

## Le haïku chez Barthes

Peu étudiés de ses lecteurs, français ou japonais, il existe pourtant des « haïkus »<sup>1)</sup> faits par Roland Barthes lui-même. En 1970, il a écrit son premier haïku dans l'article sur les photographies du film d'Eisenstein, et sept ans plus tard, trois autres dans *Fragments d'un discours amoureux*. On est d'ordinaire à peine familier avec les textes de Barthes sur la poésie en général, *a fortiori* avec ses propres poèmes. Ce silence fait remarquer la pratique du haïku comme objet d'analyse, alors que jusqu'ici, la critique s'est intéressée plutôt à la réception de Basho, de Buson et de Shiki dans *L'Empire des signes*<sup>2)</sup>. Nous voudrions déplacer la perspective d'une telle étude, pour comprendre le rôle de ce court poème japonais dans la recherche littéraire de Barthes. D'ailleurs, dans son cours du Collège de France, le haïku a été traité comme point de départ de la réflexion sur « La préparation du Roman ». La pratique du haïku par Barthes nous semble donc constituer le fil directeur qui, de manière tantôt plus visible, tantôt plus cachée, rattacherait *Incidents* à *Vita Nova*.

### I

Comme on le sait, la catégorie centrale de la pensée de Barthes sur le

1) Surtout avant Shiki, le « haïku » s'appellait « haïkai », issu d'un poème lui-même déjà bref, le « tanka », de 31 syllabes réparties en deux versets de 5/7/5 et 7/7 syllabes, dont on ne conservera que le premier. Mais ici, à la lumière du but de notre étude, nous ne distinguons pas particulièrement le « haïku » du « haïkai ».

2) Bernard Comment, *Roland Barthes*,

*vers le neutre*, Christian Bourgois, 1991, p. 184–193 ; « Petit détour japonais : à propos de la fable et du haïku », *Rivista di letteratura Moderna e Comparata*, XLII, Fasc. 1, gennaio-marzo 1989, p. 29–45. Arnaud de la Croix, *Barthes, pour une éthique des signes*, Bruxelles, De Boeck, 1987, pp. 89–98.

haïku est la notion d'« exemption du sens ». Selon Barthes, l'écriture neutre du haïku est la pure désignation : « Ou encore : haïku (le trait) reproduit le geste désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit (le haïku ne fait pas acception du sujet), en disant seulement : ça ! [...] »<sup>1)</sup>, dit-il dans *L'Empire des signes*. Remarquons dans ce passage la métaphore de « petit enfant » qui apparaît, à première vue, comme sous l'inspiration du moment. Mais il nous semble que cette figure de l'enfant peut se rapporter à la pratique du haïku de Barthes dans « Le troisième sens ».

Publié en 1970, en même temps que *L'Empire des signes*, cet article sémiologique porte sur quelques images du « Cuirassé Potemkine », dans lesquelles Barthes s'efforce de distinguer le « sens obtus » du « sens obvie ». Par exemple, dans la photographie d'une vieille femme gémissant, Barthes reconnaît le « sens obvie », le message politique de la souffrance prolétarienne. Ce deuxième sens, la connotation dont Barthes traitait dans *Mythologies*, appartient à une sorte d'*emphase* eisensteinienne telle que l'esthétique baudelairienne sur les tableaux de Delacroix<sup>2)</sup>. Cependant le « sens obtus » ne demeure ni dans une telle grimace ni dans un tel geste. De l'autre image de la même vieille femme, Barthes dit : « Je sentais que le trait pénétrant, inquiétant comme un invité qui s'obstine à rester sans rien dire là où on n'a pas besoin de lui, devait se situer dans la région du front » (OC, II, 872). C'est là que Barthes a fait son premier haïku français pour indiquer l'existence du troisième sens en tant que signifiant sans signifié.

1) Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, p. 804. Nous utilisons ici le sigle OC pour indiquer cette édition.

