LA BEAUTÉ CONVULSIVE D'UN MARCHÉ AUX PUCES SURRÉALISTE. WILLIAM KLEIN, ROLAND BARTHES, MAURICE PINGUET ET LE JAPON DES ANNÉES 1960

Emmanuel Lozerand
Inalco-CEJ (Paris)
Invité d'honneur

Illustrer le Japon

L'Occident a raconté le Japon, certes, mais il l'a aussi représenté. Dès sa couverture, *Le Japon illustré* d'Aimé Humbert, publié chez Hachette en 1870, annonçait « 476 vues, scènes, types, monuments et paysages », gravures faites d'après des dessins réalisés localement, ou d'après des estampes, et destinés à « donner carrière à l'imagination » (GONSETH 2015 : 7). Un imposant *in-4°* – qui fit longtemps référence – parut avec le même titre en 1915 chez Larousse, sous la direction de Félicien Challaye. Il proposait quant à lui « 677 reproductions phot., 26 cartes et plans dont 11 en coul., 12 pl. h.-t. dont 4 en coul. »

Une nette évolution des images du Japon semble s'être produite dans les années 1950-1960. *Le Japon entre la tradition et l'avenir* publié en 1953 par Georges Duhamel en témoigne. Chargé par le général de Gaulle de réactiver le réseau des Alliances françaises, Duhamel se rendit au Japon en 1952. Il explique comment, pour préparer son voyage, il tenta de réunir quelques ouvrages disponibles : il n'y avait pas de quoi « encombrer sa table de travail » ! Il se réfère à Challaye, qui lui paraît encore incontournable bien qu'un peu vieilli, à l'ouvrage de Robert Guillain de 1947, *Le Peuple japonais et la guerre*, qu'il trouve rempli d'« amertume », ainsi qu'au petit livre de Jean A. Keim de 1952, *Mon Japon du demi-siècle,* « reportage excellent qui laisse de côté certaines questions » (DUHAMEL 1953 : 8). Alors que le livre de Keim est illustré de clichés conventionnels fournis par le Japan Travel Bureau, celui de Duhamel en revanche contient soixante photographies de Werner Bischof qui inaugurent une ère nouvelle de la représentation iconographique du Japon en Occident.

Bischof était un des membres de l'agence Magnum fondée en 1947 par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et leurs amis. Après un long séjour en 1951, il publia chez Delpire en 1954 un remarquable *Japon*. Il fut suivi dans l'archipel par Capa lui-même en 1954, Walter Carone et Marc Riboud en 1958, William Klein en

1961, Michael Rougier en 1964, ou Cartier-Bresson en 1965. Il faut y ajouter ceux qui avaient séjourné au Japon avant et/ou pendant la guerre comme Fosco Maraini et Francis Haar, ainsi que Nicolas Bouvier qui y devint photographe. Plusieurs d'entre eux laissèrent des albums importants[217]. Leur influence à tous fut bientôt tangible : des images de Bischof et Riboud figurent ainsi dans le *Japon* de Yéfime, paru dans la collection « Petite Planète » du Seuil en 1959.

Le travail de William Klein retient l'attention. De retour à New York en 1954, après plusieurs années passées en France, le jeune homme réalisa un « journal photographique » percutant de ce court séjour. Il y présentait une métropole chaotique, presque absurde, apportant grâce à un film ultra rapide, un grand angle et une méthode de tirage inhabituelle, un bouleversement esthétique sensible dans le grain, les contrastes, les compositions, le décadrage, le bougé.

Le livre parut au Seuil en 1956, avec l'appui de Chris Marker, sous le titre *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels*. Avec *Les Américains* de Robert Frank, publié deux ans plus tard, il provoqua une sorte de révolution. Klein fut invité par Fellini à devenir son assistant pour *Les Nuits de Cabiria* en 1956 et il publia *Roma + Klein* en 1959, année où il photographia aussi Moscou.

Invité au Japon en 1961, Klein y fut accueilli en grande pompe. Bien que des tensions aient rapidement surgi avec les officiels, il passa outre, aidé des membres de l'ex groupe Vivo. « Au carrefour du document historique et du carnet intime » (POLKA GALERIE 2016), il publia en 1964 un *Tōkyō* composé de trois parties aux titres pleins d'ironie[218].

Dans la première, *Ceremony,* se succèdent par exemple un *body builder*, des danseurs de butō, des joueurs de baseball, un salon de coiffure, des lutteurs de *kendō* ou de *sumō*, des moments de représentation théâtrale ou de cérémonie du thé, des performances

---

[217] Walter Carone, *Archipel des hommes : le Japon*, Hachette, 1959 ; Marc Riboud, *Women of Japan*, Bruna books, 1959 ; Michael Rougier, « The Young In Rebellion », *Life*, 1964.

[218] Le *Tōkyō* de William Klein est en réalité paru dans cinq éditions légèrement différentes les unes des autres : en 1964 aux États-Unis, chez Crown publishers (New York), en France chez Robert Delpire, en Italie chez Silvania Editoriale d'Arte, au chez Zōkeisha, et en 1965 en Allemagne chez Nannen-Verlag GmbH. Nous nous sommes référés, pour les images, à un fac-similé de la version japonaise paru en 2014 aux éditions Akio Nagasawa.

de « boxe-peinture », un mariage, un bain public, la Bourse, les salons de la Diète.

Album rassemble des instantanés de vie quotidienne : un couple et son bébé, des scènes de rues, des rires, des jeux d'enfants, des intérieurs, des prostituées qui se maquillent, mais aussi un portrait en gros plan du couple impérial.

