sorte, sans être niée ou diminuée (il ne s'agit pas d'une indifférence à l'égard de la nourriture, attitude toujours *morale*), l'alimentation reste empreinte d'une sorte de travail ou de jeu, qui porte moins sur la transformation de la matière première (objet propre de la *cuisine* ; mais la nourriture japonaise est peu cuisinée, les aliments arrivent naturels sur la table ; la seule opération qu'ils aient vraiment subie, c'est d'être découpés), que sur l'assemblage mouvant et comme inspiré d'éléments dont l'ordre de prélèvement n'est fixé par aucun protocole (vous pouvez alterner une gorgée de soupe, une bouchée de riz, une pincée de légumes) : tout le

faire de la nourriture étant dans la composition, en composant vos prises, vous faites vous-même ce que vous mangez ; le mets n'est plus un produit réifié, dont la préparation est, chez nous, pudiquement éloignée dans le temps et dans l'espace (repas élaborés à l'avance derrière la cloison d'une cuisine, pièce secrète où *tout est permis*, pourvu que le produit n'en sorte que composé, orné, embaumé, fardé). D'où le caractère *vivant* (ce qui ne veut pas dire : *naturel*) de cette nourriture, qui semble en toutes saisons accomplir le vœu du poète : « *Oh ! célébrer le printemps par des cuisines exquises...* »

De la peinture, la nourriture japonaise prend encore la qualité la moins immédiatement visuelle, la qualité la plus profondément engagée dans le corps (attachée au poids et au travail de la main qui trace ou couvre) et qui est, non la couleur mais la *touche*. Le riz cuit (dont l'identité absolument spéciale est attestée par un nom particulier, qui n'est pas celui du riz cru) ne peut se définir que par une contradiction de la matière ; il est à la fois cohésif et détachable ; sa destination substantielle est le fragment, le léger conglomérat ; il est le seul élément de pondération de la nourriture japonaise (antinomique à la nourriture chinoise) ; il est ce qui tombe, par opposition à ce qui flotte ; il dispose dans le tableau une blancheur compacte, granuleuse (au contraire de celle du pain), et cependant friable : ce qui arrive sur la table, serré, collé, se défait, d'un coup de la double baguette, sans cependant jamais s'éparpiller, comme si la division n'opérait que pour produire encore une cohésion irréductible ; c'est cette défection mesurée (incomplète) qui, au-delà (ou en deçà) de la nourriture, est donnée à consommer. De la même façon – mais à l'autre extrémité des substances – la soupe japonaise (ce mot de *soupe* est indûment épais, et *potage* sent la pension de famille) dispose dans le jeu alimentaire une touche de clarté. Chez nous, une soupe claire est une soupe pauvre ; mais ici, la légèreté du bouillon, fluide comme de l'eau, la poussière de soja ou de haricots qui s'y déplace, la rareté des deux ou trois solides (brin d'herbe, filament de légume, parcelle de poisson) qui divisent en flottant cette petite quantité d'eau, donnent l'idée d'une densité claire, d'une nutritivité sans graisse, d'un élixir d'autant plus reconfortant qu'il est pur : quelque chose d'aquatique (plus que d'aqueux), de délicatement marin amène une pensée de source, de vitalité profonde. Ainsi la nourriture japonaise s'établit-elle dans un système réduit de la matière (du clair au divisible), dans un tremblement du signifiant : ce sont là les caractères élémentaires de l'écriture, établie

Le zenzj. rars

Ouvrez un guide de voyage : vous y trouverez à l'ordinaire un petit lexique, mais ce lexique portera égarément sur des choses ennuyeuses et inutiles : la douane, la poste, l'hôtel, le caiffeur, le médecin, les frips. Cependant, qu'est ce que voyager ? Rencontre. Le seul lexique important est celui du zenzj. rars.

rendez vous
yaku so ku

tas les deux
dutaribomo

oi?
doko ni?

quand?
itsu?

sur une sorte de vacillation du langage, et telle apparaît bien la nourriture japonaise : une nourriture écrite, tributaire des gestes de division et de prélèvement qui inscrivent l'aliment, non sur le plateau du repas (rien à voir avec la nourriture photographiée, les compositions colorisées de nos journaux féminins) mais dans un espace profond qui dispose en étageant l'homme, la table et l'univers. Car l'écriture est précisément cet acte qui unit dans le même travail ce qui ne pourrait être saisi ensemble dans le seul espace plat de la représentation.

Baguettes

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

*Concombre coupé.
Son jus coule
Dessinant des pattes d'araignée.*

Il y a convergence du minuscule et du comestible : les choses ne sont petites que pour être mangées, mais aussi elles sont comestibles pour accomplir leur essence, qui est la petitesse. L'accord de la nourriture orientale et de la baguette ne peut être seulement fonctionnel, instrumental ; les aliments sont coupés pour pouvoir être saisis par la baguette, mais aussi la baguette existe parce que les aliments sont coupés en petits morceaux ; un même mouvement, une même forme transcende la matière et son outil : la division.

