

HAIKU ET ÉPIPHANIE : AVEC BARTHES, DU POÈME AU ROMAN

15 février 2005

Philippe FOREST
Université de Nantes

*Texte de
conférence*

1.

Paru de façon posthume en 2003, *La Préparation du roman* rassemble les notes rédigées par Roland Barthes dans la perspective de son cours du Collège de France. L'ensemble précise et développe ainsi l'état dernier de la pensée de l'auteur des *Mythologies* et de *S/Z*, et le fait dans la perspective de rendre possible, pour Barthes, l'ultime renaissance — à la méditation de laquelle l'écrivain aura consacré ses dernières années —, celle qui aurait marqué, pour l'essayiste, le passage à la création romanesque, l'éveil à ce que, citant Dante, Barthes désigne lui-même comme sa « vie nouvelle ».

Pensant pour lui-même, et par lui-même, se dispensant de toutes les règles de la réflexion universitaire, assumant en son nom propre et à la première personne du singulier une pensée où il s'investit tout entier et s'engage tout à fait, impliquant l'intimité de son expérience subjective, Barthes questionne les conditions de possibilité du roman au présent.

Pour cette raison, sa démarche — aussi personnelle soit-elle — nous concerne tous. Sa spécificité ne lui ôte rien à sa valeur de généralité. Se dirigeant vers le rêve, ou bien le désir d'une œuvre encore à naître, elle ouvre une voie vers l'hypothèse d'un roman présent.

2.

Comment faire un roman ? Comment devenir romancier ? On sait comment cette préoccupation grandit dans la pensée de Barthes, au point de devenir l'horizon en raison duquel s'oriente tout le dernier versant de son travail.

Dès *Critique et vérité*, Barthes avait entrepris de relativiser l'opposition entre discours critique et création romanesque en démontrant qu'une

certaine modernité avait justement entrepris de relativiser, voire de dépasser, cet antagonisme un peu trop scolaire et solidaire d'une vision simplifiée de la littérature. Il y a, expliquait Barthes, une vraie part de création inhérente au geste même du critique, qui réinvente littéralement l'œuvre littéraire en s'employant à la redire selon un protocole différent de son commentaire. De même, il n'est pas de création authentique qui ne suppose un authentique travail de réflexion conduit par le romancier sur la matière de son œuvre. Du *Contre Sainte Beuve* à la *Recherche du temps perdu*, l'œuvre de Proust en avait fait au début du siècle la démonstration évidente. Et les derniers livres de Barthes (de manière exemplaire, *La Chambre claire*), ouvrages hybrides déjouant toute tentative de les assigner à l'un ou l'autre des genres reconnus par la nomenclature poétique, s'inscrivaient très visiblement dans le dessein de poursuivre une telle démonstration.

En ce sens, il est faux d'affirmer, comme on le fait parfois, que la volonté de devenir romancier exprimée par Barthes a débouché sur un échec. Car des livres tels que *Fragments d'un discours amoureux*, ou encore le *Roland Barthes par Roland Barthes*, constituent indiscutablement, et à leur manière, des romans ; et l'on pourrait sans mal démontrer qu'ils ont exercé sur l'histoire de la littérature française du dernier vingtième siècle une influence sans égale, préparant la sortie de celle-ci hors d'une certaine rhétorique d'avant-garde ainsi que la réappropriation par le texte d'une certaine expérience du réel et de l'intime.

On pourrait même risquer l'hypothèse suivante : les ultimes cours de Barthes constituent à leur manière une sorte de 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.

3.

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 exemple du 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.

On sait quelle place Barthes a fini par accorder au fragment dans son écriture : faisant de celui-ci (depuis *Michelet par lui-même* jusqu'à *S/Z*, notamment) l'élément obligé de toute lecture critique puis (avec *Roland Barthes par lui-même* et *Fragments d'un discours amoureux*) l'élément nécessaire de toute écriture personnelle. Dans cette constante stratégie d'évitement et de déprise visant à ce que le sens ne se fixe jamais, le fragment

— parce qu'il fait éclater l'œuvre et l'oblige à se recomposer selon une logique non linéaire, arbitraire — constitue sans doute la pièce principale du dispositif.

Facteur de déconstruction s'appliquant à l'œuvre, le fragment a permis que s'exercent sur le récit ses facultés de critique et d'analyse. Mais dans la perspective de l'opération de « remontage » qu'exige le passage au roman, il constitue désormais un obstacle. La question consiste bien à réinvestir la discontinuité du fragment dans la continuité retrouvée d'un récit.

Pour réfléchir cette opération, Barthes envisage deux formes essentielles du fragment auxquelles il va donner une valeur exemplaire : le haïku et l'épiphanie. Les mettant face à face, il initie entre elles un dialogue inédit. Le paradoxe est qu'il ignore à peu près tout de l'une comme de l'autre et se méprend bien souvent sur leur signification. Pourtant, son ignorance et sa méprise lui permettent de construire la plus juste des hypothèses concernant le cœur même de l'entreprise romanesque telle qu'il désire en réinitier la possibilité. On trouve là le plus indiscutable des exemples de cette beauté opératoire du contresens, dont j'ai moi-même entrepris d'ébaucher la théorie dans mon dernier essai (*La Beauté du contresens*, éd. Cécile Defaut), montrant, à partir de Proust et de son *Contre Sainte-Beuve*, comment l'erreur — en tant qu'elle résulte de l'usage d'un non-savoir s'appliquant au texte littéraire — peut faire jaillir une signification et une poésie inattendues de l'œuvre en lui permettant de s'émanciper des lectures habituelles et reçues.