Ikebana enfin constitue une sorte de florilège de formes : enseignes publicitaires, lumières de la ville, manifestation anti-américaine.

L'Empire des signes et la photographie

Après avoir effectué trois voyages au Japon entre 1966 et 1968, Roland Barthes publie *L'Empire des signes* en 1970. On pourrait imaginer qu'un tel amateur d'images tire parti du travail des photographes des années 1950 et 1960. Barthes et Klein fréquentaient d'ailleurs tous deux les éditions du Seuil, rue Jacob, où Chris Marker avait fondé « Petite planète » en 1954, l'année où Barthes avait publié son *Michelet* dans la collection sœur des « Écrivains de toujours ». Pourtant un étonnant écart se fait jour entre les photographies utilisées dans *L'Empire des signes* et celles des photoreporters.

L'*Empire des signes* accorde à la photographie une grande importance. Le livre a en effet été publié dans « Les Sentiers de la création », collection tout juste fondée par Gaëtan Picon chez Skira en 1969. Celle-ci se fixait deux objectifs : décrire les « processus de création », les illustrer par l'« image-document » plus que par la « parole-hypothèse » (OUVRY-VIAL 2010 : 140). L'*Empire des signes* fut le cinquième titre de la collection, après ceux d'Aragon, Elsa Triolet, Ionesco et Butor.

Un texte liminaire affirme l'autonomie des images : « Le texte ne commente pas l'image. Les images n'illustrent pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel » (BARTHES 1970a : 7). La première section, « Là-bas », précise le rôle de la « photo » dans le processus de création : « L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire : le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples » (BARTHES 1970a : 11). Une « table des illustrations » liste et légende la quarantaine d'images qui ponctuent l'ouvrage.

On dispose de quelques éléments sur la genèse du livre (SAMOYAULT 2015 : 415-418 ; 469-474). Une lettre à Maurice Pinguet du 9 juin 1966, après la découverte du pays, évoque un désir d'écrire « sur le visage japonais – c'est-à-dire de proche en proche sur le Japon » (SAMOYAULT 2015 : 417). Après un deuxième séjour

en mars 1967, Barthes passe un semestre à Baltimore où il s'adonne à de nombreuses lectures japonaises. Rentré début janvier 1968 d'un dernier voyage dans l'archipel, il voit à l'Odéon le 2 mai un spectacle de *bunraku* présenté par Jean-Louis Barrault. Il en publie une sorte de compte-rendu sous le titre « La leçon d'écriture » dans le numéro d'été de *Tel Quel*. On ne sait quand lui a été faite la commande de Skira, mais une première version de *L'Empire des signes*, intégrant le texte sur le *bunraku* remanié, est achevée le 16 novembre 1968 (SAMOYAULT 2015 : 463). Barthes poursuit son travail de documentation visuelle au long de l'année 1969 et il reçoit à Rabat, où il est alors en poste, la visite d'un employé de l'éditeur. Des développements supplémentaires du texte semblent avoir été suscités par ce travail iconographique.

Mais quelles sont les images retenues par Barthes ? Celui-ci ignore presque complètement les photographes que nous venons de présenter. Dans *La Chambre claire* en 1980 il explicite d'ailleurs son peu de goût pour le travail de Klein. Il mentionne en effet la photo de « *Shinohiera (sic) fighter painter* », pour mieux porter sur elle un jugement négatif : « certains détails pourraient me "poindre" », mais « la tête monstrueuse du personnage ne me dit rien, parce que je vois bien que c'est un artifice de la prise de vue » (BARTHES 1980 : 827). De Bischof, il ne retient qu'une image, celle d'un enfant, qui lui permet de mettre en valeur « par dessous la paupière de porcelaine, une large goutte noire » (BARTHES 1970a : 136-137). S'il utilise plusieurs photographies de Bouvier, une seule, mettant en valeur « les yeux, et non pas le regard, la fente, et non pas l'âme » (BARTHES 1970a : 146-147), relève du travail personnel de l'écrivain-voyageur ; les autres sont purement illustratives. D'autres images, comme celles fournies par Daniel Cordier : barils de saké et poutraisons, sont elles aussi documentaires. D'autres encore semblent provenir d'agences comme celles des joueurs de *pachinko*, de la statue du moine Hōshi, des jardins du Tōfuku-ji ou de l'action des étudiants contre la guerre du Vietnam (BARTHES 1970a : 41 ; 67 ; 104-105 ; 140-141). D'autres enfin viennent du vieil ouvrage de Challaye déjà cité, comme celles du général Nogi et de son épouse (BARTHES 1970a : 124-125), des courbettes sur le quai de Yokohama (BARTHES 1970a : 86) ou de la présentation d'un cadeau (BARTHES 1970a : 89).

Mais les images séminales du livre, les seules à figurer dans les archives de l'auteur (COSTE 2016), sont celles que Barthes s'est procurées au Japon (SAMOYAULT 2015 : 474). Il s'agit de *bromide*, photographies commerciales d'acteurs, de chanteurs ou de « lutteurs

de Sumu (*sic*) » (BARTHES 1970a : 8 ; 54-55 ; 72-73 ; 120-121 ; 132-133 ; 151), où l'on décèle la trace de son désir d'écriture.

