



Roland Barthes en Maître de Jeu de Go

Alexandre Ferreira Marinho¹

¹ Doutorando em Línguas, Literaturas e Culturas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Index

Il aurait fallut postuler la présence de cet index, non pas en tête ou en queue de l'écrit, mais dans son centre. L'index : le doigt qui désigne, qui nomme et ordonne, qui pointe le chemin. Dans ce cas, c'est-à-dire - celui du travail académique, ce chemin, même s'il peut, par effet de rhétorique, ne pas l'apparenter, n'est autre que celui de la logique. Les chapitres sont, en quelque sorte, les étapes, les lieux, les topos, par où passera un discours réfléchi et réfléchissant en direction de la thèse. Autrement dit, l'index académique n'est nullement celui de l'infans barthesien qui pointe du doigt en s'exclamant « ça ! » ; et celui-ci n'est aucunement la main-de-justice, l'attribut royal, qui légifère et sanctionne (qui met à l'Index) ; mais, bien au contraire, le doit qui écrit. Bien entendu, et pour ne pas plus dire, la présence de l'index au centre de ce travail serait pour faire œuvre de fourberie ; néanmoins, elle aurait, si, bien évidemment, le lecteur ait la bienveillance d'ainsi le considérer, de postuler symboliquement un non-centre ; ou positivement : un tout-centre.

- INTROÏT**
EN GUISE DE PROPÉDEUTIQUE
1. L'ATOPOS - L'ARTISTE
2. LE COGITO - LE PACHINCO - LE WU-WEI
3. LE GOBAN - LE VOYEUR
4. LE MU - L'INTERSTICE - LE HAÏBUN
BIBLIOGRAPHIE

Introït

Si toutes les pièces qui constituent cet écrit furent écrites de suites, les idées qu'elles supportent sont bien plus anciennes. La résistance à l'écriture, cette paresse toute « rousseau-enne » est constante en moi. Ainsi, ce « devoir », aussi bien par le nombre de pages limites et l'échéance à laquelle elle est obligée constituent, pour ainsi dire, un « stimulant » à l'engagement du discours et à sa fin.

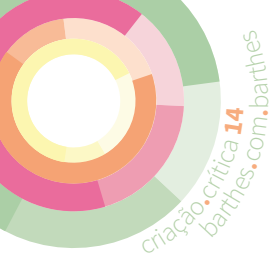
Cette résistance fut également une des hantises de Roland Barthes ; lui qui, selon ses dires, a toujours écrit par commande. « La forme coûte cher » disait-il à l'instar de Paul Valéry. Or, si ces prescriptions ont cela de bon, c'est-à-dire d'imposer la réflexion à s'engager dans sa matérialisation et, conséquemment, son « suicide », elles estompent le caractère elliptique, dynamique de celle-là. Le signifié se fige. Il est alors permit de l'évaluer. Nul recours : il n'y a plus de possibilité à la palinodie. D'ailleurs, le présupposé d'un écrit académique n'est nullement celui d'être « intransitif », mais thétique.

Ce n'est également le présupposé d'un écrit académique de s'offrir comme forum à des considérations d'ordres subjectives ; bien moins dans l'espace introductoire qui est celui-ci ; et dans lequel doivent être postulées et précisées des considérations d'ordre pragmatique, tels que le thème, la thèse et la méthode. Néanmoins, la question de la subjectivité dans l'univers scientifique n'est pas tant ridicule que fondamental. Succinctement, et afin de « conclure », je ferai miennes les suivantes considérations que Roland Barthes énonça à l'École Pratique des Hautes Études lors du séminaire qui donna origine aux *Fragments d'un discours amoureux* :

Pas de théorie de la lecture possible si l'on reste au niveau du texte-objet, du texte-livre. Il faut enfin se poser clairement, sans honte scientifique, la question : comment est-ce que je suis moi-même un texte ? C'est en cela la question de la lecture. Non pas quel texte est-ce que je lis ? Mais quel texte est-ce que je suis ? (BARTHES, 1977, p. 308)

Citation d'un passage des « cours de Vincennes » de Gilles Deleuze en guise de propédeutique

