

Le «haïku» et la création romanesque dans *La Préparation du roman* de Roland Barthes

Fallah Nejad, Mohammad Reza
Maître-assistant, Université Shahid Chamran d'Ahvaz, Iran

Reçu: 03/05/2014

Accepté: 21/06/2015

Résumé

Dans le dernier cours de Roland Barthes: *La Préparation du roman I et II*, nous voyons des pages sur le haïku japonais comme étant à l'origine du roman. Barthes est initié à la littérature par cette forme «ultra- brève» et multiforme classée selon les saisons et assumant une renaissance romanesque. Chez Barthes, tout comme dans *À la Recherche du temps perdu* de Proust, la lecture et l'écriture sont liées.

L'œuvre proustienne se développe à partir d'un souvenir, d'une sensation et ne cesse de proliférer à partir de cet éphémère. Barthes confronte toutefois «l'instantané» du haïku court et protéiforme au «continu» du roman. Dans cet article nous voulons examiner comment Barthes s'inspire de la forme poétique du haïku et propose une nouvelle romanesque.

Mots clés: Haïku, poésie, roman, Japon, écriture.

Introduction

Toute époque, comme une vie, se caractérise par un style particulier. La littérature est en effet le produit d'un temps, elle est de la sorte l'expression d'une nouvelle oralité évoluant dans l'espace. Le réel et sa représentation dans le texte occupent aussi l'esprit des artistes à travers les siècles et la renaissance de la pensée s'accompagne généralement de celle de l'écrit. Au dix-neuvième siècle, nous voyons par exemple une multiplication des écoles poétiques avec celle romantique puis celles du « roman » avec le réalisme et le naturalisme. Au vingtième, ce mouvement se poursuit et prend une toute autre allure, nous pouvons ainsi observer une renaissance des œuvres. Ce renouveau des idées se passe généralement par les romans, mais également par des cours et des textes théoriques. Nous voyons par exemple aux dix-neuvième et vingtième siècles

l'apparition de *La Comédie Humaine* de Balzac, de *Guerre et Paix* de Tolstoï et d'*À la recherche du temps perdu* de Proust. Désormais au vingtième siècle, c'est un « désir de roman » qui constitue le chef-d'œuvre textuel, l'univers littéraire étant celui que nous souhaitons créer progressivement et non celui qui est engendré et accompli. C'est en s'inspirant de ces écrivains que les critiques au vingtième siècle constituent leurs univers littéraires et si nous regardons de plus près *La Préparation du roman* barthésienne, nous observons que les autres sources poétiques, orientales, comme le haïku japonais génère aussi le « roman nouveau » ou cette « troisième forme » comme Barthes aime l'appeler chez Proust. Nous envisageons ainsi d'examiner en quoi la poésie guide Barthes lors de la création d'une nouvelle forme de l'écriture. Autrement dit, nous observerons comment

* rfallahnejad1@gmail.com

l'artiste peut créer une prose romanesque originale en s'inspirant de cette forme particulière du poème japonais. Des études ont été réalisées sur les rapports entre Barthes et le haïku comme celui de Ph. Forest cité dans la bibliographie de cette recherche jetant un regard sur toute l'œuvre barthésienne. Mais nous voulons dans l'article qui suit observer les rapports entre Barthes et le haïku dans *La Préparation du Roman* et voir comment cela permet de créer le chef-d'œuvre. Nous chercherons à cette fin les points de vue de Barthes sur la poésie et plus particulièrement sur le haïku, puis nous observerons ceux de l'auteur sur le passage du haïku au roman.

I) Les points de vue de Barthes sur la poésie et le haïku

Tout commence chez Barthes par une poésie, celle de Dante : « Nel mezzo del camin di nostra vita » (Barthes, 2003: 25). Roland Barthes cite ces vers lui-même alors qu'il n'est pas au milieu mais pratiquement à la fin de sa vie. L'auteur prend conscience qu'arrivé à un certain âge « les jours sont comptés » et qu'il faut clarifier sa pensée et dire pourquoi nous écrivons. Chez Barthes, tout s'amorce par les vers de Dante qu'il traduit de la sorte : « Au milieu du chemin de notre vie/ je me trouvai par une selve obscure/ et vis perdue la droiturière voie » (Barthes, 2003: 26).

Comme nous l'observons, au moment de la création, le premier jet est la plupart du temps poétique: l'artiste prend plaisir à lire et à apprendre la littérature par le poème. La rencontre avec les lettres se passe de la sorte la plupart du temps par l'écriture poétique, qui tout comme le mot « satori » datant de la décision du 15 avril

1978, suscite l'intérêt de Barthes (Barthes, 2003: 32). L'écrivain définit le « satori » par le moment où « l'œil de l'esprit » s'est ouvert. À cet instant l'auteur entreprend le *texte* et se consacre entièrement à la littérature, il ne veut alors qu'« écrire » et l'inspiration diffuse, se transforme de la sorte en ouvrage :

« La texture plurielle ou démoniaque qui oppose le Texte à l'œuvre peut entraîner des remaniements profonds de lecture, là précisément où le monologisme semble être la Loi : certains des "textes" de l'Écriture sainte, récupérés traditionnellement par le monisme théologique (historique ou anagogique), s'offriront peut-être à une diffraction des sens » (Barthes, *O. C. III*¹: 912).