2) OC, II, 872. Depuis les années 1950, Barthes citait souvent cette phrase de Baudelaire : « la vérité emphatique du geste dans les grands circonstances de la vie », qui se trouve dans « Exposition universelle 1855 » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » t. II, 1976, p. 592). La notion de « numen » semble constituer, chez Barthes, un réseau thématique qui

serait lié au « Mythe » stendhalien (OC, III, 1219). Quant au troisième sens, il n'est pas un objet à déchiffrer par la grille narratologique, mais une signifiante produite par « une emphase elliptique » (OC, II, 872). Barthes cite ces images de l'article : Eisenstein, « Écrits d'Eisenstein (8) », *Cahiers du cinéma*, No. 217, pp. 14–23. Dans le texte d'Eisenstein, il s'agit précisément de la composition du « montage », alors que Barthes ne s'intéresse pas à la séquence de plans, mais à la signifiante dans chaque *photogramme*.

S'il [= le sens obtus] pouvait être décrit (contradiction dans les termes), il aurait l'être même du haïku japonais : geste anaphorique sans contenu significatif, sorte de balafre dont est rayé le sens (l'envie de sens) ; ainsi de l'image V :

Bouche tirée, yeux fermés qui louchent,  
Coiffe bas sur le front,  
Elle pleure. (OC, II, 880)

L'essentiel est la raison pour laquelle Barthes a désiré indiquer l'existence même de ce qui est impossible à déterminer par le métalangage. Des deux adjectifs : « touchant » et « sensible », Barthes dit : « ces mots désuets, peu politiques, peu révolutionnaires, mystifiés s'il en fut, doivent cependant être assumés ; je crois que le sens obtus porte une certaine *émotion* ; [...] ; c'est une émotion qui *désigne* simplement ce qu'on aime, ce qu'on veut défendre ; c'est une émotion — valeur, une évaluation » (OC, II, 873). Quant à la vieille femme en question, elle apparaît dans la scène très connue de la voiture d'enfant qui, échappée des mains de la mère, descend l'escalier au cours de la fusillade. Cette émotion qui ne se réduit pas au stéréotype de la propagande politique nous rappelle la figure de la mère brechtienne, dont Barthes préférerait parler à plusieurs reprises. D'autre part, le « sens obtus » comme trait pénétrant peut être lié à ce que Barthes appellera « *punctum* » dans *La Chambre claire*, car il comparera la photographie au haïku (OC, III, 1142). De même que la photographie, l'essence du haïku barthésien nous semble consister à désigner simplement ce qu'on aime : on ne choisit pas n'importe quel objet à désigner. Dès le début, le rapport de Barthes avec le haïku a impliqué probablement ce désir de désigner la mère comme le fait le « petit enfant ».

À nos yeux, la façon dont Barthes introduit le haïku comme angle supplémentaire dans la sémiologie est assez unique par rapport à la réception traditionnelle du haïku dans l'histoire de la littérature occidentale. Depuis le début de ce siècle, les écrivains français ont fait du haïku français un tercet. En 1905, Paul-Louis Couchoud a écrit *Au fil de l'eau*, l'anthologie de ses propres haïkus. En 1920, la N.R.F. a consacré assez de pages à ce genre étranger en accueillant nombre de poètes nouveaux, dont Paul Eluard et Jean Paulhan. On y trouve deux types de haïku, celui du

haïku pittoresque et celui du haïku comme maxime ou aphorisme. Voici un haïku d'Eluard : « Une plume donne au chapeau / Un air de légèreté. / La cheminée fume »<sup>1)</sup>. Paulhan qui considère les haïkus comme « poésies sans explication »<sup>2)</sup>, lui, fait ce haïku : « La rivière coule nue / Les jeunes arbres vont vivre / Dans les bois »<sup>3)</sup>. Par ailleurs il est vrai que leurs haïkus paraissent parfois explicatifs. « La mère au fond du jardin / Ce n'est pas goût pour la lune / L'enfant crie » (Paulhan)<sup>4)</sup>. Le dernier vers donne l'« explication » de la raison pour laquelle la mère se promène au jardin. « Nous avons seize ans tous les deux / Mais elle en aura dix-huit / Je n'en aura que dix-huit » (Henri Lefevre)<sup>5)</sup>. Il y a du sens obvie plutôt que du sens obtus, et leur haïku peut passer aussi pour une maxime ou une épigramme.