4.

Barthes ne connaît le haïku que de seconde main. Il y consacre dans *L'Empire des Signes* un certain nombre de séquences significativement intitulées « L'effraction du sens » ou « L'exemption du sens », rapprochant le poème de la notion de *satori*, et en faisant l'expérience d'une « suspension panique du langage » : « le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne ».

Il est vraisemblable que Barthes doit l'essentiel de sa fascination pour cette forme — qu'en France on confond avec l'essence même de la poésie classique japonaise et qui a séduit depuis longtemps des auteurs comme Claudel ou Paulhan — à la lecture d'anthologies, qui décontextualisent le haïku, interdisent qu'on en perçoive la signification rapportée à l'histoire propre des lettres japonaises et, du coup, conduisent le lecteur français à recevoir ces poèmes comme l'expression d'une sagesse intemporelle.

On saisit tout à fait ce qu'une telle perception du haïku doit à une vision du zen — telle que l'a popularisée en Occident quelqu'un comme Suzuki : le poème devient alors l'expression d'une révélation sidérante,

illumination mystique où le réel soudain apparaît comme à la faveur d'un éclair. On voit également en quoi elle est complètement en phase avec la conception constante de la littérature qui, chez Barthes, s'énonce jusque dans les magistrales propositions de *Leçon* : conception de la littérature comme un « a-langage » libérateur : hors sens, hors pouvoir, soustrait à la nécessité d'affirmer et de répéter, qui fait de chaque locuteur à la fois un maître et un esclave, le haïku illustre la formidable utopie d'une parole toujours libre et toujours nouvelle où le langage s'accomplit dans son anéantissement.

Barthes est cependant tout à fait conscient de l'effet de torsion, de déformation qu'il impose au haïku. La séance du 6 janvier 1979 s'ouvre sur une réflexion intitulée : « 'Mon' haïku » et dans laquelle Barthes justifie et éclaire l'usage du pronom personnel. « Mon » ne renvoie pas finalement à un égotisme, un narcissisme (reproches faits parfois, paraît-il, à ce cours), mais à une Méthode : méthode d'exposition, méthode de parole. C'est un « acte de nomination » qui s'effectue en toute connaissance de cause : « à tout ce que je vais dire, je donne le nom de haïku, avec cependant une certaine vraisemblance ».

5.

Du haïku, Barthes rapproche l'épiphanie en reprenant ce terme à l'écrivain irlandais James Joyce qui le définit ainsi dans *Stephen Hero* : « Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombait à l'homme de lettres d'enregistrer ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentaient les moments les plus délicats et les plus fugitifs ».

On peut rappeler ici comment le jeune Joyce au tout début du xx^e siècle s'exerce tout d'abord à la poésie et recueille — comme il le rapportera plus tard dans *Ulysse* — la matière de ce qui peut passer à nos yeux de lecteurs français pour des sortes de petits poèmes en prose, qu'il baptise épiphanies, et qu'il projette tout d'abord de rassembler en recueil — dont la rédaction ultérieure de ses romans le détournera, puis le détachera tout à fait.

Pas davantage que du haïku, Barthes n'a de l'épiphanie joycienne une connaissance réelle. Toute sa science, il la tire de l'un de ses amis Patrick Mauriès et du résumé que celui-ci lui a soumis des développements consacrés au jeune Joyce dans la biographie monumentale de Richard Ellmann. Le concept d'épiphanie parvient pourtant à Barthes, accompagné de la signification particulière que lui attache la valeur de référence accordé à l'auteur d'*Ulysse* par les écrivains d'avant-garde (de Butor à Sollers) et les théoriciens contemporains (au premier rang desquels Jacques Lacan) dont Barthes s'est toujours voulu solidaire. L'influence de Lacan — aussi

indirecte soit-elle — apparaît comme particulièrement déterminante car elle invite à percevoir l'épiphanie comme retrouvaille avec la Chose — le Réel non symbolisable.

Mais surtout Barthes reconnaît dans l'épiphanie quelque chose d'analogue à ce qu'il nomme pour sa part « incident » — où quelque chose survient, apparaît — et dont il souligne l'affinité avec le haïku, par quoi se manifeste une certaine figure de la vérité, qui s'exprime dans la littérature japonaise selon la théorie zen du *satori*, et dans la littérature occidentale en fonction d'une théologie catholique que Joyce lui-même rapporte à la pensée de Saint Thomas en usant du terme de « quidditas ». Le texte bref, explique Barthes, est expression du « C'est ça » — soudaine révélation du réel surgissant dans la nudité même d'une apparition irréductible à tout commentaire. En ce sens, épiphanie et haïku s'apparentent à la photographie, livrant également une expérience du « C'est ça », à laquelle Barthes donnera le nom devenu célèbre de *punctum*.