Au 17^e siècle commencent les grandes théories des jeux. Leibniz y prêtera son concours, et j'apporte la remarque érudite suivante, c'est que Leibniz connaît le «go», c'est très intéressant ça(rires), il connaît le go, et dans un petit texte très étonnant il fait un parallèle entre le go et les échecs, et il dit que, finalement, il y a deux sortes de jeux. Il ne le nomme pas «go», il dit «un jeu chinois», et il dit que la grande différence entre le go et les échecs - et il dit une chose très juste-, c'est que les échecs ça fait partie des jeux où il s'agit de prendre. On prend les pièces. Vous voyez la classification des jeux qui s'esquisse, on ne les prend pas de la même manière aux échecs et aux dames, donc il y a plusieurs modes de capture; mais c'est des jeux de capture. Tandis que le go il s'agit d'isoler, de neutraliser, d'entourer, pas du tout de prendre, d'inactiver. Alors je dis «remarque érudite», c'est que dans les éditions de Leibniz du 19^e siècle, le jeu de go est si peu connu que, à propos de ce texte de Leibniz, il y a une note, par exemple dans le Couturat, au début du 20^e siècle, Couturat qui est un très bon spécialiste à la fois des mathématiques et de Leibniz, il y a une note de Couturat sur l'allusion de Leibniz à ce jeu chinois, il dit que ça renverra à, il décrit un peu et il dit «d'après ce que nous a dit un spécialiste de la Chine». Donc c'est très curieux puisque d'après la note de Couturat le go n'était pas du tout connu à ce moment là. Son importation en France est très récente. Enfin bon, voilà que je perds du temps. C'était pour vous dire...pour vous dire quoi? Oui, à l'issue de quel calcul, de quel jeu, Dieu va-t-il choisir un monde déterminable comme le meilleur. Bon, ça on laisse de côté



parce que ce n'est pas difficile, la réponse n'est pas difficile,
et pour le moment on nage dans le difficile. (DELEUZE, 1987)

1. *L'atopos - L'artiste*

M'est-il permis de mentionner l'origine de cette analogie entre Roland Barthes et le jeu de Go ? Je veux dire : étant donné que ces écrits figurent dans un travail qui se doit académique, et cela, d'ailleurs, d'un point de vue hypocritement scrupuleux, est-il judicieux de préciser quelles furent les circonstances, le moment, où cette analogie me vint à l'esprit ? C'est que, et faisant abstention de quelques cas méritoires, l'idée à partir de laquelle est structurée la rédaction d'un essai ou d'une dissertation académique, provient bien moins d'un processus d'investigation méthodologiquement guidé qui déboucherait sur le thétique, que l'instant durant laquelle, par mégarde, un interstice s'ouvre sur la surface du hasard ; en quelque sorte ce que l'on nommerait de *witz* ou, à l'instar de Barthes, de *satori*. Par conséquent, le discours scientifique, en l'occurrence celui qui concerne les sciences dites humaines, et fondamentalement celui de la théorie de la littérature, est, en bonne rigueur, un discours à rebours. Cette démarche est celle de la mémoire – peut-être de la nostalgie... Mais ce qui est singulièrement tragique dans cette poursuite du discours vers une idée qui lui fait signe de derrière, ce n'est pas tant le ridicule de ce tableaux que le tragique (l'absurde) de cette quête. L'absurde (et le paradoxe) : deux pathologies d'un état qui ne peut être évoqué autrement que par préfixation, et cela étant donné le pouvoir du radical : l'i-logique, le non-logique, l'a-logique. Absurde car, étant l'idée l'inénarrable-même, le discours restera inévitablement endecà de l'idée telle qu'elle se présenta (révéla) lors/parmi l'instant original – Sisyphe...

120

Quoi qu'il en soit, et afin d'être assez succinct : cette analogie m'est récemment « apparu » à la lecture d'une dissertation que j'avais consacré à la relation (fascination) que Roland Barthes avait entretenu envers le Japon. Si, à l'origine, j'envisageais de comprendre en quoi « le Japon l'a mis en situation d'écriture » ('BARTHES, 2007, p. 14), et cela, bien évidemment, d'un mode méthodique comme l'exigent les études académiques, je me rendis rapidement compte que, bien plus qu'un simple précepte théorique, le *neutre* s'était imprégné dans le *corpus* barthesien au point de ce confondre avec lui, faisant, par conséquent, qu'une tentative de capture scientifique et ou critique résulterait inévitablement en une aporie ; d'ailleurs, et en bonne rigueur, cette entreprise est l'inconcevable-même, cela, bien entendu, dès sa postulation. Le *corpus-Barthes* est – m'était – foncièrement neutre.