Or, cette vogue du haïku ne fut que temporaire ; après ce premier apogée il semble que le haïku tombe dans une certaine léthargie, à cause de la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est que vers les années 60, 70 qu'un regain d'intérêt fera de nouveau s'épanouir le haïku. Ce renouveau, avec notamment *La littérature japonaise* de René Sieffert, s'est fait sous l'influence de la culture américaine : la traduction française du *Bouddhisme zen* d'Alain Willson Watts paraît en 1960, et celle de *Clochards célestes* de Jack Kerouac en 1963. À la même époque, les travaux de Reginald Blyth sont aussi présentés aux lecteurs français, d'abord par Philippe Jaccottet, puis par Jean-Pierre Attal<sup>6)</sup>. Yves Bonnefoy doit beaucoup à *Haïku* et à *A History of Haïku* de Blyth. Barthes, lui aussi, dit dans un entretien en 1969 : « Quant à la littérature japonaise, vous savez qu'en France nous ne disposons que de très rares traductions. J'ai lu surtout, parce que je m'y intéresse vivement en raison même des problèmes de sens qu'ils posent, le plus grand nombre de Haïku [sic] que j'ai pu trouver dans des traductions anglaises ou françaises » (OC, II, 550). Dans son livre sur le Japon, Barthes cite

1) « Hai-kaï », *La Nouvelle Revue française*, t. XV, 1920, p. 341.

2) *Ibid.*, p. 329.

3) *Ibid.*, p. 345.

4) *Ibid.*, p. 345.

5) *Ibid.*, p. 342.

6) Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide », *NRF*, No. 95, novembre 1960, pp. 901-908. Jean-Pierre Attal, « Notes sur le haïku », *Critique*, t. XXIII, pp. 239-253. Cet article-ci est publié en 1967, peu avant *L'Empire des signes*.

quinze haïkus, dont les sources se trouvent partiellement dans ces traductions-là<sup>1)</sup>. Ainsi la réception du haïku chez Barthes semble-t-elle rester dans le cadre contemporain. Mais depuis la rencontre du haïku, Barthes y a cherché ce qu'il appelait « le romanesque », loin de la description de la poésie occidentale.

## II

Le milieu des années 70 est la période où Barthes tendait de plus en plus à écrire sur un mode intransitif. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, il y a quelques fragments dont le titre est « anamnèses » : c'est un de ces essais d'écriture romanesque, à la manière du haïku. Barthes dit : « On n'ose pas laisser le fait dans un état d'insignifiance ; c'est le mouvement de la fable qui tire de tout fragment du réel une leçon, un sens. Un livre inverse peut être conçu : qui rapporterait mille "incidents", en s'interdisant d'en jamais tirer une ligne de sens ; ce serait très exactement un livre de *haïkus* » (OC, III, 210). Le rêve du haïku l'a accompagné, et deux ans plus tard, Barthes a repris la forme du haïku dans *Fragments d'un discours amoureux*. À propos du haïku de Basho : « La pleine lune d'automne / Tout le long de la nuit / J'ai fait les cents pas autour de l'étang »<sup>2)</sup>, Barthes affirme qu'il n'y a pas d'autre moyen indirect plus efficace, pour dire la tristesse, que ce « tout le long de la nuit » (OC, III, 547). Voici trois haïkus de Barthes composés à l'exemple de Basho.