D'après Barthes, c'est l'œuvre des auteurs comme Proust, Genet qui permet « de lire leur vie comme un texte » (Barthes, *O. C. III*: 913). Cette décision rappelle d'ailleurs un autre article de l'auteur « Ça prend » (Barthes, *O. C. V*, 2002: 654-6) où il décrit la naissance de l'œuvre proustienne en septembre 1909 par la technique des *ajoutages*. Dans sa *Préparation du roman*, Barthes décrit Proust comme celui qui « a écrit la geste – et aussi le geste du Vouloir-Écrire » (Barthes, 2003: 33). Le critique veut répéter le roman et suivre le chemin proustien mais leurs voies diffèrent.

Le roman est un « acte d'amour », il s'agit de parler de ceux que nous aimons, il faut « aimer et écrire » ceux que nous avons toujours connus (Barthes, 2003: 40). Il distingue alors les deux amours : celui de l'Éros et de l'Agapè. Le roman est de la

¹ Les *œuvres complètes* de Roland Barthes utilisées pour cet article sont celles revues et corrigées par Éric Marty en cinq tomes, Seuil, novembre 2002.

sorte un tissu *fragmentaire* des rappels de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte : l'ouvrage fictif de Barthes évoque ceux qu'il a aimés et fréquentés. L'écrivain a pour modèle la *Recherche* proustienne mais il s'intéresse aussi à d'autres chefs-d'œuvre : celui de la mémoire « fait avec des matériaux (des "souvenirs") *rappelés* de l'enfance, de la vie du sujet qui écrit. [...] Tolstoï : moins connu, moins aigu, mais *Guerre et Paix* : tissu de souvenirs [...] » (Barthes, 2003: 42). Dans cette citation, Barthes est tout comme Sainte-Beuve en train de lier l'œuvre et la biographie d'un auteur. Comme nous l'avons vu avec Proust, la vie se retrouve dans l'œuvre et le mot « bio-graphie » rejoint un sens fort, « étymologique » (Barthes, *O. C. III*: 913).

Nous pouvons rappeler ici les premières phrases du critique décrivant chaque mot poétique comme « une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage ; [...], une sorte de gourmandise sacrée » (Barthes, *O. C. I*: 200). Il s'agit dans le même ordre d'idées d'observer la relation entre les lettres et la vie qui ne font qu'un seul et même élément : « la "littérature" (car au fond mon projet est "littéraire") ça se fait avec de la "vie" » (Barthes, 2003: 45). Chez Barthes, il faut distinguer entre la forme brève, poétique et courte et celle longue, c'est-à-dire le texte, le roman. Barthes croit que la poésie initie à l'écriture, il propose d'ailleurs une forme « brève » étant de son point de vue l'essence même de la notation et de la création romanesque : le « haïku » (Barthes, 2003: 46). C'est la poésie qui transforme l'écriture, il n'y a en effet plus d'idéologie ou de points de vue, mais des « styles » à

travers lesquels l'homme affronte le monde « objectif » sans avoir recours à « l'Histoire ou à la sociabilité » (Barthes, *O. C. I*: 202).

Barthes compare d'ailleurs le processus de cette création, au passage du « fragment au texte ». Il procède aussi de la même façon dans ses cours au « Collège de France » et en particulier dans sa *Préparation du roman*. Il reprend à ce propos l'exemple de la *Recherche* se formant après des « hésitations, agitations » car l'auteur est d'abord le critique qui « exécute l'œuvre » (Barthes, *O. C. III*: 915). Proust ne parvient pas dès le départ à une forme accomplie mais lance le « grand fleuve de *La recherche* » et cela se fait par des fragments, des bribes. Le texte est d'abord un vœu puis c'est au fur et à mesure de cette espérance « de cette attente *jamais honorée* que l'œuvre se trouve construite malgré elle » (Barthes, *O. C. I*: 500).

Tout cela est présent chez Proust (Barthes, *O. C. I*: 500), le roman est d'abord en morceaux puis peu à peu, il se forme. Le « roman fantasmé » ressemble donc au Haïku / Proust (Barthes, 2003: 48), le texte est décousu en petits morceaux et le travail du romancier est celui de l'artisan faisant des vêtements sur mesures. Barthes rappelle l'image chère à Proust lui-même comparant le roman à une robe que « la couturière coupe, assemble, faufile, en un mot *prépare* » (Barthes, *O. C. I*: 500: 49). Cette phrase de Barthes contenant le mot « *prépare* » évoque d'ailleurs l'élaboration de la *Recherche*, après de longues années de travail et de *La préparation du roman*. Toute création est de la sorte d'abord poétique et *le plaisir du texte* se reconnaît

dans son originalité. Mais comment expliquer tant d'intérêt pour tout ce qui est si différent du romanesque ? À la fin de sa vie, nous voyons un *autre* Barthes, cette fois poète et romancier. Les années d'enseignement ont amené l'homme de lettres, tout comme le Narrateur de la *Recherche*, à une trouvaille essentielle : « la lecture [*est*] la découverte de soi à travers un livre » (Milly, 1991:16). Nous pouvons reprendre à ce propos Proust lui-même comparant son « livre [à] une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (Proust, *O. C.*², IV: 610).