Le caractère neutre du *corpus* barthesien résulte d'un besoin de résistance que Barthes ressentait comme étant nécessaire face à l'emprise de ce qu'il désignait, dans le cas des *Mythologies*, de «signifié dernier», c'est-à-dire du processus de réduction par connotation de tout phénomène culturel de la

part du sens-commun, c'est-à-dire « l'opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la voix du naturel, la violence du préjugé » (BARTHES, 2010, p.51) ; « La nausée arrive dès que la liaison de deux mots va de soi » (BARTHES, 2010, p. 76). Mais aussi, dans la ligné des démarches dites post-structuralistes de Derrida, Foucault et Deleuze (Nietzsche), le neutre résulterait également dans une résistance face à un régime idéologique dynamisé par les conflits paradigmatiques, celui de la «dictature de la valeur», le logocentrisme. « Une réflexion sur le Neutre, pour moi, [dira Barthes lors d'un séminaire proféré au Collège de France] : une façon de chercher – d'une façon libre – mon propre style de présence aux luttes de mon temps » (BARTHES, 2002, p. 33)

Mais comment réussir le neutre ; et cela sachant qu'il est, comme tout, passible d'être capturé par la signification ? Comment perpétuer cette état sans qu'il soit gagné par la connotation ? Cela oblige à que le neutre soit bien plus un non-état (*a-topos*) qu'un état-fixe (*topos*), c'est-à-dire, ironiquement, éviter que le neutre soit adjectivé comme étant « neutre ». Le neutre ne sera pure signifiante qu'en mouvement, en fuite : éternellement (dramatiquement) *atopique*. « Est atopique l'autre que j'aime et qui me fascine. Je ne puis le classer, puisqu'il est précisément l'unique. [...] C'est la figure de la vérité ; il ne peut être pris dans aucun stéréotype (qui est la vérité des autres). » (BARTHES, 1977, p. 43)

L'*atopie* barthesienne résulte donc d'une fuite devant cette poursuite du sens, une fuite pour ainsi dire *in-sensé*, une tentative d'éviter coûte que coûte la forclusion provoqué par la signification, forclusion de la pensée (de la vie par la mort ?) à travers la restitution d'un mouvement qui lui ressemble, celui de l'*ellipse*. Ainsi, selon Bernard Comment, « Les modalités de l'*a-topos* tiennent pour l'essentiel à la façon et une énergie de se porter ailleurs lorsqu'un discours, une vague, des idées, se figent, et prennent. » (COMMENT, 2003, p. 274).

« Je ne conteste pas, je dérive » (ROBBE-GRILLET, 2009, p. , 20) avouera-t-il lors d'une interview radiophonique. La « dérive », c'est précisément le mouvement de l'*ellipse*, mais singulièrement d'une ellipse non-euclidienne, c'est-à-dire sans principe, sans autre principe que celui de son propre mouvement. L'*ellipse* à la et en dérive, c'est l'*atopos* en son mode pure : intransitif ; c'est l'*analogon* de l'écriture.

La dérive est la recherche active d'une dissociation. Ce qu'il s'agit de dissocier, c'est la consistance oppressive des langages. La dérive est donc une pratique d'écriture, les prises de pouvoir, les pensées promotionnelles, les nantissements, tout un vouloir-saisir qui est tapi dans l'organisation même du langage. (BARTHES, 1999, p. 54)

Réduction du discours à l'écriture en tant que dynamisme intransitif, atopique. Nul mystère que Barthes fut, par ce principe de degré zéro de l'écriture, le paladin d'une poétique du neutre que nous pouvons repérer, sans grande bévue, auprès du Nouveau Roman. Mais l'écriture en tant qu'intransitif est bien plus endeçà des considérations poético-esthétique ; pour Barthes l'écriture est inséparable d'un mouvement physiognomique, et cela en son sens pulsionnel : il dans-le-ça, en-ça – Pour Barthes, un Barthes disciple de Lacan, l'écriture est la manifestation d'une communion avec l'inconscient en tant qu'espace de la pure signifiante, l'espace atopique-même ; en outre, sous une perspective blanchotienne, l'espace littéraire.

Ainsi, selon Barthes, lorsque l'« écrivain » écrit, le corps écrit ; et avec lui son *corpus*, son texte-intérieur, entre en dialogisme avec et dans l'espace littéraire. Il y a *con-fusion*. La littérature s'adonne et s'éteint le temps de l'écriture.

(Je me permets de précipiter abruptement la chute de cette réflexion faisant, en passant, référence à un soupçon d'analogie entre l'« écrivain » barthesien et l'« artiste » schlegelien → la cosmologie littéraire barthesienne est l'*analogon* du romantisme de Iena ; il en est son prolongement-limite – sa fin ?)

* * *

Croyant qu'une bienveillance n'est nullement une limite ou même antagonique de la rigueur critique et que, d'ailleurs, l'une et l'autre ne sont pas tant complémentaire ou indissociable que la même chose, j'ai essayé, lors de la dissertation en question, de suspendre toute considération (*epochè*) concernant le corpus-Barthes, afin de reproduire à travers les techniques a-méthodologiques auxquelles il eut recours pour alimenter ce mouvement de dérive (tels que le fragments, l'exkursus, la palinodie, etc.) ce que pour moi était sa vérité. Or, ironiquement, j'avais pleine conscience que l'espèce de pastiche du *corpus-Barthes* que j'envisageais entreprendre était, dès sa conception, vouée à l'échec (*hybris* ?) ; et ce fut ainsi, lorsque, quelques années plus tard, j'eus à le relire, l'analogie entre Roland Barthes et le Go me vint.