1) R. H. Blyth, *Haiku*, 4 vol, Tokyo, Hokuseido Press, 1949-1952 ; *A History of Haiku*, 2 vol, Tokyo, Hokuseido Press, 1963-1964. René Sieffert, *La Littérature japonaise*, Paris, A. Colin, 1961. Alain Willson Watts, *Le Bouddhisme zen*, traduit de l'anglais par P. Berlot, Paris, Payot, 1960. Nous utilisons les abréviations suivantes pour ces ouvrages : *H* pour *Haiku*, *AHH* pour *A History of Haiku*, *LLJ* pour *La littérature japonaise* et *LBZ* pour *Le Bouddhisme zen*. Ici, nous signalons d'abord la page de *L'Empire des signes* et puis la page de la source par ces abrégia-

tions. OC, II, 775 à *H*, II, 334 ; OC, II, 794 à *H*, III, 350 ; OC, II, 796 (Jôko) à *H*, IV, 218 ; OC, II, 796 (« J'arrive par le sentier... ») à *H*, II, 379-380 ; OC, II, 796 (« La vieille mare... ») à *H*, I, 277-279 ; OC, II, 797 à *H*, III, 72, LBZ, 207 ; OC, II, 799 (« Je vis... ») à *HH*, I, 168 ; OC, II, 799 (Shiki) à *H*, IV, 224 ; OC, II, 803 (« Pleine lune... ») à *LLJ*, 132 ; OC, II, 803 (« Dans la maison... ») à *H*, III, 11 ; OC, II, 803 (« Le vent d'hiver... ») à *H*, IV, xvii.

2) OC, III, 547 à *H*, I, 331 et *H*, III, 385.

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,  
Je suis sorti  
Cueillir une glycine. »

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,  
Je suis resté longtemps à ma table,  
Sans rien faire. »

« Ce matin, beau temps sur le golfe,  
Je suis resté immobile,  
A penser à l'absent. » (OC, III, 547-548)

Le nombre des syllabes ne compte pas. En ce qui concerne le *kigo*, il y a, dans chaque tercet, un vers presque identique : « Ce matin d'été, beau temps sur le golfe ». Cette lumière estivale, répétée trois fois, peut être une espèce de *kigo* japonais. Chez Barthes, on peut parler même de la thématique de la lumière : le rayonnement décrit dans la dernier fragment de *Roland Barthes*, et le beau temps noté au début de « La lumière du Sud-ouest »<sup>1)</sup>. Dans le haïku traditionnel, « le code veut qu'il y ait toujours un mot qui renvoie au moment du jour et de l'année ; c'est le *kigo*, le mot-saison. Du haïku, la notation amoureuse garde le *kigo*, cette mince allusion à la pluie, au soir, à la lumière, à tout ce qui baigne, diffuse » (OC, III, 622). Pour mieux dire, le *kigo* est un indice de chaque saison plutôt qu'un repère du « moment du jour et de l'année », alors que Barthes met l'accent sur le temps qu'il fait. Le classement climatologique devient la météorologie du corps amoureux. Dans l'écriture journalière, le je se fragmente en incidents quotidiens, comme le héros d'*Aziyadé* dont Barthes écrit la préface.

On peut caractériser ce sujet barthésien de manière double. D'abord, en absence de l'objet aimé, le je se trouve dans une oisiveté absolue. On tient sans fin à l'absent le discours de son absence : « Sans rien faire » ou « Je suis resté immobile / À penser à l'absent ». Desœuvrement qui conduirait jusqu' à la folie d'amour. Voilà une sorte d'« immobilité vive » (OC, III, 1142) comme indéveloppable dont Barthes parle autour du *punctum*. Ensuite, Barthes nous montre l'autoanalyse de ses haïkus, selon laquelle l'état de l'absence s'explique par le relation mère-

1) Voir OC, III, 232, 719.

enfant : « Mes envies d'expression oscillent entre le haïku très mat, résumant une énorme situation, et un grand charroi de banalités. Je suis à la fois trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis à côté d'elle, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite. L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient), mais il ne peut se loger dans mon écriture » (OC, III, 472). Des trois haïkus, les deux premiers correspondent au « haïku très mat, résumant une énorme situation », et le dernier à « un grand charroi de banalités » (« A penser à l'absent »). Le *je* est ici séparé du « moi enfantin », comme « mon langage » se dissocie de « mon écriture » en tant que miroir. Et le « moi enfantin » peut renvoyer au souvenir du petit Roland qui attendait sa mère, à l'arrêt de l'autobus Sèvres-Babylone (OC, III, 473). La durée de l'absence mènera le sujet au symbolique, à l'ordre du langage en tant que loi. Selon les notes de la fin de *Fragments*, Barthes se réfère aux *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Lacan y évoque l'enfant freudien qui se bricole une bobine, la lance et la retrappe, mimant le départ et le retour de la mère<sup>1)</sup>.