Barthes cherche à découvrir le texte par le haïku et à écrire le « roman nouveau », il devient à travers celui-ci le propre lecteur de soi-même. Dans la littérature japonaise, ce poème versifié est une forme « ultra-brève ». Il est court et composé de trois vers de 5/ 7/ 5 syllabes. Dans ce terme de haïku, il faut voir un autre le *Haikai* en japonais « poèmes libres » (Munier, 2006, préface: 7). Pour le critique, le haïku est un fantasme car qui « n'a pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main » (Barthes, *O. C. III*: 403). Le haïku offre des propositions qui sont toujours « simples, courantes, en un mot *acceptables* » (Barthes, *O. C. III*: 405). Il est cependant intéressant de constater que ce texte est composé de la sorte : un auteur commence le passage et d'autres donnent la réplique, le tout se

forme par un jeu poétique (Munier, *op. cit.*: 7).

Les poètes japonais parlent cependant des saisons et invitent à jouir de la vie, la littérature est un appel au *carpe diem*. Ce court poème, tout comme les quatrains d'Omar Khayyam, grand poète persan des onzième et douzième siècles, sont des sortes de jeux et reprennent les thèmes éternels de la poésie : tel le temps qui passe. Le même jeu des vers existe également chez les persans procédant de la même manière à des joutes orales. Nous pouvons voir la même chose dans les *haikus* japonais ou les « poèmes de saison » comme le qualifie Roger Munier dans son introduction (Munier, 2006: 8). Les assemblages de mots évoquent alors une autre langue versifiée différente de la prose ordinaire, celle de l'écrivain exprimant un *autre-moi* poétique se retrouvant dans ces vers :

« Tous les noms,
tous les noms ardu, impossibles
des herbes folles du printemps » Munier,
2006: 16).

Toutes ces formes brèves se réunissent et modèlent celle longue qu'est le livre, elles ressemblent aux haïkus présents dans l'œuvre de Barthes. Les thèmes sont simples et les poèmes extrêmement courts et l'auteur reprend l'exemple de la *Divine Comédie* de Dante formée de tercets dont les poèmes façonnent peu à peu le roman. Cette écriture est fondée sur la « tierce rime » : une strophe de trois vers dont le premier rime avec le troisième et le deuxième avec le premier de la strophe suivante (Barthes, 2003: 54). Le premier élan de la création est donc poétique chez Barthes, il est de plus oriental, japonais. Le haïku permet d'être « futile, court,

² L'édition d'*À la recherche du temps perdu* utilisée pour cette étude est celle en quatre volumes, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, N. R. F., Gallimard, mars 2003.

ordinaire » (Barthes, *O. C. III*: 405). Nous admirons le lointain, l'autre et c'est contre cet inconnu différent que nous pouvons nous affirmer et révéler notre véritable identité. Il faut ainsi parfois aller loin à la rencontre de l'introuvable pour voir ce que nous cherchons réellement, alors qu'il est la plupart du temps bien plus proche, nous avons cependant beaucoup de mal à le découvrir car dans le haïku la lecture a pour rôle de « suspendre le langage, non de le provoquer » (Barthes, *O. C. III*: 406). Il faut alors *chercher* et *rechercher* tentant de trouver les sources que sont par exemples : l'art, l'esthétique, les mythes et l'oralité. Barthes explique à ce propos :

« Haïku : forme brève par excellence ; c'est un fait de lecture : les formes brèves attirent l'œil sur la page [...]. On pourrait dire que le haïku- qu'un haïku, à lui tout seul, dans son entier, sa finitude, sa solitude sur la page, forme un seul idéogramme, c'est-à-dire un "mot" (et non un discours articulé en phrases) » (Barthes, 2003: 56).

Le voyage apprend à écrire et « appelle au roman ». Le livre se nourrit de la poésie et y prend sa source, même si celle-ci est lointaine. Tout est à rechercher dans le principe même, le fondement de tout texte littéraire devant produire un effet sur le lecteur, or cette impression ne peut être que poétique. Barthes lit des haïkus et y prend plaisir, mais il est incapable de dire pourquoi (Barthes, 2003: 61), comme si le principe créateur se trouve en orient. L'auteur est attiré par cet univers mystique, tel est aussi le cas d'écrivains plus contemporains tels que Gérard Macé qui

« dans un ouvrage plus récent, *Détour par l'orient*, Macé explore sa fascination pour la langue et la culture chinoises » (O.

