

Discours indirect : Barthes et *Chung Kuo* d'Antonioni

À l'initiative de Maria-Antonietta Macciocchi, maoïste italienne, amie officielle de la Chine, auteur du livre *De la Chine* dont Philippe Sollers a vivement soutenu la publication en 1971, un voyage officiel de trois semaines en Chine populaire est organisé autour du groupe « Tel Quel » en 1974. Roland Barthes part dans ce cadre pour le pays de Mao du 11 avril au 4 mai 1974, en compagnie des trois telqueliens (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleyne) et de François Wahl, alors éditeur de sciences humaines au Seuil. La Chine traversait à cette époque une période « paisible » de la Révolution culturelle : les grands rassemblements de population, les affrontements violents contre les intellectuels et le mouvement d'envoi des *zhijing* (jeunes instruits) à la campagne ayant pris fin, le pays entra dans une autre phase des « règlements de comptes politiques » (Haski, 2009). La campagne *Pilin Pikong*, initiée par Mao et menée par sa femme, Jiang Qing, battait son plein¹. À son retour en France, dans un court article qu'il publie dans *Le Monde* intitulé « Alors, la Chine ? », Barthes dépeint le pays qu'il vient de visiter comme essentiellement fade et impénétrable, un vaste « Texte politique » qui engendre son propre bruit fort et confiant « comme un grelot joyeux » (1974-1975, *OC*, IV, 518). S'il devait produire un commentaire sur la Chine, ajoute-t-il dans une postface publiée un an plus tard, ce serait un discours « ni assertif, ni négateur, ni neutre, un commentaire dont le ton serait : *no comment* » (*ibid.*, 520 ; Barthes, 1975, 13-14).

En 2009, les trois carnets de notes de ce même voyage sont publiés sous le titre de *Carnets du voyage en Chine*² et le « *no comment* » de Barthes, malgré sa nature notationnelle, précipitée, en vrac, devient une sorte de commentaire. La Chine émergeant de la plume de Barthes est un

1. La campagne contre Lin Biao et Confucius n'a en réalité rien à voir avec Lin Biao (qui est mort en septembre 1971), ni avec Confucius. Sa véritable cible est le premier ministre Zhou Enlai, qui prône la modération de la Révolution et une ouverture progressive de la Chine vers l'Occident. De janvier à juin 1974, Jiang Qing et trois autres dirigeants de Shanghai radicalisent la campagne en lançant des attaques plus directes contre Zhou Enlai. Mao Zedong, qui a initialement entériné le mouvement, rectifie sa position en juillet 1976 en condamnant le complot sectaire des quatre dirigeants, qu'il baptise sous le nom de « Bande des Quatre ».

2. Les trois carnets sont reliés par un quatrième qui en établit une table des matières et un index thématique. *Carnets du voyage en Chine* sera désormais abrégé *Carnets*.

pays qui ne dépayse pas. Les platanes et les pins y abondent, lui rappelant une certaine « francité », mais leur contemplation est compromise par des « briques », autrement dit par des slogans compulsivement répétés et des pensées préfabriquées³. Migraines, insomnies et nausées ne tardent pas à prendre le pas, formant un bain mou et une brume grise qui immobilisent le corps⁴. Frappé d'incrédulité, Barthes prend des « notes studieuses et interminables » sur les diverses visites qu'on lui fait subir (d'usines, d'écoles, de magasins, de spectacles, etc.), tout en « s'ennuyant à mort » (Sollers, 2009, 52). Cette résistance à « regarder ce qui se donne a priori comme *regardable* », à savoir les images officielles du pays précautionneusement sélectionnées et mécaniquement montrées, n'empêche pourtant pas que son écoute reste attentive, sa curiosité éveillée et que sa réflexion sur la Chine de Mao soit une des plus nuancées de son temps. Quelles leçons ces *Carnets* pourraient-ils nous apporter ? Comment ces deux cents pages de notes « d'écolier⁵ » pourraient-elles nous éclairer, rétrospectivement, sur un désir exprimé dans « Alors, la Chine ? » qui, à l'époque, a suscité la polémique, celui d'explorer un nouveau mode de discours (sur le ton *no comment*) qui soit une façon de « suspendre son énonciation, sans, pour autant, l'abolir » (*OC*, IV, 519)⁶.

On sait que *Chung Kuo – Cina*⁷, documentaire tripartite qu'Antonioni consacre à la République populaire de Chine en 1972, constitue une référence essentielle pour Barthes. Non seulement c'est le film qui lui « a donné l'envie d'en faire le voyage » (Barthes, 1980, *OC*, V, 902-903), mais encore, s'il publiait ses carnets de Chine dans leur état original, « ce serait exactement de l'Antonioni » (Barthes, 2009, 215). Le réalisateur italien, en revanche, a souhaité tenir un journal pendant son tournage :

Cette fois-là aussi je m'étais promis d'écrire un journal de voyage, et cette fois encore je ne l'ai pas fait. Peut-être cela résulte-t-il de mon désordre, au rythme de travail frénétique (cinquante prises de vues par jour), des nouvelles

3. Dans « Alors, La Chine ? », Barthes emploie le terme « brique » pour désigner tout discours qui semble « progresser par un cheminement de lieux commun (“topoi” ou cliché), analogue à ces sous-programmes que la cybernétique appelle des “briques” » (p. 518). Il est possible que les résonances lourdes du mot en chinois (*zhuantou*, 砖头) lui aient échappé : la brique, emblème important de la Révolution culturelle, est une des premières armes que les rebelles (ouvriers et étudiants) utilisent dans leurs « luttes armées » (武斗) ; les gardes rouges s'en servent un peu plus tard pour briser les « quatre vieilleries » (vieilles idées, vieille culture, vieilles coutumes, vieilles habitudes) ; on la pend aussi au cou de l'intellectuel (pour donner du poids à la pancarte auto-dénonciatrice) lors des séances d'humiliation publique.