Pourtant, malgré la visibilité du modèle (le jeu du *fort-da*), il ne faut pas oublier la stratégie de l'autoanalyse qui permet à Barthes de parler d'amour avec des expressions manquées. Sinon nous ne pouvons pas dire pourquoi l'auteur n'a pas supprimé ses trois haïkus. Selon Barthes, c'est dans cette production du rythme du *fort-da* qu'« un paradigme est créé » (OC, III, 473). Peut-être un pareil paradigme (présent / absent) sera-t-il celui du Mythe, que le dernier Barthes va découvrir dans *La Chartreuse* (OC, III, 1219). On peut se demander si l'apologie du « romanesque », chez Barthes, vaut la condamnation du « roman » au sens traditionnel. Nous sommes alors tenté d'estimer que Barthes veut montrer au lecteur le processus même de cette dialectique du Roman.

### III

Or, ce sont les *Œuvres complètes*, parues aux éditions du Seuil, qui nous permettent, pour la première fois, d'avoir accès à *Vita Nova*, c'est-

---

1) Jacques Lacan, *Le séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, coll. « Points », 1973, pp. 265-266. Voir le chapitre XVIII.

à-dire à une brève série de *plans* du Roman à venir. L'écriture fragmentaire du haïku ne peut-elle qu'être rejetée de ce Roman stendhalien ? L'ensemble de *Vita Nova* est constitué de huit feuillets, rédigés par Barthes peu avant son accident. Dans six feuillets, on peut reconnaître l'économie d'un récit presque similaire, écriture divisé en articles, comme dans un plan de dissertation. Quant aux autres deux feuillets, ils sont pleins de réflexions méthodologiques, de soliloques, de notes de concepts-clés. Il est à noter que chaque feuillet est daté comme un journal intime. En effet, parallèlement à *Vita Nova*, Barthes tenait un journal intime : « Soirées de Paris ». Il s'agit donc d'inscrire le processus même plutôt que le résultat de ce travail. Le 3 septembre 1979, Barthes écrit : « Faire comme si je devais écrire ma grande œuvre (Somme) » (OC, III, 1306) : il ne nous faudra pas oublier cet aspect méthodologique en tant que déontologie.

En ce qui concerne l'intrigue du récit, quoiqu'elle soit tourmentée, on peut la résumer en trois phases : au commencement, la mort de la mère du héros, la perte de l'objet aimé ; ensuite se développe comme initiation la communication du héros qui veut décrire son amour avec divers personnages (le gigolo, la boulangère, le militant, etc.) ; enfin le héros arrive à l'état d'« Oisiveté pure », « le Rien faire philosophique » (OC, III, 1301). Ce qui importe ici, c'est que le dénouement semble avoir pour constante l'image d'un enfant. Au troisième feuillet daté du 22 août, cette image apparaît pour la première fois (OC, III, 1302). Désormais, « l'Enfant marocain » se trouve dans chaque dénouement de quatre autres feuillets. Nous pouvons supposer que « l'Oisiveté pure » s'incarne en ce personnage, ou qu'elle est suggérée au héros par celui-ci.