Il n'est pas illogique que le Japon de Barthes ne rencontre pas celui d'artistes au regard engagé, par principe personnel : des images moins travaillées correspondaient sans doute mieux à son désir idiosyncrasique. Mais peut-être faudrait-il aussi remarquer que les photographies des Riboud, Bischof, Capa, Cartier-Bresson, comme celles de Bouvier ou de Klein, viennent heurter de plein front son discours sur l'empire du vide :

> 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. (BARTHES 1970a : 11-12)

On peut ainsi s'exercer à mettre en relation certaines des images retenues par Barthes avec celles des photographes cités. Pour illustrer la trop célèbre « courbette » japonaise par exemple, Barthes recourt à des photos anciennes, empruntées à l'ouvrage de Challaye de 1915 (BARTHES 1970a : 86, 89). Désuètes, celles-ci illustrent à merveille la conception barthésienne d'une « autre politesse », au « graphisme net », perçue comme « un certain exercice du vide » : les « corps s'inclinent très bas », « je m'aplatis, courbé jusqu'à l'incrustation » (BARTHES 1970a : 88). L'écrivain n'aurait su que faire de cette belle image de Klein où, dans un foisonnement de postures ludiques, décalées, les personnages se saluent en esquissant des mouvements légers, dénués de tout formalisme.

On pourrait faire une remarque similaire à propos de la section « Centre-ville centre vide » :

> Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. (BARTHES 1970a : 46)

Nos photographes l'ont pourtant vu, et souvent avec humour, ce monarque invisible : simple quidam débouchant dans un stade pour Riboud, surpris par Klein dans une pose non protocolaire lors d'une exposition, plus formelle chez Bischof lors d'un voyage en train.

On pourrait aussi parler des incontournables jardins. Une double page du livre représente le « jardin du temple Tōfuku-ji, Kyōto, fondé en 1236 » (BARTHES 1970a : 104-105 ; 155). Elle porte l'inscription « JARDIN ZEN ». Pourtant, si ce temple appartient

effectivement à l'école zen Rinzai, et s'il a bien été fondé au XIII^e^ siècle, son jardin est une composition moderniste conçue en… 1939 par le paysagiste Shigemori Mirei. Des jardins secs anciens, on en trouve chez Bischof par exemple, mais celui-ci s'est beaucoup intéressé à des désordres floraux, parfois même aqueux et boueux.

Mais l'opposition devient stupéfiante en ce qui concerne la représentation des femmes. Là où *L'Empire des signes* n'aligne que poupées, peintures anciennes, travesti, ou épouse impassible destinée à la mort, les photographes des années 1950-1960 portent un regard très érotique sur des pêcheuses de perles[219], des strip-teaseuses ou d'élégantes passantes[220]. *A contrario* c'est un florilège personnel d'hommes séduisants que propose Barthes (SAMOYAULT 2015 : 474). Se voit ainsi confirmer la tonalité homoérotique d'un ouvrage où l'auteur dit obliquement sa sexualité en affichant le dessin des indications nécessaires pour se rendre au club de rencontre Pinocchio (BARTHES 1970a : 50), ou en mentionnant une revue « vaguement pornographique » avec l'image d'un « jeune Japonais nu, ficelé très régulièrement comme un saucisson » (BARTHES 1970a : 61, 63)[221].

Évoquons enfin cet étonnant visage fendu (BARTHES 1970a : 67) qui permet à l'auteur d'exposer sa théorie du signe vide : « le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe » (BARTHES 1970a : 66). Pour mieux comprendre ce que signifie cette statue, il faut se référer à une anecdote qui met en scène le moine Baozhi, saint homme dont trois peintres sont venus faire le portrait. Alors que ceux-ci se disposent à peindre, il leur précise :

> Un instant ! J'ai un autre aspect qui est le véritable. C'est celui-là qu'il vous faut reproduire ! ». Et le récit se poursuit : « Ce dernier, de l'ongle du pouce, fendit la peau de son front et la retira de droite et de gauche ; ce qui apparut alors, c'était le visage couvert d'or d'un boddhisattva. (*CONTES D'UJI* 1986 : 168)

---

[219] Photographiées par Iwase Yoshiyuki dès les années 1930, elles furent rendues célèbres par les albums de Francis Haar (*Mermaids of Japan*, 1954) et Fosco Maraini (*L'isola delle pescatrici,* 1960), et plus encore par le roman d'Ian Fleming *You only live twice* en 1964, puis le film éponyme de Lewis Gilbert en 1967.

[220] Voir aussi *Nus japonais,* photographies de Masaya Nakamura, préface de Robert Guillain, Prisma, 1959.

[221] Barthes fait d'autres allusions au bonheur érotique qu'il a trouvé au Japon dans différentes interviews (Barthes 2002, *III* : 85 ; 1000 ; 1038 ; et V : 369). Il écrit également : « là-bas le corps existe […] selon un pur projet érotique – quoique subtilement discret » (Barthes 1970a : 20). Voir aussi Barthes 1970a : 43 ; 107.

On mesure le contresens : alors que l'image qu'il retient est dévoilement des apparences, imposition de la vérité d'un signe, Barthes croit y voir l'ouverture à l'infini d'un jeu purement formel. En proposant une lecture hâtive d'une image mal regardée, il refuse tout conflit des interprétations. Il ne pouvait donc s'intéresser à cette scène de rue photographiée par Klein où des passants marchent devant des affiches de cinéma. Celles-ci annoncent en japonais la projection de *Vento di primavera*, un film italo-allemand de 1959 qui met en vedette le ténor Tagliavini ; des *Liaisons dangereuses*, de Roger Vadim, 1960, avec Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Jean-Louis Trintignant et Boris Vian ; mais surtout de *Kapo*, film italien de Gillo Pontecorvo de 1961, avec Laurent Terzieff et Emmanuelle Riva (l'actrice de *Hiroshima mon amour* en 1962), film auquel Jacques Rivette consacra un violent article dans *Les Cahiers du cinéma* en 1961 : « De l'abjection » où il s'en prenait à l'obscénité du travelling filmant le suicide de l'héroïne sur les barbelés d'un camp. Cette photographie de Klein disait exemplairement l'irruption de l'histoire et des enjeux de la représentation au cœur du Japon contemporain.