2. *Le cogito – Le pachinko – le wu-wei*

François-André Philidor, Bobby Fischer, Boris Spassky, Garry Kasparov, etc. : aux yeux du sens commun, la gloire du joueur d'échecs, l'épithète que l'Occident lui décerne, est bien moins celui de spécialiste que celui de *cogito* suprême.

Penché sur l'échiquier tel *Le Penseur* de Rodin, le joueur d'échecs déploie ses pièces, et à travers elles, sa stratégie, et cela méthodologiquement, par probabilité et spéculation mathématico-psychologique (rhétorique aristotélicienne). Son but est simple : mater le roi (pièce) de son adversaire tout en évitant que ce dernier fasse le même. À travers ce double principe qui oriente la stratégie du joueur en fonction du même principe exercé par son adversaire, le jeu d'échecs manifeste une relation dialogique dans sa

proportion conflictuelle (tension-résistance). En ce sens, et par les règles du jeu qui s'apparentent au langage, la relation qui est établie est nécessairement (pour qu'il y ait jeu) celle du débat, celle du conflit dialectique.

S'il est vrai qu'à première vue, la valeur absolue du roi (pièce) est inversement proportionnée à sa capacité de déplacement, cela ne doit nullement le réduire au fonctionnel ; il est fondamentalement le principe structurant du jeu d'échecs. C'est que, en effet, toutes les pièces, leurs valeurs et leurs caractéristiques, mais également jusqu'aux déplacements défensifs et attaquants, sont définies hiérarchiquement par et en fonction du roi ; d'où la hiérarchie féodal : roi, reine, évêques, chevaux, tours et pions. Capturer le roi (pièce), bien plus qu'une fin symbolique, c'est donc neutraliser le système adverse. Mais bien plus, une fois que le roi est le délégué d'une entité omnisciente et opératrice sur la destinée des autres pièces. Le roi est le représentant d'un dieu sur terre. Et ce dieu n'est autre que le joueur d'échecs et à travers ce dernier la raison elle-même.

Le jeu d'échecs est bien plus qu'une allégorie de la guerre ; elle est la *logomachie* elle-même. Capturer le roi (pièce) c'est neutraliser le centre de ce système et avec lui capturer le « signifié dernier » – c'est le *con-vaincre* de la suprématie, de la vérité d'un unique roi et d'un unique dieu. C'est l'imposition violente d'une thèse ; et avec elle, le rituel, la jouissance, du logocentrisme.

* * *

Quoique l'*atari*, la capture d'une pièce adverse est parfaitement possible et valable dans le jeu de Go, elle ne constitue nullement un but ni non plus un moyen. Elle serait bien plus de l'ordre de l'accidentel, ou plutôt de l'incidental. Il est donc parfaitement possible de jouer et gagner une partie de Go sans avoir recours à l'*atari*.

123

Le but du jeu de Go n'est pas de poser, déplacer ou capturer des pions, mais d'esquisser puis consolider, à l'aide de ces pions, des espaces vivants, des régions fermées par des intersections vides que les blancs et les noirs s'efforcent de contrôler jusqu'à que l'adversaire les lui concède : la « définition » (délimitation) des territoires constitue précisément l'objet même du jeu de Go. (LUSSON, PEREC, ROUBAUD, 2003, p. 63)

Or, curieusement, l'occidental qui s'initie au Go succombe généralement à la tentation de capturer une ou plusieurs pierres adversaires. En effet, bien qu'il sache que dans ce jeu la victoire est attribuée à celui qui aura délimité et approprié le plus grand espace vacant, le *moyo*, le joueur occidental architecte une stratégie motivée par la capture, et cela au point de conditionner irrémédiablement ses chances de victoire. Vu ce présupposé, il y aurait donc une distinction psychologique entre le joueur occidental et le joueur oriental, distinction qui serait constante chez ces deux types de joueurs, et cela indépendamment du jeu qu'ils pratiquent, c'est-à-dire que ce soit les échecs ou le Go.