L'écriture du haïku n'est pas, contre toute apparence, étrangère au Maroc, où Barthes a été invité, en 1969, pour enseigner à l'Université de Rabat ; il mettait en même temps la dernière main à *L'Empire des signes* : un maquettiste des éditions Skira est venu dans la capitale pour régler avec l'auteur les problèmes d'iconographie<sup>1)</sup>. De plus, Barthes a noté ses souvenirs marocains, sous la forme de fragments, analogues à des poèmes en prose ; et il allait en préparer la publication à la fin des années 70. Ce texte, qui s'intitule *Incidents*, contient le fragment suivant :

1) L.-J. Calvet, *Roland Barthes*, Flammarion, 1990, p. 215.

Un gosse assis sur un mur bas, au bord de la route qu'il ne regarde pas —  
assis comme éternellement, assis pour être assis, *sans tergiverser* :

« Assis paisiblement, sans rien faire.

Le printemps vient et l'herbe croît d'elle-même. »

(OC, III, 1270)

Il y a deux correspondances entre ce fragment et les haïkus de Barthes. D'abord, s'agissant de la chronologie, Barthes a daté *Incidents* de 1969. La *scène primitive* se situe justement à la même époque que *L'Empire des signes* et que l'article sur Eisenstein, vers 1970. Ensuite, le poème dans *Incidents*, surtout concernant la posture de l'enfant (« Assis paisiblement, sans rien faire »), se répercute sur le deuxième haïku dans *Fragments*. D'ailleurs le poème sur le devenir de la Nature est cité aussi dans le dernier chapitre de cet ouvrage-ci (OC, III, 678). D'après la note de Barthes, la source est *Le Bouddhisme zen*, traduction française de *The Way of Zen* de Watts, orientaliste américain.

Un autre poème du Zenrin l'exprime ainsi :

« Assis paisiblement, sans rien faire,

Le Printemps vient, et l'herbe croit d'elle-même. »<sup>1)</sup>

Ce « d'elle-même » est la façon d'agir naturelle de l'esprit et du monde, comme les yeux voient par eux-mêmes, comme les oreilles entendent par elles-mêmes, comme la bouche s'ouvre d'elle-même, sans que l'on ait à écarter les mâchoires de force.

Dans un entretien de 1979, Barthes cite le même poème du Zenrin, et fait remarquer une *anacoluthie* entre le premier vers et le deuxième. Celui qui est assis n'est pas le sujet de la phrase : ce n'est pas le printemps qui est assis. Cette rupture de construction, qu'elle soit voulue ou non, indique bien que, dans la situation de l'oisiveté pure, le sujet en tant que *conatus* paraît presque dépossédé de sa consistance grammaticale. Le sujet est décentré; il ne peut même pas dire "je". « Cela serait la vraie paresse. Arriver, à certains moments, à ne plus avoir à dire "je" », dit Barthes (OC, III, 1084).

Dans *Fragments*, il y a un autre passage auquel Barthes met une note marginale sur ce livre de Watts : « je serai semblable à l'*infans* qui se

1) Watts, *op. cit.*, p. 153.

contente d'un mot vide pour montrer quelque chose : 'Ta, Da, Tat (dit le sanscrit). Tel, dira l'amoureux : tu es ainsi, précisément ainsi » (OC, III, 666). Ici, Barthes se réfère à la page 85 et à la page 205 du *Bouddhisme zen* : celle-là porte sur le Mahayana dans le contexte philosophique de Nagarjuna, et celle-ci sur la leçon de Basho à propos de la vision du monde essentielle au haïku. Selon Watts, le Mahayana possède un terme pour désigner la réalité et c'est le mot « thatata » que l'on peut traduire par « le fait d'être tel » ou « d'être cela ». « Le mot sanscrit tat (cela) tire probablement son origine des premiers efforts de parole que fait le petit enfant lorsqu'il montre quelque chose du doigt en disant "Ta" ou "Da". C'est sans doute ainsi que l'enfant manifeste sa prise de contact avec le monde en s'exclamant "ça !" »<sup>1)</sup>. La figure de ce petit enfant n'est pas directement liée au haïku comme désignation pure. Mais dans l'autre passage, Watts présente une vision sereine de l'enfant en citant Basho. « "Pour composer des haiku, disait-il [= Basho], prenez un enfant de trois pieds de haut", et ses poèmes exhalent la même objectivité inspirée que l'émerveillement d'un enfant, rappelant la sensation que nous avons éprouvée lorsque le monde apparut pour la première fois à nos yeux étonnés »<sup>2)</sup>. Le haïjin doit regarder ainsi le monde tel qu'il est, non falsifié et non catégorisé par les symboles et les définitions de la pensée. Nous trouvons cette leçon de Basho dans *Sanzoushi (Trois livres)* de Hattori Tohou qui écrit les mots de son maître.