Barthes, tout à sa quête d'un pays évidé de sens, ne pouvait donc que rejeter des photographies trop vivantes d'un Japon débordant de signes à interpréter.

Une source méconnue de *L'Empire des signes*

Pour étayer l'analyse des choix iconographiques de Barthes, on peut également revenir à une autre dimension du travail des photoreporters. En effet, quand ceux-ci publient des albums, ils accompagnent parfois leurs clichés de ces « légendes » dont Walter Benjamin a souligné l'importance (BENJAMIN [1931]).

De fait plusieurs des livres mentionnés sont accompagnés de textes significatifs. C'est le cas par exemple de *Women of Japan* de Riboud de 1959, préfacé par Christine Arnothy, ou encore du *Japon* de Bischof en 1954, ainsi introduit par le journaliste Robert Guillain :

> Il n'est pas rose, le vrai Japon. Il n'est pas « fleurs de cerisiers », ce pays souvent sombre, peu fleuri, facilement cruel pour les faibles. […]
>
> Le vrai Japon, ô surprise, est dru et fort. […]
>
> Les Japonais, Prussiens de l'Orient ? Allons donc ! Ils sont secrètement anarchistes, et à certains égards leur fantaisie artiste les rapprocherait plutôt des Français. Les Japonais, toujours délicats ? La bousculade est trop pressante dans cette masse surpeuplée pour laisser la délicatesse apparaître en surface.

> Voulez-vous savoir quelle est plutôt, à mon avis, la note dominante qui mérite d'être notée la première au Japon, celle dont on a trop peu parlé ? C'est sa *truculence*.
>
> Quel grouillement, quelle kermesse ! […]
>
> Même truculence dans le côté rabelaisien des Japonais, quand ils sont entre eux et détendus. Les hommes sont lestes avec les filles, mais d'une manière naturelle et sans dévergondage. L'humour populaire est volontiers cru, et déclenche un débordement du rire collectif. (GUILLAIN 1964 : 9-10)

Klein quant à lui a conçu plusieurs versions de son *Tōkyō* : une japonaise, une américaine, une française, une italienne, toutes parues en 1964, mais aussi une allemande en 1965. Un texte paru dans les seules versions américaines (Crown Publishers) et japonaises (Zōkei-sha) retient l'attention. Il commence par un hommage au réalisme de Klein :

> *Like Hokusai, William Klein has created a Manga – a sudden throng of images, faces, streets, crowds, and attitudes, intense and confused, where the past merges with the future in an uproar of appearances. All are instaneously caught, still moving, alive, and gesturing as in the ephemeral world of Ukiyo-e, often with the caricatural accent Sharaku gave to the faces of his actors. The book will confuse the reader who wants to « understand ». The first thing to understand is that this teeming madhouse is Tokyo – contradictory and confused, makeshift and planeless, frenetic and discordant, Eastern and Western. From Tokyo and this book radiates a convulsive beauty of a surrealist flea market. (PINGUET 1964 : 1)*

Il poursuit :

> *It's another culture, but one well mixed with our own, and it's just this mixture which baffles. (PINGUET 1964 : 1)*

Deux choses retiennent l'attention : d'abord, comme avec le portrait par Guillain de la « truculence » nippone, l'incroyable écart entre le Japon ici présenté et celui de Barthes. Cette préface insiste en effet sur le caractère confus et contradictoire, tumultueux, « surréaliste », d'un Japon que Barthes voit pour sa part comme une sorte d'épure dessinée sur du vide. Elle insiste également sur la dimension d'acculturation, là où Barthes refuse de penser le côté « américain » du pays.

Mais le plus étonnant dans ce texte, c'est son auteur : Maurice Pinguet. Ancien élève de la rue d'Ulm, agrégé de lettres classiques, celui-ci avait connu Barthes en 1957 (PANGE 1987 : 11). Il devint lecteur à l'université de Tōkyō de 1958 à 1963, puis directeur de l'Institut français de 1963 à 1968. Dédicataire de *L'Empire des*

signes en 1970, il dédia à son tour à Barthes *La Mort volontaire au Japon* en 1984. Après la mort de Barthes, le 26 mars 1980, il a publié un texte d'hommage, « Le texte Japon », dans le numéro spécial de *Critique* d'août-septembre 1982. Il est donc étroitement associé à l'expérience japonaise de Barthes.

Or cette préface de 1964 aux versions américaines et japonaises de l'ouvrage de William Klein[222] semble aujourd'hui inconnue en France. Elle n'est pas mentionnée dans *Le texte Japon* (Seuil, 2009) où Michaël Ferrier a réuni « introuvables et inédits » de Pinguet.

De fait, il est surprenant que l'homme qui a accueilli Barthes au Japon en 1966 ait tenu deux ans plus tôt un discours aussi opposé à celui de *L'Empire des signes*, et il l'est encore plus de mesurer à quel point sa pensée sur le Japon a elle-même évolué des années 1960 aux années 1980, pour finalement s'inscrire dans le sillage de celle de Barthes.