Houbert, 2002: 228). Il ressemble alors à Roland Barthes et à son Japon dans *L'Empire des signes*. Nous pouvons voir le même désir chez les écrivains du vingtième siècle commençant leurs œuvres par des poèmes. C'est « le désir ardent de haïku » (Barthes, 2003: 62) qui est en vérité celui d'être artiste comparé à celle d'un verger oriental :

« L'art du jardin japonais, le "jardin sec," est comme on le sait depuis longtemps objet de fascination pour l'imaginaire occidental, [...]. L'art du jardin est avant tout une discipline, une recherche de l'harmonie et de l'équilibre entre l'esprit et l'environnement naturel. [...]

Subtil privilège de l'art qui permet de mieux plonger en soi-même, dialogue avec la nature, le jardin japonais est conçu de la même manière que le haïkai, avec sa métrique propre » (O. Houbert, *op. cit.*: 229-30).

Barthes souhaite renouveler la poésie, tout comme les romantiques voulaient redonner un nouvel élan à la production littéraire. Il s'inspire alors, tout comme Gérard Macé, du jardin japonais. Ressemblant aux hommes de lettres de la fin du dix-huitième siècle, Barthes se réclame des « vrais modernes » c'est-à-dire pour les classiques et contre les avant-gardes comme l'affirme Antoine Compagnon. Après avoir été l'une des figures de proue de la nouvelle critique, Barthes se fait le chantre d'un nouveau courant et s'oppose à la modernité qu'il a pourtant si longtemps soutenue, il est désormais un « antimoderne » pour son temps. Nous pouvons affirmer à propos de ses ultimes travaux: « Barthes antimoderne, c'est aussi un Barthes poète » (Compagnon, 2005: 404). La poésie française doit cependant évoluer avec le temps : «

s'alléger, à se maintenir vivante, par l'abandon du mètre, du code » (Barthes, 2003: 63).

Le haïku a aussi un rapport « vivant avec les épis, les moineaux, les fleurs, les feuillages, etc. ». Il faut aller vers le neuf, le français est comme toutes les autres langues et demande un « nouveau roman » ou une renaissance littéraire et nous ne pouvons en parler que par « saison » (Barthes, 2003: 65). C'est par la poésie que les lettres renaissent et que l'auteur parvient au roman: « Le haïku, c'est l'Inclassable, radicalement » (Barthes, 2003: 65).

Ce texte peut se lire facilement et possède une signification propre tout en étant malléable. Dans l'esprit de l'auteur (Barthes) c'est une source constante d'inspiration. Malgré la distance entre les deux cultures française et japonaise, le haïku est très apprécié de Barthes, car il témoigne « du perpétuel mouvement cosmique, évoluant avec les saisons » (O. Houbert, *op. cit.*: 230). Dans le haïku, il y a « la pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique » (Barthes, *O. C. III*: 409).

Le « désir d'haïku » peut de la sorte s'interpréter par celui de la lecture ou tout simplement par celle d'une création artistique voyageuse appelant à la beauté. Décrire les lettres, c'est avoir un langage, « une certaine langue » (Barthes, 2003: 368) et dessiner de « nouveaux paysages à l'intérieur du paysage » (O. Houbert, *op. cit.*: 230). Le même phénomène se produit lors de l'étude d'une langue étrangère. En cherchant à saisir la culture de l'autre, une écriture différente, nous nous recherchons et nous parvenons à nous comprendre. Cette quête permet de dévoiler notre véritable

identité et plus elle est lointaine et difficile, plus nous parvenons à des certitudes. Le passage d'une culture à une autre permet de transformer l'espace et d'entrer dans une autre dimension temporelle et de remonter aussi dans le temps et de « pénétrer nos secrets les plus impénétrables » (O. Houbert, *op. cit.*: 230). Nous pouvons aussi souligner le rôle du temps dans les deux sortes de textes : le haïku est en effet classé selon les saisons et il en est de même dans *À la recherche du temps perdu* où la durée joue un rôle essentiel. La notion du *temps* n'existe cependant qu'après coup, après avoir écrit la poésie et c'est toujours bon de connaître le *Temps qu'il fait* dans une langue (O. Houbert, *op. cit.*: 71). Antoine Compagnon déclare à ce propos dans *Les antimodernes* :

« Seul le poème peut encore racheter la littérature, lui rendre vie et sauver le monde. Ainsi s'explique, loin de tout artifice, que Barthes consacre au haïku tant de pages de sa *Préparation du roman*. Discret, particulier, contingent, circonstanciel, décalé, éphémère, le haïku incarne le Neutre » (Compagnon, 2005: 436).

Barthes établit ainsi constamment une relation entre le haïku et l'écriture romanesque. À la lecture de *La préparation du roman*, nous voyons un auteur sur la fin de sa vie et de son œuvre et devenu bien plus poète que critique exprimant ses points de vue sur la création. Cette recherche littéraire lointaine résulte d'une identification entre l'homme de lettres français et le poète japonais car la création originale se passe la plupart du temps par *un autre-moi* différent de celui quotidien.