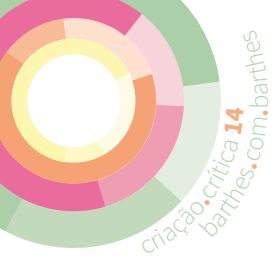
Cet appétit du gain, de l'appropriation, est le reflet d'une volonté de puissance toute humaine ; ce que Roland Barthes désignait par *vouloir-saisir* ; en outre : c'est le mouvement propre du *cogito*. Cette tentation irrésistible de l'appropriation est d'ailleurs exploitée aux cours de parties d'échecs, jeu, certes, où il s'agit de capturer le roi adverse, mais où ce but se confond indistinctement avec les moyens, à travers le recours aux dénommés pseudo-suicides.

Au contraire du joueur d'échecs, l'attitude idéal du joueur de go serait celle d'un « non-vouloir-saisir », le *wu-wei*. Ainsi désigné par Lao-Tseu, cette pratique est transversale à toutes les (sagesses) orientales. Nous la retrouvons en tant que *dhyana* dans le bouddhisme ou *zazen* du bouddhisme zen. « Seulement s'asseoir dans une posture exacte sans relâcher quoi que se soit, en laissant passer les pensées comme les nuages dans le ciel » (DESHIMARU, 30). Ce « non-vouloir-saisir » se caractérise comme étant une sorte de quiétisme, non d'indifférence, mais de pure neutralité face à toutes tentations, soient-elles physiologiques, sociales et, principalement, cognitif. Car, étant donné que pour le bouddhisme et le taoïsme la réalité, la *maya*, n'est qu'illusion, toutes tentatives de l'appréhender cognitivement mène inévitablement l'homme à l'erreur et, par conséquent, selon les préceptes de Siddhartha, à la souffrance.

La volonté de puissance sur la réalité est donc inhérente à l'homme, et par conséquent aux joueurs occidentaux et orientaux. Cependant, tandis que l'idéologie occidentale, qui présuppose une vérité, un sens, un signifié dernier, un roi, optimise sa stratégie (logique), l'orientale, elle, fondée sur l'absence de centre, cosmogonie de la non *présence*, réfute cette recherche comme insensée et tend à consolider des moyens, méthodes et techniques, qui lui permettrait de ne pas succomber à cette tentation.

* * *

Si Barthes ne fait guère référence au Go, il donne cependant une importance toute particulière, dans le domaine du jeu, au *pachinko*. Le *pachinko* se situerait, selon la taxonomie proposée par Roger Caillois, dans la catégorie de l'*aléa*, c'est-à-dire dans celle qui regroupe les jeux où le hasard à une influence décisive dans l'attribution d'un prix et/ou le choix d'un vainqueur. Il n'y aurait, à première vue, aucune singularité qui différencierait le *pachinko* d'autres jeux d'origines occidentale appartenant à la même ligne, tels que les *slot machines*, si ce n'est, vue de plus près, que le jeu japonais consiste, selon Roland Barthes, dans une activité immotivée, quasiment absurde selon nos critères (capitalistes?). En effet, tandis que les jeux d'*aléa*, tels qu'ils le sont pratiqués en Occident, visent un gain, principalement monétaire, le *pachinko* n'offre ni la conquête sur le hasard ni la conquête du hasard lui-même. En faisant que, comme c'est le cas selon Herrigel en ce qui concerne l'art japonais du tir à l'arc, la propulsion de la bille n'est d'autre but que lui-même et que le gain qui lui en revient n'est qu'en billes,



c'est-à-dire : sa répétition, le *pachinko* neutralise toute volonté de conquête ou de pouvoir.

Le *pachinko* serait donc de l'ordre du *wu-wei*, du non-profit, du non-vouloir-saisir. Aussi, étant le mode de jeu dépourvue de but, cela déplacerait, curieusement, le *pachinko* de la modalité qui correspondrait, selon Caillois, au *ludus* – ingéniosité, effort, adresse, patience – vers ce qu'il identifia comme étant une variante de la modalité *pladeia* – divertissement, turbulence, improvisation libre, épanouissement, insouciance –, le *wan* :

il met en lumière un autre destin de la *paidia*. La réserve d'agitation libre qui a défini au départ semble en ce cas dérivée, non pas vers la prouesse, le calcul, la difficulté vaincue, mais vers le calme, la patience, le songe vain. Le caractère *wan* désigne essentiellement en effet toutes sortes d'occupations semi-machinales qui laissent l'esprit distrait et vagabond, certains jeux complexes qui l'apparentent au *ludus*, et en même temps la médiation nonchalante, la contemplation paresseuse. (CAILLOIS, 1991, p. 88)

3. Le goban – Le voyeur

Plan de Heian-Kyō, l'actuelle Kyōto, dessiné par Mori Koan (1750) : Ce plan présente l'ancienne capitale de la «paix et de la tranquillité» sous une urbanisation de conception confucéenne, c'est-à-dire quadrillé, fonctionnel, soit rationnel. Quoique que le *I-Ching* et quelques considérations ésotériques de tendance taoïste furent également tenues en compte dans la disposition topologique de Kyōto, principalement en ce qui traite le tracé des artères et les cours d'eau, sa disposition générale ne différerait en rien de celle de villes telles que L.A. ou New York. Même s'il est tentant de faire une analogie entre cette carte jaunie par le temps et un *goban* couleur de *kaya* (*tormeya nucifera*), d'un point de vue idéologique, elle se rapproche bien plus d'un échiquier.