Le poète expérimenté a un défaut. Si le maître disait souvent : « Pour composer des haiku, prenez un enfant de trois pieds de haut », ou « Meilleur est le haïku du débutant », c'est qu'il a suggéré ce défaut propre à l'homme expérimenté<sup>3)</sup>.

Or, au bout du dépouillement de la source, on rencontrera un autre problème. C'est celle de la transcription du manuscrit de *Vita Nova* (OC, III, 1289, 1302). D'après Eric Marty, éditeur des *Œuvres complètes*, sur le troisième feuillet, Barthes semble avoir écrit : « L'Enfant marocain du

1) *Ibid.*, p. 85.

2) *Ibid.*, p. 205.

3) *Sanzoushi (Trois Livres)*, traité théorique de haïku, écrit en 1702, publié en 1776, est constitué par le *Livre blanc*, le

*Livre rouge* et le *Livre noir*. (Hattori Tohou, *Trois Livres*, in *Collection de la littérature classique japonaise*, tome 51, Tokyo, Shougakukan, 1989, p. 548).

Poème Zenzin ». Marty annote le mot « Zenzin » en le considérant comme un mot d'argot marocain. « Il s'agit selon toute vraisemblance du personnage marocain populaire et fictif qui était, au début des années 1970 — époque où R.B. vécut au Maroc — le porte-parole d'une sagesse quotidienne souvent subversive. "Zenzin" désigne en argot marocain un individu un peu fou mais qui peut dire et véhiculer des propos fort lucides et même prophétiques. Etant donné le caractère oral et circonstanciel de ces textes, nous n'avons pas pu retrouver le poème auquel Roland Barthes fait allusion » (OC, III, 1302). D'une part il n'y aura qu'un pas entre « L'Enfant marocain » de *Vita Nova* et le texte de Watts, s'il est légitime de rapprocher l'image de l'enfant du séjour de Barthes au Maroc. Comme on l'a vu, la phrase : « Un autre poème du Zenrin l'exprime ainsi : [...] » existe dans la version française du *Bouddhisme zen*. D'autre part Barthes utilise presque toujours le mot « Zen » plutôt que le mot « Zenrin », soit à l'écrit, soit à l'oral. Bref, il faudra l'examen systématique du manuscrit pour régler ce problème définitivement. Mais pour le moment, il n'y aurait pas de mal à imaginer, avec Barthes, « une graphanalyse, autrement pertinente que la fade graphologie » (OC, III, 169), en accordant *la liberté de tracer*. Désormais, on écrira un autre S/Z, « r/z » pour ainsi dire, dans la coopération franco-japonaise<sup>1)</sup>.

Tel est le rôle que joue le haïku dans la recherche littéraire de Barthes, ce qui témoigne de l'importance de son aspect pratique. Pour nous résumer, le haïku barthésien peut être considéré comme le développement de l'image de l'enfant désignateur. D'abord, en 1969 au Maroc, Barthes a associé l'image d'« un gosse assis sur un mur bas » à l'idée de la spontanéité de la Nature, à partir du commentaire de Watts sur le « poème du Zenrin ». Tirée du même livre de Watts, l'image de l'enfant qui désigne quelque chose en disant « ça ! » est introduite dans *L'Empire des signes*. Dans la mesure où Barthes adoptait la théorie de Lacan, cette image a été réinterprétée par l'autoanalyse, et finalement, elle a trouvé sa place dans la diégèse du roman à venir : Barthes a transformé cet enfant qui symbolise la théorie de la désignation pure, en celui