II) Du haïku japonais au roman de Barthes

Barthes parvient à la fin de sa carrière à la forme écrite *désirée* manifestant un autre regard *poétique*. Il est en effet fatigué de sa vie de professeur « esclave du “ronron,” de la répétition, des commandes » (Compagnon, 2005: 409) et veut la poursuivre sous une autre forme artistique se manifestant par un retour au classicisme romanesque français. Le haïku constitue l'essence du littéraire dans l'esprit de Barthes et la relation entre la *Recherche* proustienne et le roman est inévitable. Il ne cesse d'ailleurs d'établir le lien entre les deux en retrouvant des thèmes communs : la Madeleine, les fleurs japonaises. La seule différence entre les deux paraît être dans une littérature restée dans un état « replié, difforme » comme le haïku qui n'arrive pas à se révéler. Le court poème japonais est tout comme l'avant-texte ou un *désir d'écrire*, c'est le prétexte à l'écriture. C'est le miroir oriental « vide ; il est symbole du vide même des symboles » et il s'oppose à la vision « narcissique » occidentale (Barthes, *O. C. III*: 410). Ce n'est pas le chef-d'œuvre littéraire mais une esquisse se manifestant à l'avenir et inspirant l'auteur dans sa démarche créative. La poésie débute et finit toute œuvre, c'est l'introduction et la conclusion à tout texte et elle influence la création romanesque de l'auteur :

« Ainsi, le parcours barthésien part des métaphores qualitatives (le poisseux, le moiré, la vigueur et la nuance, le scintillant, le mat...) vers des “figures, plus actives, porteuse d'une possibilité, au moins, d'événement ” : le tilt (“ça fait tilt”) et la prise (“ça prend”), avec des métaphores culinaires : la

mayonnaise, l'huile, ou encore le pli – si barthésien- puis en dernier lieu les figures de l'aération – le haïku, le grain, l'alcyon » (Herschberg Pierrot, 2010: 85).

Le haïku sert de modèle à un roman « poétique », il n'est là que « *juste pour écrire* ». Barthes voit dans le texte versifié une nouvelle source d'inspiration entraînant la renaissance de cet univers littéraire. C'est cette *cime du particulier* (Barthes, 2003: 76) évoquée par Proust. Il faut faire et refaire par la poésie, car celle-ci produit l'effet littéraire recherché par sa forme. En préconisant son usage, Barthes réagit face « à la mort de la littérature » et la transformation des livres devenus des produits de basse consommation. Il affirme à ce propos que « le livre, lieu sacré du langage, est désacralisé, aplati », il s'achète et se vend désormais comme « des pizzas surgelées, mais il n'est plus *solennel*. » (Barthes, 2003: 243).

L'auteur donne à tout texte un caractère à part ne faisant plus partie du langage quotidien. Le livre émerge de l'âme, de l'*autre-moi*, ce n'est pas un produit ordinaire. Le critique veut commencer une nouvelle vie, une *vita nova*, en s'inspirant de l'art, de l'esthétique. Il désire se consacrer entièrement aux lettres et des auteurs comme Proust le guide dans sa démarche. Dans sa *Préparation du roman*, Barthes dénonce cette mort et tente en s'inspirant du haïku japonais de redonner vie à l'écriture. Antoine Compagnon déclare à ce propos :

« Je suis surtout sensible à deux thèmes peu mis en avant par Barthes, mais récurrents et essentiels : la mort de la littérature et sa survie dans le poème. [...] Ces deux thèmes, noués

dialectiquement, rompent tellement avec ses idées coutumières qu'il hésite à les assumer. *La Préparation du roman* n'est pas une "préparation du roman," mais une recherche du poème comme le salut de la littérature » (Compagnon, 2005: 409).

Le poème, l'*autre-littérature*, le texte sacré, assume la survie des lettres et son renouveau, c'est à travers celui-ci qu'il faut rechercher une renaissance de l'art d'écrire. Nous redonnons ainsi vie à l'écriture et produisons un « effet » sur le lecteur, c'est une rédemption de l'auteur par la poésie. Il faut faire et refaire des poèmes pour parvenir à de nouveaux textes littéraires, c'est-à-dire différents de notre quotidien. Roland Barthes déclare à ce propos dans sa *Préparation du roman* :

« Poésie [=] pratique de la subtilité dans un monde barbare. D'où nécessité aujourd'hui de lutter pour la Poésie : la Poésie devrait faire partie des "Droits de l'Homme" ; elle n'est pas "décadente," elle est subversive : subversive et vitale » (Barthes, 2003: 82).

Le « subversif », le rejeté, le poème permet paradoxalement de renouveler les lettres, il faut cependant une « filiation » au passé littéraire. Barthes fait un saut dans l'histoire et Antoine Compagnon lui emboîte le pas dans son livre *Les Antimodernes* en y voyant un penchant en faveur de la tradition littéraire : « l'ancien et le poétique deviennent subversifs, nouveaux, vitaux » (Compagnon, 2005: 437).