Cependant, sous une perspective barthesienne, il existerait une ville japonaise qui correspondrait au Go – Tokyo. Tout comme le Go, le mouvement elliptique de Tokyo n'est pas régi par une entité théocentrique. Nulle tour d'église qui agrège (*ecclesia*) l'urbanisation autour d'elle. « Le centre lui-même n'est qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement » (BARTHES, 2007, p. 50). Le noème de la *polis* nippone est atopique, foncièrement *ex-centrique* ; sa toponymie reste arbitraire. « Tokyo nous redit que le rationnel n'est qu'un système parmi d'autres » (BARTHES, 2007, p. 51).

Dans *Le Temps et l'Espace dans la Culture Japonaise*, le philosophe japonais Katō Shūichi développe deux caractéristiques de la culture nippone qui expliqueraient le caractère *ex-centrique* de son urbanisation et son

architecture. Selon lui, il existe dans la culture japonaise un enclin pour les espaces exigus et une tendance à l'asymétrie, dont les archétypes seraient la Vila Katsura et la ville de Tokyo. L'*excentricité* japonaise résulterait donc d'une construction dit « par ajout » qui témoignerait d'un besoin pragmatique – par exemple dans la nécessité d'annexer une pièce à une résidence – et d'un penchant esthétique pour l'asymétrie.

Or, comme Katō Shūichi le souligne, l'*excentricité* nippone reflète principalement une conception de la structure qui diffère radicalement de celle telle qu'elle est appréhendée en Occident. En effet, l'idéologie occidentale conçoit une structure stable, solide et définitive, dans lequel les divers éléments qui la constituent, soient-ils, dans le cas de Versailles, des bassins ou des courtisans, soient-ils, dans le cas de la philosophie et de la logique, des concepts, restent en harmonies et équilibrent envers eux et en sujétion envers le soleil, le roi et Dieu qui les régent et les règlent. En revanche, le Japon, à l'instar des courants Zen et Taoïste qui l'influencèrent, conçoit la structure comme étant mouvante, impermanente, en constante mutation, dynamique, d'où son *excentricité*. D'ailleurs, postuler sous ses termes ou sous n'importe lesquels une conception de structure est en soit un paradoxe – elle est *illogique*, elle nous reste *illisible*, elle est inénarrable. « Aujourd'hui encore, [selon les dires de Derrida,] une structure privée de tout centre représente l'impensable lui-même » (DERRIDA, 1979, p. 409). [texte - Tokyo] Il n'y a pas plus de structure qu'il n'y a de réel dans la cosmologie orientale ; tout au plus il y ce que Barthes nommé de *structuration* – le *scriptible*.

126

Or, selon le témoignage de Maurice Pinguet, si Tokyo à fourni à Barthes « la confirmation d'une réalité vérifiable, [...] la conception du signe et du sens qu'il s'attendait à défendre depuis toujours » (PINGUET, 2009, p. 32), elle fut également « festive, heureuse, fugitive » (PINGUET, 2009, p. 31). En effet, c'est que le Japon fut pour Barthes, non seulement l'expérience d'un *locus amoenus* du neutre, ni non plus celle du monde underground homosexuel de Tokyo, mais, principalement, ou peut-être à travers elle, à travers la rencontre des corps, la jouissance du texte. C'est que, en effet, Tokyo, en tant que ville *excentré* et *excentrique*, se présente comme étant la matérialisation urbanistique du texte tel que Barthes, et cela depuis *S/Z*, venait à concevoir. « Je lis le Japon comme un texte [...]. Au Japon, je suis en constante activité de lecture » (BARTHES, 1999). Barthes, observateur, lecteur de Tokyo, fut comme qu'en fusion, en *con-fusion*, dans les groupements de Shibuya. Son corps se dispersa parmi le texte, et cela en béatitude...

« La ville est un idéogramme : le texte continue »
(BARTHES, 2007, p. 48s.)