La baguette a bien d'autres fonctions que de transporter la nourriture du plat à la bouche (qui est la moins pertinente,

puisque c'est aussi celle des doigts et des fourchettes), et ces fonctions lui appartiennent en propre. Tout d'abord, la baguette – sa forme le dit assez – a une fonction déictique : elle montre la nourriture, désigne le fragment, fait exister par le geste même du choix, qui est l'index ; mais par là, au lieu que l'ingestion suive une sorte de séquence machinale, où l'on se bornerait à avaler peu à peu les parties d'un même plat, la baguette, désignant ce qu'elle choisit (et donc choisissant sur l'instant ceci et non cela), introduit dans l'usage de la nourriture, non un ordre, mais une fantaisie et comme une paresse : en tout cas, une opération intelligente, et non plus mécanique. Autre fonction de la double baguette, celle de pincer le fragment de nourriture (et non plus de l'agripper, comme font nos fourchettes) ; *pincer* est d'ailleurs un mot trop fort, trop agressif (c'est le mot des petites filles sournoises, des chirurgiens, des couturières, des caractères susceptibles) ; car l'aliment ne subit jamais une pression supérieure à ce qui est juste nécessaire pour le soulever et le transporter ; il y a dans le geste de la baguette, encore adouci par sa matière, bois ou laque, quelque chose de maternel, la retenue même, exactement mesurée, que l'on met à déplacer un enfant : une force (au sens opératoire du terme), non une pulsion ; c'est là tout un comportement à l'égard de la nourriture ; on le voit bien aux longues baguettes du cuisinier, qui servent, non à manger, mais à préparer les aliments : jamais l'instrument ne perce, ne coupe, ne fend, ne blesse, mais seulement prélève, retourne, transporte. Car la baguette (troisième fonction), pour diviser, sépare, écarte, chipote, au lieu de couper et d'agripper, à la façon de nos couverts ; elle ne violente jamais l'aliment : ou bien elle le démêle peu à peu (dans le cas des herbes), ou bien elle le défait (dans le cas des poissons, des anguilles), retrouvant ainsi les fissures naturelles de la matière (en cela bien plus proche du doigt primitif que du couteau). Enfin, et c'est peut-être sa plus belle fonction, la double baguette *translate* la nourriture, soit que, croisée comme deux mains, support et non plus pince, elle se glisse sous le flocon de riz et le tend, le monte jusqu'à la bouche du mangeur, soit que (par un geste millénaire de tout l'Orient) elle fasse glisser la neige alimentaire du bol aux lèvres, à la façon d'une pelle. Dans tous ces usages, dans tous les gestes qu'elle implique, la baguette s'oppose à notre couteau (et à son substitut prédateur, la fourchette) : elle est l'instrument alimentaire qui refuse de couper, d'agripper, de mutiler, de percer (gestes très limités, repoussés dans la préparation de la cuisine : le poissonnier qui

dépiante devant nous l'anguille vivante exorcise une fois pour toutes, dans un sacrifice préliminaire, le meurtre de la nourriture); par la baguette, la nourriture n'est plus une proie, à quoi l'on fait violence (viandes sur lesquelles on s'acharne), mais une substance harmonieusement transférée; elle transforme la matière préalablement divisée en nourriture d'oiseau et le riz en flot de lait; maternelle, elle conduit inlassablement le geste de la becquée, laissant à nos mœurs alimentaires, armées de piques et de couteaux, celui de la prédation.

La nourriture décentrée

Le *sukiyaki* est un ragoût dont on connaît et reconnaît tous les éléments, puisqu'il est fait devant vous, sur la table même, sans désenfermer, pendant que vous le mangez. Les produits crus (mais pelés, lavés, revêtus déjà d'une nudité esthétique, brillante, colorée, harmonieuse comme un vêtement printanier : « *La couleur, la finesse, la touche, l'effet, l'harmonie, le ragoût, tout s'y trouve* », dirait Diderot) sont rassemblés et apportés sur un plateau; c'est l'essence même du marché qui vous arrive, sa fraîcheur, sa naturalité, sa diversité et jusqu'au classement qui fait de la simple matière la promesse d'un événement : recrudescence d'appétit attachée à cet objet mixte qu'est le produit de marché, à la fois nature et marchandise, nature marchande, accessible à la possession populaire : feuilles comestibles, légumes, cheveux d'ange, carrés crémeux de pâte de soja, jaune cru de l'œuf, viande rouge et sucre blanc (alliance infiniment plus exotique, plus fascinante ou plus dégoûtante, parce que visuelle, que le simple *sucré-salé* de la nourriture chinoise, qui, elle, est cuite, et où le sucre ne se voit pas, sinon dans le luisant caramélisé de certains plats « laqués »), toutes ces crudités, d'abord alliées, composées comme dans un tableau hollandais dont elles garderaient le cerne du trait, la fermeté élastique du pinceau et le vernis coloré (dont on ne sait s'il est dû à la matière des choses, à la lumière de la scène, à l'onguent dont est recouvert le tableau ou à l'éclairage du musée), peu à peu transportées dans la grande casserole où elles cuisent sous vos yeux, y perdent leurs couleurs, leurs formes et leur discontinu, s'y amollissent, s'y dénaturent, tournent à ce roux qui est la couleur essentielle de la sauce; au fur et à mesure que

Journal de deuil
(texte établi et annoté par Nathalie Léger)
« Fiction & Cie »/Imec, 2009
et « Points Essais » n° 678, 2011

Le Lexique de l'auteur
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974)
Suivi de Fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes
(avant-propos d'Éric Marty,
présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot)
« Traces écrites », 2010

Barthes
(textes choisis et présentés par Claude Coste)
« Points Essais » n° 649, 2010

Sarrasine de Balzac
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1967-1968, 1968-
1969)
(avant-propos d'Éric Marty,
présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford)
« Traces écrites », 2012

Album
Inédits, correspondances et varia
(édition établie et présentée par Éric Marty)
Seuil, 2015

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Erté
Franco-Maria Ricci, 1973

Arcimboldo
Franco-Maria Ricci, 1978

Sur la littérature
(en collab. avec Maurice Nadeau)
PUG, 1980

All except you
(illustré par Saul Steinberg)
Galerie Maeght, Repères, 1983

Carnets du voyage en Chine
Christian Bourgois/Imec, 2009

Questions
Anthologie rassemblée par Persida Asllani
précédée d'un entretien avec Francis Marmande
Manucius, 2009