Dans son hommage de 1982 en effet, Pinguet commence par relever le « parti pris d'utopie » (PINGUET 1982 : 30) de *L'Empire des signes*, mais, à l'instar de nombreux commentateurs, après cette manière de dédouanement initial il opère un glissement et remarque que Barthes a observé le Japon réel sans « connaissances de seconde main », avec la « naïveté d'un premier regard ». L'écrivain se serait donc arrêté à des « objets que les quadrillages du savoir ne peuvent pas retenir », avec une « étonnante acuité d'observation », « sous des angles que le compas des spécialistes ne peut pas ouvrir, mais dont se seraient délectés, à Edo, les maîtres du dessin ou de la notation, Bashō, Hokusai » (PINGUET 1982 : 31).

Et Pinguet de poursuivre en expliquant que ce « livre d'images » est aussi un « livre de pensées, livre d'une pensée » (PINGUET 1982 : 32), et c'est à un véritable essai sur le Japon réel, inspiré des analyses de Barthes, qu'il s'adonne alors. Il valide par sa propre expérience du pays l'opposition entre ce qui serait *notre* « empire du sens » et *leur* « empire des signes » :

> Les relations des Japonais entre eux […] nous paraissent un peu vides, impersonnelles, peu spectaculaires. (PINGUET 1982 : 37)
>
> La vie sociale au Japon a donc le formalisme, parfois un peu morne, d'un jeu d'adresse dont la règle demande à chaque sujet de collaborer avec tous les autres dans l'harmonieuse circulation du symbolique. (PINGUET 1982 : 38)

---

[222] La version française (voir *supra*, n. 2) comporte une introduction de William Klein où ce dernier reprend à son compte des éléments du texte de Pinguet. Mais sans du tout se référer à ce dernier…

Pinguet rend donc hommage à Barthes en 1982, comme à Klein en 1964, pour avoir capté la vérité du Japon, recourant d'ailleurs à une même comparaison avec Hokusai. Mais « l'exubérance » saisie par le photographe s'accorde difficilement avec la « tempérance » (PINGUET 1982 : 42) mise en valeur par l'écrivain ; la *convulsive beauty of a surrealist flea market* coïncide mal avec la sobriété d'un monde où « le signe ne s'appauvrit de sens que pour s'épurer, se styliser, se dessiner dans toute son évidence » (PINGUET 1982 : 39).

Ce contraste est d'autant plus étonnant que Barthes semble avoir lu ce que Pinguet a écrit sur la capitale nippone :

Roland Barthes Fragment « Centre-ville, centre vide »	Maurice Pinguet Préface à *Tōkyō* de W. Klein (éd. américaine)
Les villes quadrangulaires, réticulaires (Los Angeles, par exemple) produisent, dit-on, un malaise profond ; elles blessent en nous un sentiment cénesthésique de la ville, qui exige que tout espace urbain ait un centre où aller, d'où revenir, un lieu complet dont rêver et par rapport à quoi se diriger ou se retirer, en un mot s'inventer. Pour de multiples raisons (historiques, économiques, religieuses, militaires), l'Occident n'a que trop bien compris cette loi : toutes ses villes sont concentriques, mais aussi, conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle toute centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grandes magasins), la parole (avec les agoras: cafés et promenades). Aller dans le centre, c'est rencontrer la « vérité » sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la « réalité ».	*Western urbanism demands centers open to the public – forums, cathedrals, forecourts, platsforms on which to erect monumental facades to the nation and its god. Nothing like that in Japan […]*
La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède un centre mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée par la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur que l'on ne voit jamais, c'est-à-dire à la lettre par on ne sait qui. Journellement, de leur conduite preste, énergique, expéditive comme la ligne d'un tir, les taxis évitent ce cercle, dont la crête basse, forme visible de l'invisibilité, cache le « rien » sacré. L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque de murailles, d'eaux, de toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée	*In the center of the city, another city exists, forbidden from the beginning, ringed by stone, water, and trafic jams. Since the fall of the Shōgun despotism, the emperor has lived here. Once ritually invisible, he now rations himself in discreet public appearances. But by a delicate irony this impenetrable city-heart, situated in Tokyo but outside of Tokyo, is entirely empty : it contains nothing memorable ; everything has long since burn down, and, after the war, in all this vast useless space only a few grat cement buildings were put up plus, for the royal family, a modern cube where the armchairs wear slip covers. In this great landmark, there's nothing to see. But all the*

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. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide.	*agitation around this essential quiet suggests old principles : how the Sage and the Sovereign ought to be passive, how their pure presence should be the vacuum on which all the rest balances. Around this empty space, Tokyo can freel tie itself up.*

Pourtant l'influence sur Barthes de la préface de Pinguet au *Tōkyō* de Klein reste ponctuelle, et c'est bien en revanche la lecture, ou la relecture, de *L'Empire des signes* qui semble avoir amené Pinguet à changer en 1982 son discours sur le Japon de 1964.

La fin du marché aux puces surréalistes

En dehors des goûts et itinéraires personnels, d'autres causes ne peuvent-elles expliquer pourquoi Barthes n'a retenu du texte de Pinguet que ces quelques lignes sur le « centre vide », alors que Pinguet au contraire, délaissant son éloge de Klein pour un panégyrique de Barthes, oublia aussi le sens de la « beauté convulsive » pour mieux apprécier la « tempérance » du Japon ?