4. Pour une description vive et concise de ce voyage, Voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, 2015, p. 496-508.

5. Cette image vient de Marielle Macé : « En Chine on lui (Barthes) sert de longs topos, qu'il copie distraitemment comme un écolier... ». Voir Marielle Macé, « Une écriture à même la vie » (2009).

6. Cette phrase vaut à Barthes, en 1976, une critique cruellement sarcastique de Simon Leys. On reviendra sur cette polémique plus loin.

7. Désormais abrégé en *Chung Kuo* ; l'édition française du DVD est sortie en 2009 (Carlotta Films).

images qui m'ont bouleversé. Mais peut-être y a-t-il une raison plus profonde à ce que mes annotations soient restées des annotations, et c'est la difficulté que j'éprouve à me faire une idée définitive sur cette réalité en mutation permanente qu'est la Chine populaire. Pour comprendre la Chine, il serait sans doute nécessaire d'y vivre très longtemps, mais un sinologue illustre a fait remarquer au cours d'un débat que celui qui passe un mois en Chine se sent à même d'écrire un livre, celui qui y passe quelques mois, un petit nombre de pages seulement, pour préférer, après quelques années de séjour, ne plus rien écrire du tout. C'est une boutade, mais elle confirme combien il est difficile de saisir la vérité profonde de ce pays (Antonioni, 2003 [1974], 271).

Antonioni et Barthes partagent d'abord ce vécu blessant : ce qu'ils ont dit, ou plutôt ce qu'ils n'ont pas dit sur la Chine, n'a pas plu à leurs contemporains. Leur distance par rapport aux discours politiques et leur refus de l'emprise idéologique leur ont valu des qualifications de grand naïf ou d'intellectuel couard. Être neutre, succinct, et indirect ne semblait pas être la meilleure façon de parler de la Chine, pendant le régime de Mao, pas davantage aujourd'hui, alors que la plupart des intellectuels, surtout en Occident, réagissent comme si ne pas saisir et ne pas dénoncer la nature délirante de la Révolution culturelle en 1974 était quelque chose de honteux et donc d'impardonnable. Et pourtant, cette incertitude et cette volonté de comprendre la Chine de près sans jamais lui imposer un sens final opèrent précisément un rapprochement entre Barthes et l'œuvre d'Antonioni.

Notre point de départ et notre fil conducteur résident dans l'hypothèse que l'intérêt des *Carnets* ne se trouve pas dans la valeur d'une écriture notationnelle⁸. Il n'y a pas eu d'écriture, du moins au sens où Barthes lui-même l'aurait entendu : tantôt il regrette la « pauvreté de ses notes » (2010, 238), tantôt il évoque un texte potentiel et néanmoins impossible à écrire (2009, 111, 215). La valeur des *Carnets* n'advient pas non plus dans une attestation qui nous permet de porter un jugement sur le « tort-ou-raison » de Barthes : ce qu'il a vu ou pas vu en Chine, ce qu'il aurait pu dire et ce qu'il n'a pas dit⁹. En revanche, les *Carnets* nous invitent à revivre ses perceptions directes de la Chine et à comprendre pourquoi il lui était si difficile d'en parler. Ils élucident ensuite ce qui est resté indirect dans l'article du *Monde*, éclairant des phrases qui pourraient être (re)lues dans un autre sens. C'est

8. Dans sa recension des *Carnets du voyage en Chine* publiée dans *Le Monde*, « Une écriture à même la vie », Marielle Macé hausse les « notes elliptiques » de Barthes au niveau du « grand art de la notion ». Plus récemment, Andy Stafford suggère que la tension entre une suspicion croissante à l'égard du régime de Mao et le souci de bien répondre aux attentes de ses amis et collègues poussent Barthes à opter consciemment pour une écriture « abyssale », « d'éclat en éclat ». Voir Andy Stafford, « Roland Barthes's Travel in China : writing a diary of dissidence within dissidence ? » (2016).

9. Dans un article récent, réfutant l'opinion bien répandue que Barthes est resté « aveugle » vis-à-vis de la Chine, Lucy O'Meara montre de façon éloquente que celui-ci a bien exercé son « esprit critique » dans les *Carnets*, mais qu'il a ensuite délibérément « étouffé » son avis dans « Alors, la Chine ? », à l'appui de la position idéologique de ses amis telquelien. Voir Lucy O'Meara, « Barthes and Antonioni in China : the muffling of criticism » (2016).

ce processus de premiers enregistrements, de réflexions, de doutes, et de reformulations que nous voudrions montrer dans les pages suivantes, ainsi que le rôle capital qu'a joué *Chung Kuo* dans le commentaire « neutre » de Barthes.

CHUNG KUO D'ANTONIONI ET LES CARNETS DE BARTHES

En 1971, à l'invitation de Zhou Enlai, la RAI propose à Antonioni de réaliser un film documentaire sur la Chine. Antonioni et sa petite équipe de tournage arrivent à Pékin en mars 1972. Après une bataille âpre mais courtoise avec les interlocuteurs chinois, l'équipe accepte un compromis sur son itinéraire et tourne vite, souvent caméra à l'épaule, dans quatre grandes villes et une province reculée de la Chine, pour une durée totale de 22 jours. Peu de temps après la sortie du film, *Chung Kuo* est censuré par le gouvernement chinois sous prétexte que le film fait montre d'un sentiment farouchement antichinois¹⁰. Sa première en Chine n'a eu lieu que trente-deux ans plus tard, à l'Université du cinéma à Pékin, en 2004.