Ce sont les classiques, les anciens, les « subversifs » qui permettent de renouveler la littérature. C'est en relisant, en retournant aux anciens que nous retrouvons la nouvelle écriture. Chez Barthes, c'est le haïku

japonais qui joue ce rôle : un texte à la fois différent et ressemblant à celui de Proust « destiné à "retrouver" le Temps » (Barthes, 2003: 85). Le critique en conclut donc que le texte proustien est « une écriture (une philosophie) de l'instant » (Barthes, 2003). Il faut donc voir dans le haïku, ce moment unique « qui a vocation de Trésor » (Barthes, 2003: 86). Barthes insiste sur ce fait chez John Cage en rapprochant les mots anglais « "music" et "mushroom" », il souligne au passage le fait que ces deux termes font un puis se différencient. Le haïku est « contingent », c'est ce qui « arrive en tel lieu à tel moment » (Barthes, 2003: 89). Barthes confronte « l'instantané » du haïku au « continu » d'une écriture romanesque en rappelant certaines scènes de la *Recherche proustienne* (*O. C. III*, 2003: 633). Nous pouvons citer par exemple « les cris de Paris » d'un marchand dans la *Recherche* vantant les mérites des fruits de mer qui sont repris dans *La préparation du roman* (Barthes, 2003: 90), Barthes compare alors Proust à des poètes comme Bakunan et Coyaud et relève le réalisme du romancier.

Le haïku est ainsi protéiforme, car il s'inspire de tout selon le temps et la « saison ». Barthes assimile cependant le poème et la photo étant ce qui « a été » et elle est en cela plus proche du court poème. C'est le subconscient, une région oubliée « proustienne » (Barthes, 2003: 117). Nous connaissons le rôle essentiel de la photo chez Barthes ayant écrit un livre sur le sujet : *La Chambre Claire* en souvenir de sa mère. Dans son article sur *Les Années* d'Annie Ernaux, Antoine Compagnon insiste sur *L'Usage de la photo* et sur son pouvoir de « désincarnation » car elles

montrent des « vêtements déshabités » (Compagnon, 2009, 59), les corps n'ont ainsi plus de vie n'étant plus qu'un souvenir.

Ce vouloir-écrire vient de la mémoire refoulée, de la relation entre les éléments qui se trouvent en « *co-présence* » l'un avec l'autre. Nous avons les deux exemples de « *music et mushroom* » de John Cage (Barthes, 2003: 120). Lors de la création littéraire, les choses les plus insolites ont des liens auxquels nous ne pensons guère, car le monde de l'art est subjectif. Tous ces mots sans rapports apparents et ayant pour seuls liens le poème trouvent des relations dans le monde de la littérature et s'unissent dans le texte. Nous pouvons voir à ce propos le passage suivant :

« Convalescence
 Mes yeux se fatiguèrent
 À contempler les roses »
 (Barthes, 2003: 122).

D'après Barthes, le poème devient là plus oriental, plus près d'un état d'âme. C'est plus « persan que japonais, plus indo-européen qu'asiatique, plus occidental, plus romanesque » (Barthes, 2003). Le roman est intimement lié à l'orient et à la poésie qui « fait *tilt* » (Barthes, 2003: 123) et enclenche la création. Le haïku est à l'origine de l'inspiration littéraire ou pour le dire autrement : comment faire un texte long à partir d'une forme courte ou transformer une petite idée en chef-d'œuvre. Il y a cependant une limite au haïku, ce sont les formes brèves : nous avons « l'épigramme » et le *conchetto* (Barthes, 2003: 130). Cette précision est une pointe contrastant avec la *naturalité* du haïku, le texte ne s'étend plus sur un espace mais se concentre sur un sujet précis. Dans

certains haïkus, nous pouvons aussi trouver des « germes d'histoire, un “narrème” » (Barthes, 2003: 131). Le haïku est l'entre-deux constituant à la fois une production littéraire mais aussi une initiation aux lettres : « c'est une “ saute au langage ” : petit satori de langage : un haïku » (Barthes, 2003: 91).

Le texte littéraire est, tout comme un court poème, ce moment unique de bien-être durant lequel l'auteur désire se projeter et mettre noir sur blanc son livre. Barthes paraît aimer ce qui est lointain, voyageur et tout comme chez Proust, il lie ces horizons à l'écriture. Il est à la recherche de formes étrangères, comme le « haïku », qui viennent d'un pays de l'extrême orient : le Japon. Il cherche à se former au contact de ces univers littéraires. Nous pouvons rappeler également ses pérégrinations au Maroc et ses cours dans ce pays où il a travaillé à des séminaires, et a été professeur et chargé de cours. Dans ses *Antimodernes*, Antoine Compagnon déclare en reprenant les expressions de Barthes et d'autres critiques et romanciers :

« Le poème a la faculté de sauver le monde parce qu'il est assentiment – discret, particulier, résiduel- à l'être. Même si cela n'étonnera pas un lecteur de Bonnefoy ou de Jaccottet, c'est ce que le haïku apprend à Barthes : “Le haïku est *assentiment* à ce qui est,” c'est-à-dire présence au bord de l'absence, présence détachée de l'absence. *Satori* (zen), *kairos* (les sceptiques), épiphanie (Joyce), moment de vérité (Proust), instant prégnant (Diderot), incident, tels sont les noms que Barthes donne au poème, dont l'intentionnalité est – belles expressions – d' « écrémer » la réalité ” (Barthes, 2003), de “capturer un *copeau* de présent.” Le poème “capture sur le vif”

la vibration du monde » (Compagnon, 2005: 437-8).