4. *Le mu – L’interstice – Le haïbun*

« Il n’existe qu’une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le Go. On aura compris que c’est l’écriture » (LUSSON, PEREC, ROUBAUD, 2003, p. 42). La conception de l’« écriture » comme étant l’*analogon* du Go défendue par les oulipiens Pierre Lussou, Georges Perec et Jacques Roubaud dans leur *Petit traité invitant à la découverte de l’art subtil du Go*, non que je la veuille valider, me semble correspondre parfaitement à l’image d’un Roland Barthes maître de Go.

Dans ce cas, évidemment, il ne faut nullement entendre par « écriture » la conception aux réminiscences sartriennes, celle d’une « écriture » comme engagement de l’écrivain auprès d’une littérature tel qu’il la théorisa dans le *Degré zéro de l’écriture*, c’est-à-dire le produit-reflet institutionnel d’un *canon*, d’une histoire (littéraire) ; mais en revanche, une conception d’« écriture » qui, bien plus tardivement, lui fut révélée, peut-être, en contemplant le mouvement cursif du poignet d’un maître japonais de calligraphie – à travers d’un *satori*.

C’est que l’« écriture », pour Barthes, n’est pas tant la matérialisation que le processus, la symbiose, la dérive de trois entités : le corps, le *corpus* et la *praxis*, et cela sans que pour autant nous puissions séparer l’une des trois – trinité en *con-fusion*, en poïétique. « C’est une pratique de jouissance, liée aux profondeurs pulsionnelles du corps et aux productions les plus subtiles et les plus heureuses de l’art. » (*Variations sur l’écriture*, 26)

À l’instar de certains maîtres de Go qui fusionnent avec le jeu, le mouvement physiologique et métaphorique de l’écrivain qui écrit est, selon Barthes, similaire à une progression au confins de ce que Blanchot entendait par « Nuit ». Descente dantesque en deçà du corps et du *corpus*, descente elliptique vers le *ça* à la recherche du *sommo bene* abscons, à la recherche des traits d’une Eurydice parmi un labyrinthe de fantômes et de fantasmes, de hantises et de pulsions, laissant traîner derrière soit non pas le fil axiomatique d’Ariane mais, à l’exemple d’un Petit Poucet à la dérive « à travers des forêts de symboles », une voie de petites pierres blanches, une chaîne de signifiants qui, sur le *goban*, ainsi disposées, dessine un idéogramme, le vide, le néant, *mu*, 無.

« L’écriture est en somme, à sa manière, un *satori* »
(BARTHES, 2007, p. 14)

* * *

Une peinture de Tosa Mitsuyoshi (1539-1613) illustre un passage du *Genji monogatari* dans lequel le héros de Murasaki Shikibu observe secrètement par l’interstice de deux portes coulissantes Utsusemi jouer au Go avec une compagne. Mise en abyme ?



Selon Motoori Norinaga (1730-1801), philologue japonais de l'école Kokugaku, la lecture du *Genji monogatari* susciterait en nous cette mélancolie typiquement japonaise, ce « je ne sais quoi » face à l'inconstance, l'éphémère et l'évanescence de toutes choses, et dont la chute des pétales de cerisiers (*sakura*) en serait le phénomène absolu. Cet effet, qui est d'ailleurs une des caractéristiques de la poétique et de l'esthétique Heian (794-1185) aux tendances bouddhiques et taoïstes, est provoqué thématique et formellement par le fil de la narration pure : la vie – en l'occurrence celle du Genji. Le lecteur est ainsi mené dans le tourbillon existentiel de ce prince : sa déchéance, son exil, son retour, sa gloire, ses aventures galantes et licencieuses, ses inconstances amoureuses, sa vieillesse, l'oubli. Puis le roman continue. Elliptiquement, il débouche sur la vie du fils du Genji aux mœurs identiques, et cela sans qu'il en soit fait grand cas de la mort de ce père qui en était pourtant le centre et principe...

En quelque sorte, le dynamisme de ce roman est analogue à celui du Go – au sens où il ne suit pas un processus axiomatique qui dirige l'écriture vers la fin, mais, au contraire, à travers le mouvement elliptique, par sa perpétuité, fait qu'elle soit le dynamisme-même, c'est-à-dire, selon Roland Barthes, le mouvement de l'écriture en tant qu'intransitive.

En observant secrètement cette partie de go jouée entre Utsusemi, femme qui, ironiquement, dispute son cœur, on serait porté à croire que le Genji observe, non seulement la dispute de sa vie, mais, également, à travers l'essence du go, la vie-même. Or, si le Genji observe sa vie, il ne fait qu'observer son roman, l'essence du roman. Il observe cette lectrice qui écrit son *corpus* (*scriptible*). Celle que le Genji observe, celle qui est couchée sur le tatami en train de jouer au go, c'est Murasaki Shikibu.

* * *

« Aucun livre continûment réussi ? – Sans doute le livre sur le Japon. À la sexualité heureuse a correspondu tout naturellement le bonheur continue, effusif, jubilatoire, de l'écriture. » (BARTHES, 2010). Si *L'Empire des signes* s'avère être une contre-*Mythologie*, il reste, en outre, un livre de voyage, un journal dans lequel Roland Barthes écrivit les *instants*, ces *satori* qui lui marquèrent. *L'Empire des signes* serait, pour ainsi dire, les mémoires d'un lecteur-voyeur au sein de d'un Japon-texte, c'est-à-dire au sein de la jouissance du neutre. Et si, certes, ce bouquin s'avère être un traité ethno-sémiologique de la signifiante, il n'est pas moins un traité de jeu de Go que le principe du Go lui-même.

L'Empire des signes, fragmenté, ne respectant nul axe logico-argumentatif transite d'un objet à un autre, du pachinko vers le haïku et ce dernier vers la bunraku. Si le trajet de *L'Empire des signes* semble excentrique, c'est qu'elle est voulu, désirer. La quête, si tout au plus il y en a une, est la quête d'elle-même : l'écriture, D'où le mouvement elliptique. C'est un vagabondage de la pensée d'un objet à un autre, sans s'y arrêter trop longtemps, sans

que cette arrêt puisse se transformer en thèse. C'est une fuite du signifié dernier, de la connotation, mais également une fuite heureuse, jubilatoire.

Aussi, par la juxtaposition de la prose et du *haïku*, *L'Empire des Signes* s'apparente formel et thématiquement à un *haïbun* – genre littéraire classique japonais qui s'insère dans la tradition du *kiko bungaku*, la « littérature de voyage », et dont le *Oku no hosomichi* de Matsuo Basho en est, incontestablement, l'archétype. Ce qui différencie le *haïbun* d'autres genres de la famille du *kiko bungaku* est, effectivement, la présence complémentaire de la prose et d'un *haïku*, ou en bonne rigueur d'un *hokku*, en sorte que, comme le souligne Philippe Forrest, « la prose intègre en elle le poème qui la suspend, le poème appelle à lui la prose qui l'enveloppe » (FORREST, 74). Le *haïku* ne ponctue pas la prose ; il n'est non plus ni une illustration ni une synthèse lyrique ou thétique. Si, selon Barthes, par ses caractéristiques poétique (formel), le *haïku* est propice à susciter l'ébranlement de la logique, le truchement des paradigmes, de nous faire contempler par l'effet de *satori* la pure signifiante, nous serions porté à croire que le *haïku*, en raison de cette faculté-définition, serait comme que le négatif de la prose... Au sein du *haïbun*, la relation de la prose et de la poésie, ainsi unies, réciproquement structurantes, peut (et doit) être rapproché des considérations postulées par le romantisme de Léna au sujet du « genre romantique », en tant que « mélanges », synthèse de toutes les formes, de tous les genres ; mais, fondamentalement, comme genre propre à reproduire, à se confondre avec l'absolu, la pure signifiante : le roman. Ce n'est nullement un hasard si Barthes, dans les deux dernières années de sa vie, s'était voué à la « préparation du roman », à ce « grand projet » dont ne subsistent, ironiquement (Schlegel), que quelques feuilles manuscrites à l'état de brouillons, fragmentées.

Tout indique que *Vita Nova*, le projet de roman – ainsi intitulé comme l'œuvre homonyme de Dante –, devait reproduire le voyage de l'auteur-écriture aux confins de la mort ; et cela afin de ressusciter la littérature qui se cache sous les traits d'une mère récemment défunte ; si ce n'est la reconnaître, l'embraser et fusionner avec et en elle. La *Vita Nova* barthesienne aurait été, tout comme *L'Empire des signes*, un journal de voyage, un *haïbun*.

Bibliographie

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

_____. *L'Empire des signes*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

_____. *Le Discours amoureux : Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études, 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

_____. *Le Grain de la voix*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.



_____. *Le Neutre : Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

_____. *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

_____. *Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1991.

COMMENT, Bernard. *Roland Barthes vers le neutre*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 2003.

DELEUZE, Gilles. "Leibniz (cours du 27/07/1987)". *Les Cours de Gilles Deleuze*, jul.1987.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

LUSSON, Pierre ; PEREC, Georges ; ROUBAUD, Jacques. *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 2003.

PINGUET, Maurice. *Le Texte Japon*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pourquoi j'aime Barthes*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 2009.

Recebido em: 28/02/2015 **Aceito em:** 30/04/2015

Referência eletrônica: MARINHO, Alexandre Ferreira. Roland Barthes en Maître de Jeu de Go. Revista *Criação & Crítica*, n. 14, p. 118-130, junho 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.