Chung Kuo est une œuvre inclassable et éblouissante. Pour beaucoup de Chinois qui ont connu l'époque, c'est un document rare et précieux, « étonnant dans son indexicalité et dans sa quotidienneté même », qui suscite « des larmes, de la chair de poule et des séismes émotionnels » (Xiang, 2013). Le caractère proprement illimité du film donne de l'espace à de nombreux spectateurs pour réévaluer, chacun à sa manière, leurs propres impressions ou souvenirs de la Révolution culturelle. On peut effectivement se demander où passe la frontière entre les images diffusées par le pouvoir de Mao à l'époque (essentiellement sur la chaîne de CCTV, et peu abondantes) et la Chine d'Antonioni. C'est la même absence de couleur, le même « degré zéro de vêtements » (Barthes, 2009, 23), le même prosaïsme du quotidien. La caméra suit les gens dans la rue de manière libre, puis montre les détails de divers aspects de leur vie, de la naissance à l'éducation, du travail au divertissement, tout en se soustrayant aux structures économiques et sociales du régime. Tout au long du récit, la révolution culturelle est passée sous silence, hormis des allusions fréquentes au strict contrôle exercé sur l'équipe de tournage : l'encadrement étouffant des guides chinois et l'interdiction de filmer certains sujets, la mort, par exemple, ou un marché noir à la campagne.

10. Le 30 janvier 1974, *Renmin Ribao* (Le Quotidien du peuple) publie un article intitulé « Intention perfide et procédé méprisable » qui débute une campagne massive contre la « provocation antichinoise » d'Antonioni. Cette opération, dirigée par Jiang Qing et visant à briser la politique d'ouverture de Zhou Enlai, marque le début de la campagne *Pilin Pikong*.

Dans sa deuxième analyse¹¹ de *Chung Kuo*, Serge Daney souligne l'étrange situation dans laquelle Antonioni se trouve à la sortie du film. Du côté des dirigeants chinois, il est accusé d'avoir terni l'essor progressiste de la Grande Révolution culturelle et diffamé la Chine nouvelle socialiste. En multipliant les gros plans et les angles de prise de vue et en se focalisant sur les visages, les gestes et les comportements des Chinois ordinaires, Antonioni « morcelle à plaisir » l'image officielle et emblématique du pays (telle que la place Tian-An-Men ou le grand pont de Nankin) (Daney, 1996 [1976], 62) et montre au contraire « des parcelles de terre dispersées çà et là, des vieillards solitaires, des animaux exténués, des maisons délabrées » (*Renmin Ribao*, 1974). Du côté des Français, *Chung Kuo* est un film peu satisfaisant pour ceux qui s'intéressent alors aux actualités politiques de la Chine : sa lenteur et sa liberté révèlent la sensibilité d'un grand esthète, sceptique et attentif, mais le documentaire ne fournit aucune explication qui permette de mieux comprendre la Chine mystérieuse, ne ramène pas en Europe les témoignages nouveaux et exaltants de la politique révolutionnaire de Mao.

Le sort d'« Alors, la Chine ? » est bien différent. Côté chinois, il n'y a pas vraiment d'écho : l'article est trop bref, trop insignifiant, trop neutre pour susciter un quelconque commentaire. En France, ils sont nombreux à reprocher à Barthes de « n'avoir rien à dire » sur la Chine¹². La réaction la plus violente vient de Simon Leys, un des rares pourfendeurs du maoïsme à l'époque, qui a longtemps vécu en Chine. Dans son nouveau livre qui épingle le tourisme politique des intellectuels occidentaux en Chine populaire (*Ombres chinoises*), le sinologue belge tourne Barthes en ridicule en empruntant la voix moqueuse du grand écrivain chinois Lu Xun : « Ceux qui nous louent ne sont excusables que dans la mesure où ils ne savent pas de quoi ils parlent, ainsi ces étrangers que leur haute position et leur existence douillette ont rendus complètement aveugles et obtus » (1998 [1974], 399). Pour contrecarrer ces esprits droits qui échouent à saisir « l'humilité silencieuse et pudique » de Barthes, Christian Bourgois édite l'articulet en plaquette de luxe un an plus tard, augmenté d'une postface, et fait parvenir un exemplaire au sinologue indigné. Exaspéré par ce geste mondain et pervers qui semble défier tout le sérieux et le tragique de la Chine populaire, Simon Leys riposte par une notule mordante dans laquelle il compare le

11. Serge Daney, « La remise en scène » (1976), p. 62-73. Daney a auparavant publié une note plus critique sur le film dans laquelle il reproche à Antonioni d'avoir mis la Chine « à distance » et de l'avoir présentée comme une « autre planète » : comme « de la science-fiction » ou un « parc zoologique ». Voir « Une auberge espagnole singulièrement silencieuse » (1973), p. 145-148.

12. Voir Christian Bourgois, « Préface », in Roland Barthes, *Alors la Chine ?* (1975) : « Comment un des esprits les plus déliés de ce temps, un des observateurs les plus aigus de nos mythologies et de nos langages se refusait à pondre son récit de voyage ! Pas le moindre œuf doré dans les bonnes pages de nos magazines et les listes brillantes de nos best-sellers, quel scandale ! »

« *no comment* » de Barthes, ou son « envie de silence en forme de discours spécial » à ces « vieilles dames, qui, tous les jours de cinq à six, papotent dans les salons de thé », pour ne rien dire (1998 [1976], 543-544).

Au cours de son voyage, Barthes découvre que le pays de Mao est effectivement une « planète de science-fiction » (2010, 301), dans son uniformité quasi-militaire, dans l'effacement total de la sexualité, dans le lavage du cerveau collectif. « Et si tout ce pays était seulement : totalement *naïf* ? », remarque-t-il, et encore, «... en l'état actuel du voyage, rien ne différencie vraiment la Chine d'un État stalinien » (2009, 80, 76). Mais comment en parler ? Le film d'Antonioni vient en premier en tant que référence :

En relisant mes carnets pour faire un index, je m'aperçois que si je les publiais ainsi, ce serait exactement de l'Antonioni. Mais que faire d'autre ? On ne peut en effet que : – approuver. Discours « in » : impossible – critiquer. Discours out : impossible – décrire un séjour en vrac. Phénoménologie. Antonioni. « Criminel » ! « Intention perfide et procédé méprisable » (*ibid.*, 215).