Plusieurs phénomènes peuvent aider à comprendre l'effacement progressif du Japon « truculent » de Guillain, ou du Tōkyō « surréaliste » de Klein, au fil des années 1960 : les changements concrets du pays, et en particulier de sa capitale, le déferlement d'une vague zen sur l'Occident, certaines impasses de nos avant-gardes.

Le Japon des années 1960 est celui de la Haute croissance. À partir de 1959, l'attribution des Jeux olympiques de 1964 à Tōkyō facilite une restructuration de sa capitale. Ce gigantesque nettoyage fut bien mis en valeur par le Hi Red Center qui se lança le 16 octobre 1964, six jours après la cérémonie d'ouverture des Jeux, dans un « mouvement pour la promotion du nettoyage et de la mise en ordre de l'aire métropolitaine », en débarquant sur les trottoirs de Ginza en blouses de travail avec éponges, seaux et balais-brosses. Les Jeux montrèrent aux medias du monde entier l'image d'un Japon *high tech,* qui devint deuxième puissance économique mondiale en 1968. Découvrant le Japon en 1966, Barthes vécut ainsi une expérience fort différente de celle de Pinguet en 1958 ou de Klein en 1961. Un texte publié par Guillain en janvier 1968, au moment même où Barthes rentre de son troisième voyage, témoigne de l'intensité de ces changements :

> Le Japon que j'ai revisité pendant l'été 1967 n'était déjà plus du tout le même que celui de mon précédent séjour en 1964. Tōkyō en particulier était pour moi presque méconnaissable. […] Un prodigieux travail a littéralement changé la face de Tōkyō. (GUILLAIN 1968 : 19)

Le déferlement d'une « vague zen » sur l'Occident caractérise également les années 1960. Cette histoire tortueuse (LOZERAND 2019) commence à Chicago en 1893, lors du World Parliament of Religions, par la rencontre entre le néo-bouddhisme élaboré à la suite des troubles de la Restauration de Meiji et la soif de spiritualités orientales d'un Occident déboussolé par l'ensemble des bouleversements du XIX^e^ siècle. Le succès japonais lors de la guerre contre la Russie en 1905 vient en outre favoriser l'intérêt pour une « voie des guerriers » (*bushidō*), perçue comme secret spirituel de la jeune puissance asiatique. Suzuki Daisetsu rédige de 1927-1934 ses trois séries d'*Essays on zen buddhism*. Il en arrive bientôt à faire de ce zen réinterprété le déterminant principal de la culture japonaise. Ses premiers lecteurs, comme Reginald H. Blyth ou Eugen Herrigel, demeurèrent cependant épars. La traduction française des *Essays* fut lue par Bataille en 1944, et Jacques Lacan ouvrit son séminaire en maître zen en 1953. Suzuki devint vraiment populaire dans les années 1950, quand il fut longuement invité aux États-Unis avec le soutien de la Fondation Rockfeller. Les beatniks s'entichèrent de ce zen suzukien qui connut une forte diffusion dans le monde anglo-saxon, puis plus largement, dans les années 1960, avec les bestsellers de Jack Kerouac (*The Dharma Bums*, 1958 ; tr. fr. *Les Clochards célestes*, 1963) et Alan Watts (*The Way of Zen*, 1957, trad. fr. *Le Bouddhisme zen*, 1960). Tir à l'arc, haiku, jardins secs, peinture zen acquirent une célébrité nouvelle.

Parallèlement, d'autres discours sur le Japon comme alternative à l'Occident faisaient florès, qu'il s'agisse du dialogue de Martin Heidegger sur le *kouou* (le vide) « entre un Japonais et un qui demande » (HEIDEGGER 1976) ; ou de la note sur le « snobisme des Japonais » ajoutée par Alexandre Kojève à une réédition de 1968 de son *Introduction à la lecture de Hegel* (LOZERAND 2016).

Barthes, qui a lu Watts, Blyth et Suzuki aux États-Unis en 1967, partage une vision panzénique du Japon et cette recherche d'une alternative orientale « vide », « formelle », à un Occident perçu comme trop plein et pâteux. Il emprunte à Blyth la vision du haiku comme « branche littéraire du zen » (BARTHES 1970a : 99) et à Watts une bonne dizaine de références, éparses dans tout le livre sans mention d'emprunt. Quant à Pinguet, s'il ne parlait du zen en 1964 qu'au détour d'une phrase – *I'm thinking of the individualism of Zen (« il you run into Buddha, kill him »)* (PINGUET 1964 : 1) –, il conclut en revanche son texte de 1982 par une réflexion sur une culture qui oscille selon lui entre « *kōan* insensé » et « haiku insignifiant » (PINGUET 1982 : 43), dans la droite ligne des

remarques de Barthes sur le zen comme « immense pratique destinée à *arrêter le langage* » (BARTHES 1970a : 99).