Barthes opte cependant pour l'Empire du soleil levant et pas pour un autre pays, il élit aussi son guide sur ce chemin : Marcel Proust. Il est en effet influencé par le contexte économique, politique, social et enfin international de son époque. Ce début des années quatre-vingts correspond à une montée en puissance de l'économie et de la culture japonaise et Barthes n'y est pas insensible. C'est certainement un *point d'orgue* pour ce pays, et nous voyons réunies dans un même ensemble les choses les plus insolites : le haïku japonais, la littérature française, un poète et un critique. Barthes reprend alors le jeu gidien dans *Les faux-monnayeurs*, il retourne aux débuts de sa carrière. Nous voyons désormais l'artiste à l'intérieur de l'ouvrage et le texte littéraire critique a vocation à se transformer en roman. Barthes est tout comme Édouard et il décrit la formation de l'œuvre lors de l'écriture de celle-ci passant des textes courts à ceux longs :

« Une question domine largement la réflexion de Barthes. La genèse romanesque dépend pour lui largement du passage des formes brèves, qui constituent le matériau premier de l'écrivain (notes, comme celle par exemples carnet ou du journal intime), au récit qui les intègre et les enveloppe. Poétiquement, le problème est celui de la conversion du bref au long, du discontinu au continu, de la note au roman » (Ph. Forest, 2006: 160).

L'autre point commun apparaissant aussi entre les deux auteurs est celui-ci : l'un se met à la *Recherche du temps perdu* et l'autre à la poursuite d'un « roman nouveau » littéraire loin du modèle

proustien et pourtant si proche de celui-ci dans le fond. Barthes est en quête de « nouveau » à travers le lointain, l'étranger, alors qu'il a déjà écrit son « roman » avec son dernier cours au Collège de France. Nous pouvons voir à ce propos l'affirmation suivante :

« On pourrait même risquer l'hypothèse suivante : les ultimes cours de Barthes constituent à leur manière un roman. Disons plus précisément : un roman du roman à l'intérieur duquel une forme poétique se met à la recherche d'elle-même faisant l'expérience d'un jeu tout à fait unique où la réflexion critique s'unit à la confiance personnelle » (Ph. Forest, 2006).

La Préparation du roman et cette recherche sur le haïku idéal reconduit le lecteur dans l'univers des lettres afin de parvenir à la nouvelle forme. Le poème, pur produit de la culture japonaise, est ainsi en rapport avec le temps, tout comme la *Recherche* l'était. La relation entre les deux semble encore plus évidente lorsque nous voyons des phrases de Barthes décrivant le haïku sur « la corde raide du Temps » (Barthes, 2003: 93). Il définit même à ce propos deux instants le « Yami : ce qui clignote, sort de la pénombre et y rentre, » et puis le « Utsuroi : moment fragile qui sépare et joint deux états d'une chose : [...]. Tout ceci dit combien le haïku est une action (d'écriture) entre la vie et la mort » (Barthes, 2003). Barthes ne cesse de rêver à ce texte transformant tout en roman et à cette réécriture de toute son œuvre sous la forme d'une *Préparation du roman*. Il désire transformer le langage et il ne cesse de travailler sur une nouvelle façon d'écrire, tout au long de ses cours au « Collège de France » et tente de réaliser son vœu mais

« le roman se perd dans les méandres de sa préparation » (Herschberg Pierrot, 2010: 87). Le haïku se forme ainsi jusqu'à la « pure et seule désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel!* dit-il, d'une touche si instantanée et si courte » (Barthes, *O. C. III*: 415). Le poème guide ainsi le créateur sur la voie du roman et permet de créer le chef-d'œuvre. La littérature se définit de la sorte comme ce que nous percevons par l'esprit, par la raison et non par nos cinq sens. La vision se fait *autre*, nous ne voyons plus par l'œil physique mais par celui de notre âme et c'est le « satori ». Barthes donne lui-même l'exemple du « bouddhisme zen, des stances appelées "ge" ou "gatha" » exprimant nos sentiments et cet état d'esprit, il évoque le bruit des « pins, les bambous, la brise rafraîchissante » (Barthes, 2003: 94).