Barthes est d'abord conscient du fait que le problème qu'a rencontré Antonioni dans la réception de son film serait bientôt le sien (O'Meara, 2016, 272). Même un regard « phénoménologique » et un commentaire neutre susciteraient des cris de haine¹³. Vaudrait-il mieux se taire ? Critiquer la Chine ouvertement dans son propre pays lui semble effectivement impossible, pour deux raisons. Il y a d'abord ce que Lucy O'Meara appelle la « raison privée » : Barthes choisit de ne risquer ni sa propre image publique, ni son amitié avec le groupe *Tel Quel* (2016, 281) ; il veut surtout éviter ce qui arrivera vite comme une polémique inévitable entre François Wahl et Philippe Sollers¹⁴. Les questions auxquelles il est plus difficile de répondre sont : 1. Pourquoi Barthes épaula Sollers de manière inconditionnelle, alors que pendant le voyage, il a trouvé son comportement et surtout sa « demande d'amour des Chinois », agaçante et insupportable¹⁵ ? 2. Pourquoi s'en tient-il de manière malaisée, un an plus tard, dans la postface d'« Alors, La Chine ? », à un « assentiment¹⁶ » au pays de Mao alors qu'il n'y a éprouvé que de la « révolusion » ? Une deuxième raison, à la fois plus sincère et plus perverse, est possible, et Barthes ne la communique qu'à un cercle restreint des membres de son séminaire : il ne saisit tout simplement pas

13. Dans les *Carnets*, Barthes raconte une scène assez grotesque où un vieux chinois illettré répète avec exaltation tous les topoï de la campagne contre Antonioni. Voir p. 43-44.

14. À son retour de Chine, François Wahl publie un long article dans *Le Monde* (15-19 juin 1974), « La Chine sans utopie », dans lequel il dénonce la nature illusoire de la campagne *Pilin Pikong* et critique l'« héritage stalinien » du régime de Mao. Cet article lui vaut une « correction » sévère de Sollers dans le numéro 59 de *Tel Quel*. Sur cette polémique, voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, p. 506-507.

15. Voir Roland Barthes, *Carnets*, p. 46, et Marcellin Pleyne, *Le Voyage en Chine* (1980), p. 31, p. 43. Sur l'amitié presque inébranlable entre Barthes et Sollers, voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, p. 481-508.

16. Barthes distingue l'« assentiment » du « choix » : il ne « choisissait » pas la Chine, mais il « acquiesçait dans le silence... à ce qui s'y travaillait ». Voir *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) [a], OC, IV, p. 628.

bien la Chine. Il y a un fonctionnement sémiologique dans ce pays auquel tous les Chinois semblent obéir religieusement qui *échappe* entièrement à la compréhension des Occidentaux. Barthes appelle ce ressenti étrange – il y a une réalité là-bas que j'entrevois mais ne saisis pas – sa « plus grande incertitude », ou l'« illusion du verrouillage » (2010, 230). Cette réalité « insaisissable » de la Chine défait en même temps tout le système herméneutique de l'Occident. Le rendant « *im-pertinent* », elle oblige l'Occident à examiner son propre mode dogmatique, qui exige une prise de position permanente.

DE « L'ILLUSION DU VERROUILLAGE » AU « BRUISSEMENT DE LA LANGUE »

Le « Compte rendu du voyage en Chine », présenté au séminaire à l'École pratique des hautes études le 8 mai 1974 constitue, selon Anne Herschberg Pierrot, une « étape » intermédiaire entre les *Carnets* et « Alors, la Chine ? » (Barthes, 2010, 229, note 1). Quatre jours seulement après son retour, Barthes y expose « une grille des conditions possibles et/ou impossibles » d'un discours éventuel sur la Chine et nomme son premier grand obstacle l'« illusion de verrouillage » (*ibid.*, 229-230). L'illusion du verrouillage se distingue d'abord du « verrouillage apparent » : « Le voyage, l'inspection *in vivo*, renforce l'illusion herméneutique : sentiment très fort du difficile à dire, bref du *non-dit* ; c'est le *verrouillage* apparent à tous les niveaux, un verrouillage réussi car 1) il ne cède pas ; 2) il n'est pas violent ; 3) il reste silencieux sur lui-même, ne se livre pas, ne se reconnaît pas... » (*Ibid.*, 230).

Le « verrouillage apparent » recouvre en gros toutes les contraintes que les intellectuels occidentaux subissent lors de leurs voyages organisés en Chine populaire, décrites avec sarcasme par Simon Leys au début d'*Ombres chinoises*. À l'encontre de la prédiction de Leys, Barthes n'a pas conservé « une excellente impression » après ses trois semaines de « vie de forçat du tourisme politique » (Leys, 1998 [1974], 236). Il énumère au contraire directement les problèmes que son groupe rencontre : le caractère partiel du circuit, la barrière de la langue, la présence continue, « nappante » des cadres et des aides, et la « ségrégation ethnique » (d'un côté : des millions de Chinois, de l'autre : « cinq petits pois européens ») (Barthes, 2010, 231-233 ; 2009, 120).

L'« illusion du verrouillage », c'est autre chose ; elle renvoie à la fois au vécu pénible du « verrouillage » et à une intuition que ce blocage puisse être franchi. Ce ressenti se présente en premier lieu comme « une phénoménologie primaire » : d'un côté, la *rhétorique* monotone et répétitive du discours sino-marxiste, et de l'autre, les corps sans discours. Barthes

remarque que la rhétorique prend une forme très particulière sous le régime de Mao. Elle se constitue d'une sorte de discours préfabriqué, avec *dispositio* obligée, que Barthes se met à étudier¹⁷. Les corps chinois, quant à eux, semblent tomber dans une *in-signifiance* totale : « Le corps n'a pas l'air de se penser, de se projeter, de se décider ceci ou cela ; aucun rôle du corps, aucune hystérie » (Barthes, 2010, 234). Là où le corps est quelques fois visible (la gymnastique, l'acupuncture, la récréation) – il se transforme en « signifié pur ». Par exemple, les vêtements, d'habitude un signifiant de choix, sont uniformisés. Message : nous éradiquons la bourgeoisie et nous sommes tous des prolétaires. De la même manière, l'acupuncture signifie invariablement l'orgueil national et la compétition avec l'Occident : notre médecine traditionnelle est aussi bonne que celle des impérialistes¹⁸.

Le premier et le deuxième carnet donnent à Barthes un espace et un temps pour déposer ses acquis phénoménologiques : des chiffres de productions socialistes et de salaire, des vêtements et des coiffures, la façon dont les Chinois socialisent (cigarettes, thé, silence), le contenu des *daizibao* (affiches murales), et surtout, les exposés oraux des citoyens et leurs briques. « Ah si je pouvais enregistrer soigneusement ces briques et en montrer la combinatoire » (2009, 30). Barthes comprend très tôt que seule la permutation de ces briques dans les différents discours laissera apparaître une rhétorique sino-révolutionnaire ; or, les différences sont subtiles, ce qui demande une écoute attentive et une volonté de déchiffrer. Faute de pouvoir constituer une liste exhaustive des stéréotypes, Barthes note avec zèle les détails de chaque visite, comme si sans ce matériau initial, il ne pouvait pas accomplir ultérieurement la tâche sémiologique à laquelle il s'est attelé. Vers la fin du deuxième carnet, il en vient à réaliser qu'outre le problème du verrouillage, ce qui l'exténue en Chine, c'est l'« [é]viction totale du signifiant » (*ibid.*, 140).

Barthes fait ici une découverte importante : un des aspects les plus effrayants de la Révolution culturelle, que Simon Leys définit comme « une lutte pour le pouvoir, menée au sommet entre une *poignée d'individus* » (1998 [1971], 12), se trouve aussi dans la confiscation brutale du langage à l'échelle nationale. Du jour au lendemain, le langage quotidien, idiosyncrasique et artistique étant éradiqué, disparaissent avec lui tous ses référents réels et fantasmatiques. La nature, le désir, les sensibilités, tout ce qui pourrait relever de l'expérience individuelle est écrasé, broyé, moulé dans des formules pures. « Il n'y a pas », résume Barthes au séminaire, « de Texte chinois en soi : la Chine serait l'exemption du Texte (d'où la difficulté à

17. La *dispositio* (l'ordre des parties du discours) comprend d'habitude un historique (l'ancienne société vs. la nouvelle société), des chiffre-progrès, des luttes de lignes, intercalée de « briques » révolutionnaires. Pour un exemple détaillé de ce type de discours, voir l'exposé du comité révolutionnaire au chantier naval, *Carnets*, p. 37-40.

18. Je prolonge ici les propos de Barthes à partir de mon vécu personnel sous le régime de Mao.

en écrire, comme à l'accoutumée) ; mais il y a, très fort, un Texte politique chinois : la Chine ne donne à lire que son Texte politique » (2010, 239).

Plusieurs « renversements » habitent ensuite la notion de « l'illusion du verrouillage ». D'abord, le trop-plein de la rhétorique révolutionnaire et le « vide » du corps chinois donnent à Barthes l'idée de franchir la première par le second :

[C]e que nous appelons dans un premier temps « verrouillage » (et il ne faut pas sous-estimer *facilement* cette sensation : il faut la vivre pour la dépasser) n'est peut-être qu'une organisation particulière – une désorganisation – du champ sémantique : nous sommes devant une étendue de lecture qui ne nous cache pas forcément un sens, mais qui déjoue ou dérive ou esquive le sens même (*ibid.*, 235).

La linguistique maoïste (et il faut la copier, la répéter pour comprendre), « n'est pas saussurienne » (Barthes, 2009, 41). Les valeurs des signifiants une fois anéanties, les signes se replient sur eux-mêmes : c'est la forclusion du contingent et la fin de l'herméneutique. Désœuvré, le mythologue se met à enregistrer le Texte politique (et corollairement son ludisme), qui déferle dans tous les discours et toutes les activités : réunions, *dazibao*, brochures, ballets de petites filles, etc. Le second renversement consiste à prendre ses distances vis-à-vis de cette machine qui fonctionne toute seule. Une fois qu'on comprend que le discours politique agit comme un objet de défoisement des pulsions, il devient possible de le surmonter et de s'en libérer. Barthes appelle cette nouvelle manière d'*entendre* « le bruissement de la langue » :

L'autre soir, voyant le film d'Antonioni sur la Chine, j'ai éprouvé tout d'un coup, au détour d'une séquence, le bruissement de la langue : dans une rue de village, des enfants, adossés à un mur, lisent à haute voix, chacun pour lui, tous ensemble, un livre différent ; cela bruissait de la bonne façon, comme une machine qui marche bien ; le sens m'était doublement impénétrable, par inconnaitance du chinois et par brouillage de ces lectures simultanées ; mais j'entendais, dans une sorte de perception hallucinée tant elle recevait intensément toute la subtilité de la scène, j'entendais la musique, le souffle, la tension, l'application, bref quelque chose comme un but. Quoi ! Suffit-il de parler tous ensemble pour faire bruir la langue, de la manière rare, empreinte de jouissance, qu'on vient de dire ? Nullement, bien sûr ; il faut à la scène sonore une érotique (au sens le plus large du terme), l'élan, ou la découverte, ou le simple accompagnement d'un émoi, ce qu'apportait précisément le visage des gosses chinois (1975 [b], *OC*, IV, p. 802-803).

Cette scène, qui se trouve dans la deuxième partie de *La Chine – Chung Kuo*, est un des rares moments où les enfants chinois sont montrés au dépourvu, sans représentation. Laissés sans surveillance dans une école rudimentaire du village, les écoliers se dispersent autour d'une cour et lisent, chacun de son livre, la même histoire révolutionnaire. Leurs regards, curieux et vigilants, fixent momentanément la caméra, puis ils retournent aux livres,

et leur lecture simultanée à haute voix reprend, effectivement inintelligible. Le bruissement, dit Barthes, signifie que quelque chose marche collectivement, mais en même temps il annule le message que produit la machine et pose le sens « au loin comme un mirage » (*ibid.*, 801-802). La scène antonionienne des écoliers villageois correspond au désir utopique de Barthes de se réapproprier la communauté des corps du langage abstrait, de ce discours « obsessionnel » et « monomaniacal » qu'il a attentivement observé, et qu'il appelle tantôt le « monologisme forcené », tantôt le « totalitarisme politique absolu » (2009, 211).

LE DISCOURS INDIRECT

La réticence au commentaire politique pose souvent des problèmes d'interprétation. L'indécidable habite la distance et trouble l'assurance du spectateur. Les images enregistrées par Antonioni dans *Chung Kuo* sont-elles « neutres », transparentes au réel tel qu'il était exposé devant la caméra ? Ou bien, comme Serge Daney le discerne dès 1973, « tout [...] est dit sans être dit, le cinéaste parle et ne parle pas » (2001 [1973], 147) ? Antonioni est-il un « chétif charlatan », béat d'admiration devant la Révolution culturelle (Leys, 1998 [1974], 409), ou un critique fin dont le sens politique se manifeste dans le processus même de son *faire* ?

Il y a une scène dans *Chung Kuo* que les critiques, en Occident comme en Extrême-Orient, ne commentent pas : celle d'une césarienne sous acupuncture au début du film (Daney, 1996 [1976], 65). Cette scène, choquante et angoissante à voir, s'avère pourtant positive sur deux tableaux : pour les Chinois, elle illustre l'efficacité de la médecine populaire (l'anesthésie par acupuncture), et le fait qu'en Chine nouvelle, on peut vaincre de gros obstacles à l'aide de moyens simples ; quant aux Français, elle les renvoie à leur propre « vérité » : le rapport que les Chinois entretiennent avec le corps est si radicalement différent du leur qu'il suscite une gêne — les Chinois n'ont pas peur de la douleur, ni honte de l'éventrement (*ibid.*, 65-66).

Daney réagit au fait que cette scène, politiquement insituable, satisfait curieusement deux publics qui ne se rencontrent jamais : « Elle interdit au spectateur occidental de se mettre là où il n'est pas (en pro-Chine, par exemple), elle ne permet pas aux Chinois de se mettre là où ils ne sont pas (dans les affres du corps chrétien). Elle maintient la distance et, ce faisant, rend visible. On voit ce qu'un discours militant objecterait à cette double scène. Ce qui est important, dirait-il, ce n'est pas que ces plans jouent positivement sur deux scènes qui s'ignorent, c'est que par son intermédiaire ces deux scènes, la chinoise et la française, se mettent à communiquer entre elles » (*ibid.*, 66-67).

Deux reproches sont ici adressés à Antonioni : il est le spectateur neutre qui refuse de prendre position et il est l'arbitre qui défait l'illusion que chaque pays puisse entrer dans la perspective de l'autre. Ou encore, c'est un « contrebandier » qui ne respecte guère les frontières idéologiques : « Ni “ici” ni “ailleurs”, mais entre parenthèses, protégé par elles, flottant entre elles, sans ancrage, exposé. Exposé à l'utopie, au non-lieu » (*ibid.*, 67).

Barthes aurait interprété cette scène depuis la perspective opposée, car le « non-lieu », c'est ce qu'il appellera des années plus tard, dans sa deuxième année de cours au Collège de France, le Neutre : « toute inflexion qui esquive ou déjoue la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours » (2002, 261). Le Neutre s'oppose au discours directement politique, mais il ranime la conscience politique chez chaque spectateur, à qui il incombe seul d'en établir le sens. Cette scène de la césarienne serait un exemple de « l'art de la grande subtilité », car Antonioni n'y impose pas le sens, mais il ne l'abolit pas non plus, préférant laisser « la route du sens ouverte, et comme indécise, par scrupule » (Barthes, 1980, *OC*, V, 901). L'art cinématographique d'Antonioni, selon Barthes, a quelque chose d'oriental. Peignant le vide, multipliant les interstices, il ne « s'arrête pas grossièrement à la chose dite » : il pousse le sens toujours au plus loin, vers la limite de la compréhension, vers la « vibration » du sentiment, au-delà des positions préétablies (*ibid.*, 902).

Dans les *Carnets*, Barthes arrive à la conclusion que ni un discours *in* ni un discours *out* ne serait un discours *juste* sur la Chine. D'un côté, un « sino et socialisto-centrisme » exaspérant (« vous savez, chez nous, les hirondelles annoncent le printemps ») (2009, 139, 143), de l'autre, des batailles idéologiques vaines au sein des intellectuels français qui réclament impatientement un témoignage sur la Chine. « Ces deux regards [lui] sont faux », écrit Barthes, « le bon regard est *un regard qui louche* » (*ibid.*, 196), qui renvoie chaque côté à ses limites. Le « regard qui louche », comme la scène de la césarienne, implique aussi un commentaire indirect : il ne se livre pas, ou bien, s'« il est obligé de dire... » (définition du « fascisme » chez Barthes), malgré l'envie du silence, mieux vaut que cela soit un « discours spécial », « ni affirmatif, ni négateur, ni neutre », un discours pervers qui ne satisfait pas le désir de celui qui le demande.