1) Yoshiko Ishikawa a traduit le mot « Zenzin » en « Zenrin » dans sa traduction japonaise de *Vita Nova*. cf. *Eureka*,

« Atarashiki Sei », juin 1996, p. 84. Le mot « Zenrin » signifie en général « temple du Zen ».

qui, à titre de personnage du roman, pourrait incarner le principe de la création littéraire. Loin de s'enfermer dans l'imaginaire, l'« enfant de trois pieds de haut » de Basho est, à l'origine, capable de s'ouvrir sur le monde tout entier, sans aucune fixation sur un objet. Rappporter cet enfant à l'analyse de l'imaginaire (au sens lacanien), cela est bien digne de Barthes comme théoricien. Cependant, à l'écart de la doctrine lacanienne, mais sans jamais renier une hostilité de principe aux idées reçues, Barthes n'est pas non plus un philosophe zen mais il pose à la philosophie occidentale depuis la littérature, condition de son propre discours, des questions que celle-ci ne saurait méconnaître. C'est que, parallèlement à la théorisation lacanienne du sujet de l'inconscient en proie à la fois au langage et au désir, il va s'interroger d'une nouvelle manière sur la singularité de la production du texte littéraire, par sa propre pratique d'écriture : l'enfant au *stade du miroir*, le sujet qui désigne l'objet *a*, se transforme en celui qui suggère le moyen de parler d'amour.

Pourquoi Barthes ne met-il pas ce personnage au début, mais à la fin du récit de *Vita Nova* ? Le Roman à venir occupe une place intermédiaire entre une velléité (je veux écrire) et une révélation (je peux écrire). *Vita Nova* semble présenter le processus d'un livre qui s'écrit de lui-même en cherchant le Livre. Dans une telle structure circulaire du temps, l'enfant marocain comme générateur de l'écriture est aussi important que la madeleine proustienne. En concluant la conférence sur Proust, Barthes dit : « Ce Roman utopique, il m'importe de faire *comme si* je devais l'écrire » (OC, III, 835). Le haïku constitue donc une méthode comme préparation du Roman. Dans son cours du Collège de France de l'année 1978-79, Barthes traite du haïku, à l'aide des traductions françaises de Roger Munier et de Maurice Coyaud. « Passant, pour conclure, du haïku à des formes plus modernes et plus occidentales, on a évoqué les problèmes d'une pratique quotidienne de la notation et le rôle, semble-t-il, décisif de la phrase "formée" comme dynamique même de la notation » (OC, III, 1059). Du haïku au roman : Kyoshi Takahama, poète japonais, lui aussi, concevait le roman à écrire à partir du « shasei-bun », écriture fondée sur le réalisme pur. Cependant le haïku barthésien n'est pas seulement un dispositif qui permet de regarder le monde comme tel, mais aussi une méthode pour retrouver le temps du roman, l'écriture même du roman que Barthes a analysée du point de vue du

lecteur. Sa carrière littéraire est un recherche de la forme : l'essai, le fragment, le journal intime, etc. C'est ainsi qu'il s'agit de traiter l'écriture du Roman comme s'il la touchait pour la première fois. Devenir sans cesse un *infans* de la littérature, c'est s'exposer, dans le temps en spirale, à l'avènement d'une forme inconnue, car pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, il ne peut y avoir de vie nouvelle que dans l'aventure d'une nouvelle pratique d'écriture : « le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, c'est-à-dire une pratique » (OC, III, 835). Le haïku comme notation devient un passage à travers lequel le monde vient à Barthes. Saisir ainsi le sens de la pratique du haïku barthésien, ce sera être à la fois une des préparations à la lecture de ses *Œuvres complètes* et notamment de *Vita Nova*, et un indice qui pourra nous faire retrouver le haïku japonais sous un aspect nouveau.

Kazuyoshi SHIMOZAWA

Chargé de cours titulaire  
à l'Université de Senshu