Un dernier facteur tient au sentiment d'impasse que put susciter la France post « soixante-huitarde ». L'invitation à venir au Japon faite à Barthes à l'automne 1965 avait déjà constitué un grand bonheur pour un homme blessé par la querelle « de la Nouvelle Critique » (PANGE 1987 : 33 ; SAMOYAULT 2015 : 402-408). Mais la situation est encore pire trois ans plus tard. Datée du 9 juin 1968, une lettre à Pinguet, qui devait rejoindre la Sorbonne à l'automne, traduit un sentiment de déréliction :

> Il vous faudra, comme à nous tous, beaucoup de courage pour affronter la rentrée universitaire – si elle a lieu ; vous ne pouvez imaginer le chambardement des esprits, des langages, cela sur le fond d'une institution absente ; personne, je crois, aujourd'hui, ne peut prévoir la dialectique qui pourrait unir l'université maoïste qui se proclame et l'institution gaulliste, si elle est reconduite. Pour moi, j'avoue que pour le moment, je ne vois pas bien quelle place j'aurai dans tout cela. (SAMOYAULT 2015 : 438)

Barthes cherche une échappatoire. Il en trouvera dans la vie réelle, en partant au Maroc fin 1968 (avant de s'y installer durablement à partir de septembre 1969), mais aussi dans l'imaginaire, en concevant un pays de cocagne où les signes arrêtent de parler. Appelant à une « destruction de l'Occident », il explique dans un entretien avec Raymond Bellour en 1970 :

> Comme beaucoup d'entre nous, je refuse profondément ma civilisation, jusqu'à la nausée. Ce livre exprime la revendication absolue d'une altérité totale qui m'est devenue nécessaire et peut seule provoquer la fissure du symbolique, de notre symbolique. (BARTHES 1970b : 667-669)

Cette fuite en avant dans l'imaginaire a des conséquences politiques. Car, comme Barthes l'expliquait dans « Poujade et les intellectuels », « tout anti-intellectualisme finit dans la mort du langage, c'est-à-dire dans la destruction de la sociabilité ». Il ajoutait : « Car ce qui est ici visé [chez Pierre Poujade], c'est toute forme de culture explicative, engagée, et ce qui est sauvé, c'est la culture "innocente", celle dont la naïveté laisse les mains libres au tyran » (BARTHES 1957 : 207)… Mais elle n'est pas non plus sans effet sur le rapport à l'autre : ce Japon imaginaire ne peut être qu'un Japon mort. Et c'est ici que le « là-bas » un peu mystérieux par lequel s'ouvre *L'Empire des signes* prend tout son sens, bien mis en valeur par Maurice Pinguet : « Peut-être préférait-il que le Japon demeurât dans l'éloignement de la nostalgie, dans le retrait d'un certain *dahin*. » (PINGUET 1982 : 29)

S'il est vrai que tout texte livre toujours, par quelque indice, son secret de fabrication, *L'Empire des signes* se trahit dans la répétition insistante d'un même épisode, qui constitue comme une parabole de son geste fondateur. Comment faire du vide avec du vivant, de l'imaginaire avec du réel, sinon en accomplissant un meurtre rituel ?

> Le cuisinier (qui ne cuit rien du tout) prend une anguille vivante, lui fiche une longue pointe dans la tête et la racle, la dépiaute. Cette scène preste, humide (plus que sanglante), de petite cruauté, va se terminer en dentelle. L'anguille (ou le fragment de légume, de crustacé), cristallisée dans la friture […] se réduit à un petit bloc de vide, à une collection de jours : l'aliment rejoint ici le rêve d'un paradoxe : celui d'un objet purement interstitiel, d'autant plus provoquant que ce vide est fabriqué pour qu'on s'en nourrisse […]. (BARTHES 1970a : 35 ; 29 ; 39)

L'Empire des signes est bien le récit de la mise à mort d'un pays, de ses habitants. Il est traversé d'une puissante pulsion mortifère :

> La femme du général Nogi a décidé que la Mort était le sens, que l'une et l'autre se congédiaient en même temps et que donc, fût-ce par le visage, il ne fallait pas « en parler ». (BARTHES 1970a : 126)

Il ne pouvait dès lors être qu'un adieu au Japon.

La volonté de ne pas savoir

J'ai essayé de rendre perceptible le contraste entre le Japon perçu et représenté par Bischof, Guillain, Klein ou Pinguet des années 1950 au début des années 1960, et celui, bien différent, construit par Barthes dans la seconde moitié de la décennie, avant d'être porté par le discours dominant des années 1970 et 1980, y compris par Pinguet lui-même, peut-être jusqu'à aujourd'hui.

On mesure, en considérant ce basculement, à quel point la plupart des lectures de *L'Empire des signes* ont été trop souvent décontextualisées, alors qu'une mise en situation permet de comprendre comment a été nettoyé le marché aux puces surréaliste, au croisement d'un triple phénomène de transformation du Japon réel, de restructuration de son image sous l'angle du zen et d'épuisement des avant-gardes d'Occident.

J'ai donc également voulu mettre fugitivement en lumière ce moment qui m'apparaît, à tort ou à raison, comme un peu magique, celui où un Japon sorti des affres de l'après-guerre commençait tout juste à s'engager dans les chemins de la Haute croissance et dont le travail des photographes laissés de côté par Barthes témoigne exemplairement.

Ce que j'ai laissé dans l'ombre, en revanche, c'est le formidable mouvement de la photographie japonaise de l'époque, que Barthes d'ailleurs semble totalement ignorer. Hamaya Hiroshi, premier photoreporter japonais à intégrer l'agence Magnum, Kimura Ihê ou Domon Ken avaient incarné la photographie réaliste des années 1950. Ils furent contestés par le groupe dit « des dix regards » (Jûnin no me) dont certains membres, comme Tōmatsu Shōmei ou Hosoe Eikō, formèrent en 1957 la coopérative Vivo qui se dissoudra en juin 1961, juste avant d'accueillir Klein à Tōkyō. En novembre 1968 ce fut la parution du numéro 1 de la revue *Provoke*, avec Takanashi Yutaka, Nakahira Takuma ou Taki Kōji, souvent « nourris d'influences littéraires et artistiques notamment (Camus, Michaux, Barthes, Artaud, Godard…) » (L'ŒIL DE LA PHOTOGRAPHIE 2016). Parallèlement Araki Nobuyoshi et Fukase Masahisa avaient commencé leur travail.