Il faudrait relire « Alors, la Chine ? » à la lumière des *Carnets du voyage en Chine*. Toutes les observations, critiques et interrogations sur la Chine que nous avons examinées plus haut sont *dites* dans cet article du *Monde*. Simplement, elles sont dites de manière indirecte, souterraine, succincte, à mi-chemin entre l'ironie et la sincérité, de sorte que si l'on ne prête pas assez attention au texte, « ce suintement exquis d'un tout petit

robinet d'eau tiède » (Leys, 1998 [1976], 544) sera effectivement perçu comme un « rien-dire ».

Prenons l'exemple du premier paragraphe : « Dans la pénombre calme des salons d'accueil, nos interlocuteurs (des ouvriers, des professeurs, des paysans) sont patients, appliqués (tout le monde prend des notes : nul ennui, un sentiment paisible de travail commun), et surtout attentifs, singulièrement attentifs, non à notre identité mais à notre écoute : comme si, en face de quelques intellectuels inconnus, il importait encore à ce peuple immense d'être reconnu et compris, comme s'il était demandé ici aux amis étrangers, non la réponse d'un accord militant, mais celle d'un assentiment. » (*OC* IV, 516).

L'article commence effectivement par une rencontre pacifique avec des camarades chinois, mais c'est un calme « dans la pénombre » qui prélude à un dialogue de sourds. Les Chinois écoutent par devoir collectif et non par intérêt, et les deux « comme si » font bel et bien allusion à leur sino-centrisme inguérissable. Les citoyens de Mao, isolés dans leur commune chérie, cherchent moins la communication avec le monde extérieur qu'une reconnaissance de l'Occident, fût-ce représenté par cinq « granules » européens. Ne serait-il pas généreux, rien que par civilité, de leur réciproquer une écoute, de leur accorder un « assentiment » ?

Lucy O'Meara a raison de souligner qu'au cours de la transformation des *Carnets* en « Compte rendu » du séminaire, Barthes a essentiellement retranché ses remarques directes sur l'aspect « désert » de la sexualité en Chine (2016, 277). Dans « Alors, la Chine ? », le refoulement sexuel collectif est réduit à un seul euphémisme : « fadeur ». Le mot « fadeur » condense plusieurs signifiés au niveau « phénoménologique » : l'« asexualité » de la Chine ; la fadeur renouvelée du thé, « homologue à la fadeur répété des discours » ; et le pays « sans pli », non « culturalisé », coupé de l'histoire (Barthes, 2009, 210, 111). La Chine, écrit Barthes, n'est pas *coloriée* (le mot est en italique) (*OC*, IV, 517). Si elle ne montre pas directement la mort, elle ne signifie non plus la vie.

« La Chine est *paisible* » : c'est la phrase dans « Alors, La Chine ? » qui a le plus créé de scandale. Comment Barthes peut-il prononcer une telle non-vérité alors que Simon Leys, dans *Les Habits neufs du président Mao*, a déjà dévoilé la nature funeste de la Révolution culturelle ? Le mot « paisible », on ne le remarque pas assez, est en italique. Il renvoie non à la réalité chinoise, mais au discours maoïste qui fait croire que la paix existe. C'est d'ailleurs la recette qui fait fonctionner la politique révolutionnaire, cette « *Rhétorique* formidable », ce catéchisme pur qui « aiguisé politiquement et infantilise le reste » (Barthes, 2009, 202, 207, 192) : « Défense *in extremis* du langage stéréotypé : il donne aisance, sécurité, justification, dignité au sujet qui parle, et qui dans ce cas-ci (« masses ») en devient le sujet sans

usurpation ; car ce langage ne prend – dans ce cas-ci – la place d'aucun autre, il vient sur un non-langage, il permet au sujet de parler. Tout autre est le cas de l'intellectuel qui doit se déposséder d'un langage antérieur. » (*Ibid.*, 144).

La soi-disant « paix » en Chine fait d'une pierre deux coups. Elle dénonce la dictature langagière en Chine et son radicalisme politique, et elle ironise sur les agitations idéologiques auxquelles l'Occident est en proie depuis Mai 68. La « paix » renvoie surtout à la façon dont « beaucoup d'Occidentaux hallucinent de leur côté la Chine populaire : selon un mode dogmatique, violemment affirmatif/négatif ou faussement libéral » (*OC*, IV, 520), car l'Occident, lui, n'est pas tout à fait « en paix » avec lui-même. Certes, dans la décision de ne pas dénoncer explicitement la Chine populaire dans *Le Monde*, Barthes a voulu soutenir Sollers et Kristeva et éviter une polémique publique avec les amis de Tel Quel, mais il a également voulu utiliser la Chine, précisément à cause de son « verrouillage » et de son impénétrabilité, comme une « hallucination négative » (*OC*, IV, 520) qui fait tomber l'habitude occidentale de toujours vouloir se placer au bon endroit sur la carte idéologique, sous les modes binaires de l'adhésion et du refus.

Comment parler de la Chine ? Dès qu'il s'assoit dans l'avion pour Pékin, Barthes sait déjà que *Le Quotidien de Paris* attend son « Retour de Chine » et ses « Retouches à mon retour de Chine¹⁹ ». À quelques jours de son arrivée là-bas, il se rend compte qu'il ne pourra jamais saisir la mentalité des Chinois dans le cadre de sa visite (surtout sur la question de leur sexualité), mais seulement « [s]'éclairer à partir d'eux » : « Donc, ce qui est à écrire, ce n'est pas *Alors, la Chine ?* mais *Alors, la France* » (2009, 22). Tout au long du voyage, un étrange sentiment persiste : le verrouillage complet de l'information est vraiment réussi dans ce pays et ceci est aberrant et frustrant : « Tout livre sur la Chine ne peut être que exoscopique. Vitre sélective, kaléidoscopique » (*ibid.*, 184).

Barthes a sous-estimé sa propre vigilance. Sa « grande incertitude » sur la Chine n'a pas bloqué les réflexes du mythologue et ne l'a pas empêché de vite s'installer dans le champ « désorganisé » de la sémantique chinoise. Contrairement à Simon Leys, il n'a pas d'emblée divisé le monde en deux parties symétriques : l'« aveuglement » de l'Occident et la « réalité » de la Chine. Il est un des rares intellectuels français qui se soit mis à « apprendre » le langage de la Révolution culturelle tout en gardant un plus grand scepticisme. Les *Carnets du voyage en Chine* ont aujourd'hui la même valeur historique que des images de *Chung Kuo*. Si Antonioni a filmé les mouvements et les corps du peuple chinois sous Mao dans un grand silence,

19. Comme le signale Anne Herschberg Pierrot, les références à *Retour de l'URSS* (1936) et aux *Retouches à mon retour de l'URSS* (1937) de Gide y sont explicites. Voir *Carnets*, p. 19, p. 217, note 1.

Barthes y a remis le son de leur quotidien idéologisé. Si à travers ses nombreux plans sur les regards et les sourires des individus ordinaires, Antonioni montre, à sa manière « neutre » et indirecte, un pays à la fois enfermé sur lui-même et autosuffisant, banal et terne, aveugle aux aléas de l'existence que la Révolution lui réserve, Barthes arrive à la même conclusion en prêtant l'oreille à la « musique » chinoise, si différente et ennuyeuse fût-elle. Il faudrait faire sonner le grelot révolutionnaire lui-même pour comprendre comment un peuple entier a pu, lui aussi, devenir si embrigadé et aveugle. Tout n'est pas toujours noir ou blanc, de gauche ou de droite, vrai ou faux au pays de Mao. Seul un regard « louche » pourrait apercevoir la couleur du neutre, qui est aussi la couleur de l'absurde et de la folie.

■ Bibliographie

- Anonyme. « Intention perfide et procédé méprisable », *Renmin Ribao*, le 30 janvier 1974 [consulté le 4 août 2016], disponible sur <http://www.centremlm.be/Intentions-perfides-et-procede-meprisable-%E2%88%92-1974>
- Antonioni, Michelangelo. « Est-il encore possible de tourner un documentaire ? » (1974), *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, p. 271-277.
- Antonioni, Michelangelo. *La Chine, Chung Kuo*, DVD, Carlotta-Films. 2009.
- Barthes, Roland. « Alors, La Chine ? » (1974-1975), *Œuvres complètes* (désormais *OC*), Volumes I-V, Paris, Éditions du Seuil, 2002, IV, p. 516-520.
- Barthes, Roland. *Alors la Chine ?* Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1975.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) [a], *OC*, IV, p. 575-772.
- Barthes, Roland. « Le Bruissement de la langue » (1975) [b], *OC*, IV, p. 800-803.
- Barthes, Roland. « Cher Antonioni... » (1980), *OC*, V, p. 902-903.
- Barthes, Roland. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Traces écrites », 2002.
- Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*, éd. Anne Herschberg Pierrot, Christian Bourgois Éditeur/Imec, 2009.
- Barthes, Roland. *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974, suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. Anne Herschberg Pierrot, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Traces écrites », 2010.
- Daney, Serge. « Une auberge espagnole singulièrement silencieuse » (*Libération*, jeudi 4 octobre 1973), *La Maison cinéma et le monde ; 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*. Paris, P.O.L., 2001, p. 145-148.
- Daney, Serge. « La remise en scène » (*Cahiers du Cinéma*, n° 268-269, juillet-août 1976), *La Rampe, Cahiers critique 1970-1982*, Coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1996, p. 62-73.

■ ROLAND BARTHES À L'EST

- Haski, Pierre. « La Chine de Mao » (Bonus du DVD), *La Chine, Chung Kuo*, Carlotta-Films. 2009.
- Leys, Simon. *Les Habits neufs du président Mao* (1971), *Essais sur la Chine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998.
- Leys, Simon. *Ombres chinoises* (1974), *Essais sur la Chine*, *Idem*.
- Leys, Simon. « Notule en marge d'une réédition Barthienne » (parue dans *Contrepoint*, n° 21, 1976, et éditée dans *Images Brisées*), *Essais sur la Chine*, *Idem*.
- Macé, Marielle. « Une écriture à même la vie », *Le Monde des livres*, le 5 février 2009.
- O'Meara, Lucy. « Barthes and Antonioni in China : the muffling of criticism », *Textual Practice*, 30 : 2 (2016), p. 267-286.
- Pleynet, Marcellin. *Le Voyage en Chine. Chroniques du journal ordinaire, 14 avril – 3 mai 1974 (extraits)*, Paris, Hachette, 1980.
- Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Fiction & Cie », 2015.
- Sollers, Philippe. « Le Supplice chinois de Barthes », *Le Nouvel observateur*, le 29 janvier 2009.
- Stafford, Andy. « Roland Barthes's Travel in China : writing a diary of dissidence within dissidence ? », *Textual Practice*, 30 : 2 (2016), 287-304.
- Xiang, Alice. « "When Ordinary Seeing Fails": Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni's 1972 China Film, *Chung Kuo* », *Senses of Cinema*, n° 67, juillet 2013 [consulté le 4 août 2016]. Disponible sur <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/when-ordinary-seeing-fails-reclaiming-the-art-of-documentary-in-michelangelo-antonionis-1972-china-film-chung-kuo/>