Par le poème — haïku ou épiphanie — comme par la photographie, quelque chose fait image et qui a valeur de marque laissée dans le temps par un évènement, évènement qui ne peut pas être exactement raconté mais comme désigné, pointé du doigt de manière à faire signe vers un certain moment de vérité qu'il appartiendra au récit, au roman de dire.

6.

La question, cependant, demeure, du passage de la notation au récit. Aux yeux de Barthes, ni la pratique du haïku, ni celle de l'épiphanie ne permettent un tel passage nécessaire à l'invention du roman. Témoignant d'un « moment de vérité », la forme brève doit consentir au mensonge de la fiction pour se convertir en une parole qui, assumant sa fausseté, emporte dans sa « longue coulée » l'expression de l'Amour et de la Mort, leur donnant leur juste place. C'est pourquoi, la première partie du cours s'achève sur l'éloge de Proust, donnant celui-ci comme modèle du roman à venir et présentant en quelque sorte *À la Recherche du temps perdu* comme le dépassement des références provisoires que constituèrent dans sa démarche et le haïku, et l'épiphanie.

Or cette conversion même, le haïku et l'épiphanie, loin de l'interdire, peuvent y participer. Parce que Barthes ne connaît le haïku qu'à travers les anthologies qu'en ont proposé les premiers traducteurs français, il ignore tout à fait le jeu très complexe qui se joue entre prose et poésie dans la littérature classique japonaise — particulièrement dans le *nikki* et le *haibun* — et dont certains critiques ont montré qu'il continue à informer le grand roman japonais contemporain (de Sōseki à Kawabata). De même, bien qu'il sache que le premier roman de Joyce constitue la reprise de ses épiphanies, Barthes conclut à l'échec de l'entreprise joycienne alors même

que, par-delà le cas de *Stephen Hero*, de *Portrait de l'artiste* jusqu'à *Finnegans Wake* en passant par *Ulysse*, l'œuvre de l'écrivain irlandais témoigne au contraire de la capacité du grand roman moderne à envelopper en lui le fragment poétique pour en faire la matière d'un vrai récit.

Pourtant, cette double ignorance conduit Barthes à poser les principes d'une pensée juste du roman, qui se développe dans l'ultime partie de son cours au Collège de France ; un roman qui renoue avec la tradition du grand roman européen mais qui en appelle à reprendre cette tradition à la lumière d'une pensée critique issue de la modernité la plus radicale et en la plaçant sous le signe de la pitié, du désir qui lui restitue tout le pathétique d'un souci vrai de l'expérience humaine.

7.

L'hypothèse que je voudrais indiquer pour finir est la suivante : se méprenant sur le haïku et sur l'épiphanie, convaincu à tort de leur incapacité à se convertir en matériaux convenables pour le roman nouveau, Barthes a au contraire posé les bases d'un modèle qui permet de rendre compte à la fois du monument proustien qui fut sa référence exclusive, de ses propres livres et de ceux qui, aujourd'hui, à sa suite, introduisent dans la littérature française les facteurs les plus intéressants de renouvellement de la tradition romanesque.

En effet, le roman vrai — qui, pour Barthes, se réfléchit à partir du modèle proustien, et qui parvient à intégrer dans le mouvement même de la fiction le moment vrai de l'amour et de la mort —, on peut choisir de le nommer roman épiphanique et le concevoir à la façon d'un texte tirant son principe même d'un certain jeu entre prose et vers, roman et poésie, fiction et vérité qu'illustrent, dans la référence commune aux littératures d'Orient et d'Occident, certaines œuvres actuellement en cours sur lesquelles on s'arrêtera pour finir, qu'il s'agisse de celle de Philippe Sollers ou de Pascal Quignard — œuvres dans la référence desquelles peut se lire également mon tout nouveau roman, *Sarinagara*.

Ces livres — qu'il s'agisse de certains des derniers romans de Philippe Sollers comme *Studio* ou *Le Secret*, des *Dernier royaume* de Pascal Quignard ou bien de *Sarinagara* — ont en effet en commun de se refuser à un certain néonaturalisme qui domine le champ littéraire français tout en ne consentant pas au postmodernisme qui voue la littérature à l'insignifiant et à l'inoffensif au nom d'une esthétique du virtuel, du simulacre. Pour ne pas renoncer au réel, et puisqu'il est devenu le genre hégémonique, le roman se pose la question de savoir comment il pourrait accueillir l'expérience poétique à l'intérieur de lui-même, afin de lui permettre de survivre. Échappant à sa définition ordinaire qui le voue à l'illusion de la représentation réaliste, le roman s'ouvre à tous les genres et les accueille

en lui pour se constituer en une théorie (au sens de suite) d'images, de fragments, de légendes, de pensées, de souvenirs dont l'hétérogénéité même l'apparente à l'album, à l'essai, mais lui permet de rappeler en lui cette passion du réel qui, seule, justifie l'exercice de la littérature.