Le contraste est frappant entre la volonté de *Provoke* de prendre le réel à bras-le-corps, dans une esthétique *are bure boke* (brut, flou, granuleux), et la volonté de ne pas savoir, de fuir dans le fantasme, qui fut celle de Barthes au Japon et qu'exhibe la couverture même de son ouvrage. Il explique en effet : « je ne sais qui est cette femme, si elle est peinte ou grimée, ce qu'elle veut écrire » (ES, 155). Il s'agit pourtant de Murasaki Shikibu, l'écrivain le plus célèbre de toute la littérature japonaise, l'auteur du *Dit du Genji*.

« Emblème somptueux et retenu » (BARTHES 1970a : 155) de l'écriture, l'image choisie pour figurer sur la couverture du livre, et reprise dans le corps du texte (BARTHES 1970a : 117), était celle d'une carte postale personnellement adressée à l'écrivain par un ami japonais. Elle portait logiquement des marques de la vie réelle : une déchirure à l'angle inférieur gauche (un timbre découpé ?), une pliure au-dessus de la tête de Murasaki. Ironie de l'histoire, sur la couverture de l'édition de poche Champs Flammarion de 1980 cette image a été recadrée et retouchée de manière à faire disparaître ces traces. Et l'entreprise de gommage s'est poursuivie avec le prétendu « fac-similé » de 2015, qui restitue le cadrage d'origine (BARTHES 1970a : 117), mais censure la matérialité de la lettre reçue d'un ami en nappant d'une sauce de pixels les balafres du temps sur ce document. Étrange choix éditorial, contresens absolu, pour un livre consacré à l'éloge de l'écriture, « incision et glissement » (BARTHES 1970a : 116). De quel réel veut-on donc effacer la trace[223] ?

---

[223] Remerciements tout particuliers à Anne Bayard-Sakai, Claude Coste, Emeric Descroix (et la galerie Polka), Claude Estèbe, Lilian Froger, Christian Galan, Julien Glauser, Estelle Leggeri-Bauer, Michael Lucken, Osawa Kei.

Bibliographie

BARTHES, Roland. *Mythologies*, 1957. Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*, 1970a. Seuil, 2015.

BARTHES, Roland. « Sur *S/Z* et *L'Empire des signes* », entretien avec Raymond Bellour, 1970b. In *Œuvres complètes III*, Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*, 1980. In *Œuvres complètes V*, Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Œuvres complètes,* III et V. Seuil, 2002.

BENJAMIN, Walter. « Petite histoire de la photographie » 1931. Trad. fr. A. Gunthert, en ligne : https://etudesphotographiques.revues.org/99 (consulté le 30 juin 2017).

BISCHOF, Werner. *Japon*. Robert Delpire, 1964.

BOUVIER, Nicolas. *Japon*. Rencontre – L'Atlas des Voyages, 1967.

CONTES D'UJI, trad. René Sieffert, POF, 1986.

COSTE, Claude. Intervention orale au Centre d'études japonaises de l'Inalco, 8 mars 2016.

DUHAMEL, Georges. *Le Japon entre la tradition et l'avenir*. Mercure de France, 1953.

GONSETH, Marc-Olivier *et al*. *Imagine Japan*. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2015.

GUILLAIN, Robert. « Préface. » In Werner BISCHOF, *Japon*, Robert Delpire, 1964 : 7-27.

GUILLAIN, Robert. « Impressions d'un séjour au Japon. » *Politique étrangère*, janvier 1968.

HEIDEGGER, Martin. « D'un entretien de la parole. » In *Acheminement vers la parole*, trad. fr. par F. Fédier, Gallimard, 1976.

L'ŒIL DE LA PHOTOGRAPHIE, « *Provoke*, deuxième partie de l'exposition. » [http://loeildelaphotographie.com/fr/2016/09/23/article/159920082/provoke-deuxieme-partie-de-lexposition/]

LOZERAND, Emmanuel. « La dilution du sujet japonais chez les intellectuels français au tournant des années 1970. » In *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945*, sous la direction de Fabien ARRIBERT-NARCE, Kohei KUWADA et Lucy O'MEARA. Honoré Champion, 2016 : 51-70.

LOZERAND, Emmanuel. « Les contrebandiers du zen. Esquisse d'histoire culturelle connectée. » In *Littérature et cosmopolitisme*, sous la direction de G. BRIDET, X. GARNIER, S. MOUSSA ET L. ZECCHINI. « Écritures », Éditions universitaires de Dijon, 2019.

OUVRY-VIAL, Brigitte. « Entre éthique et esthétique du livre… » In *L'Esthétique du livre*, sous la direction d'Alain MION et Marc PERELMAN. Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

PANGE, Mōrisu [Pinguet Maurice]. *Tekusuto to shite no Nihon* [Le texte Japon]. Chikuma shobō, 1987.

PINGUET, Maurice. « Preface. » In William KLEIN, *Tōkyō*, Crown publishers, New York, 1964 : 1-3.

PINGUET, Maurice. « Le texte Japon. » *Critique*, août-septembre 1982.

PINGUET, Maurice. *Le texte Japon*. Seuil, 2009.

POLKA GALERIE. Voir : http://www.polkagalerie.com/fr/expositions-william-klein-tokyo-1961-william-klein.htm?display=1 (consulté le 30 juin 2017).

RIBOUD, Marc. *Women of Japan*. Bruna Book, 1959.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Seuil, 2015.