Barthes donne des exemples d'auteurs et il en choisit un qui lui tient particulièrement à cœur : Proust qui est un modèle de « roman total » comme il l'a été pour Annie Ernaux, auteur du vingtième siècle, c'est la marque de la « résurrection du passé » et des siens (Compagnon, 2009: 59), il est celui qui a le mieux pratiqué la « synesthésie » (Barthes, 2003: 99), car il a su lier les deux formes « brève et longue » et a rassemblé le « son coupé » (Compagnon, 2009: 97) et long. Barthes donne deux exemples ressemblant à cette écriture *haïkiste* : d'abord Verlaine avec « le bruit de la pluie... ». Puis il étudie les « subtilités » proustiennes citées dans l'une de ses lettres (Compagnon, 2009: 105). Enfin cette poésie apprend à dire « Je », il est « un acte de discrétion » et une

présentation silencieuse de notre véritable identité créatrice. C'est une « éraflure légère » sur le mur du « non- vouloir-saisir » (Compagnon, 2009: 111). C'est le « tilt », une esquisse naissante devenant un ouvrage.

Conclusion

Nous pouvons ainsi dire que dans la *Préparation du roman*, nous voyons un *autre* Barthes mêlant sa pensée critique aux *désirs d'écrire* romanesques. L'écrivain propose désormais de s'inspirer des sources poétiques comme le haïku japonais qui engendre ce qu'il qualifie de *tierce-forme* entre l'essai et le roman. C'est par le poème ou plus exactement le haïku, forme « ultra-brève », que se passe désormais sa rencontre avec la littérature. En cherchant à écrire un « roman nouveau » pouvant aussi être considéré comme le roman d'un roman, Barthes devient le lecteur de soi-même et examine sa propre identité tout en tentant d'apprendre un langage différent qui n'est en fait que le sien. Dans sa quête, il se tourne vers des romanciers et en particulier Proust et établit de la sorte un rapport entre le haïku et certaines descriptions sur Balbec dans la *Recherche*.

Barthes ne cesse aussi d'instaurer une relation entre ces deux sortes de textes que sont la *Recherche* et le haïku en retrouvant des thèmes communs : la Madeleine, les fleurs japonaises prenant formes dans le texte de Proust, etc. Le poème, le texte sacré, assume la survie de la littérature et son renouveau, c'est à travers celui-ci qu'il faut voir une renaissance des lettres et une rédemption de l'auteur. Le « désir d'écrire » barthésien prend forme dans une écriture

poétique devenant peu à peu romanesque et l'écrivain souhaite passer du *fragment* au texte. L'auteur aspire à un *autre* roman, le sien reflétant une identité lui étant propre. L'expression des idées se renouvelle ainsi et Barthes propose une synthèse tout en essayant de donner une nouvelle orientation au livre. Le texte barthésien se développe à partir de « l'instantané » du haïku protéiforme réalisant son *désir d'écrire* et créant un *nouveau « nouveau roman »*.

Bibliographie

- Barthes, R. (2002). *De l'œuvre au texte*, O. C. III. Paris: Seuil, p. 908-16.
- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes*, Nouvelle édition revue et corrigée par Éric Marty. Paris: Seuil, tomes I à V.
- Barthes, R. (2002). *Pré-romans*, O. C. I. Paris: Seuil, p. 500-2.
- Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II*. Cours et séminaires au Collège de France (1978- 1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil, IMEC. 477 p.
- Compagnon, A. (2002). « Le Roman de Roland Barthes », *Revue des sciences humaines* (« Le Livre imaginaire »). Université Charles - de- Gaulle- Lille 3, n° 266-267, , p. 203-231.
- Compagnon, A. (2005). *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. N. R. F., Gallimard, 464 p.
- Compagnon, A. (2009). « Désécrire la vie », *Critique*, revue générale des publications françaises et étrangères. , Tome LXV, n°740-1, soixante-deuxième année, p. 49-60.
- Forest, Ph. (2006). *Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman*, texte de conférence, *Ébisu* n° 35, , p. 159-165.
- Herschberg P-A. *Critique*. (2010). n° 752-753, « Du style en critique », p. 83-9. Cet article est à propos de trois ouvrages de Jean-Pierre Richard *Roland Barthes, dernier paysage* (2006) et *Nausée de Céline* (2008) enfin *Chemins de Michon* (2008).
- Houbert, O. (2002). *Critique*. n° 658, « Gérard Macé ou le désir d'Orient », Tome LVIII, cinquante-cinquième année.
- Kazuyoshi, Sh.(1999). « Le haïku chez Barthes », *Études de langue et littérature françaises*, n° 74, p. 166-178.
- Khayyam, O. (2000). *Les quatrains du sage Omar Khayyâm et de Nichâpour et de ses épigones*, présentation, traductions et notes d'Hassan Rezvanian, éditions Imprimerie Nationale, octobre. 202 p.
- Leriche, F. & Szylowincs, C. (2004). *Marcel Proust Lettres (1872-1922)*. Sélection et annotation revue à partir de l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust*, établie par Philip Kolb, Plon, , p. 911.
- Milly, J. (1991). *Proust et le style*. préface de Gérald Antoine, Slaktine Reprints, Genève, 144 p.
- Munier, R. (2006). *Haïkus, anthologie, poésie*, texte français, préface d'Yves Bonnefoy, Fayard, 230 p.
- Proust, M. (2002-3). *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tomes I à IV, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié.