



« Ne pas interpréter », « ne rien dire » : écriture du réel dans *La Préparation du roman* de Barthes

Guillaume Bellon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rechtrav/420>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.420

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2010

Pagination : 33-44

ISBN : 978-2-84310-187-8

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Guillaume Bellon, « « Ne pas interpréter », « ne rien dire » : écriture du réel dans *La Préparation du roman* de Barthes », *Recherches & Travaux* [En ligne], 77 | 2010, mis en ligne le 20 août 2012, consulté le 11 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rechtrav/420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.420>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

**« Ne pas interpréter », « ne rien dire » :
écriture du réel dans *La Préparation
du roman* de Barthes**

« J'ai écrit il y a plus de vingt ans des *Mythologies*, et ce qu'on me demande, ce sont toujours des mythologies¹. » Au moment de commencer la première année du cours intitulé *La Préparation du roman*, Barthes inscrit en tension le « Vouloir-Écrire » qu'il a décidé de mettre en scène avec l'expression d'une lassitude, d'un ennui né de ce sentiment, déjà abordé lors du *Vivre ensemble* (c'en était même la première figure) : l'« Acédie² ». Cette inappétence, qui désigne originairement le désinvestissement du moine, revient, pour l'auteur, à prendre conscience du fait qu'« il n'y a plus de hors case ». Et de s'indigner : « Quoi ? Toujours, jusqu'à ma mort, je vais écrire des articles, faire des cours, des conférences – ou mieux des livres – *sur* des sujets qui seuls varieront (si peu!)³ ? » C'est dans une telle « condamnation à la répétition » que prend place la déclaration concernant les *Mythologies*, prononcée par Barthes mais non portée sur les notes autographes du cours. Contre-modèle d'une écriture fantasmée dans son

1. Ce développement est improvisé à l'oral par Barthes lors de la première séance de *La Préparation du roman*. On peut se reporter à la séance du 2 décembre 1978 du cédérom commercialisé par les éditions du Seuil (2003).

2. Voir R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, Cl. Coste (éd.), Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 53 : « Sentiment, état du moine qui désinvestit de l'ascèse, qui n'arrive plus à investir en elle (≠ qui perd la foi). Ce n'est pas une perte de croyance, c'est une perte d'investissement. État de dépression : vague à l'âme, lassitude, tristesse, ennui, découragement. »

3. R. Barthes, *La Préparation du roman*, N. Léger (éd.), Seuil/IMEC, 2003, p. 27. Les références à ce titre seront désormais abrégées en *PR* et données entre parenthèses dans le corps du texte.

pouvoir de novation, le texte mythologique paraît ainsi, dans ce « devenir-roman » que poursuit l'enseignant, bien peu désirable; présenté comme obsolète, il n'en rôde pas moins en plus d'une séance de *La Préparation du roman*.

Retour du réel?

En témoigne cette question : un pernod vaut-il un saké? Alors même que la première année de *La Préparation* a posé comme modèle d'écriture le haïku – en un rapprochement étonnant sur lequel il faudra revenir –, Barthes imagine, pour le plaisir de l'auditoire du Collège de France, une réécriture d'un de ces petits textes sur lesquels il appuie sa recherche : « Dans le Pernod dérobé / en secret il a trempé / une rose! » Réécriture ludique, qui substitue au « saké » du texte original un alcool choisi parce que typiquement « français », et dont Barthes souligne immédiatement l'impossibilité :

L'Histoire a périmé les objets dans lesquels nous investissons (travail à faire, d'ailleurs : quels sont les objets *mythiques* dans lesquels les Français, aujourd'hui, investissent? Le vin? Il n'est plus senti comme « poétique », bucolique, hédoniste, mais comme énergétique et « gaulois »). (*PR*, p. 64)

On surprend ici le professeur, au gré d'un jeu sur le haïku, endosser à nouveau la défroque du mythologue, pour revenir sur un des textes parmi les plus célèbres des *Mythologies* : « Le vin et le lait⁴ ». On se souvient de l'ouverture de ce texte : « Le vin est senti par la nation française comme un bien qui lui est propre, au même titre que ses trois cent soixante espèces de fromages et sa culture »; on se souvient peut-être également que le vin était évoqué dans ce texte comme « boisson-totem, correspondant au lait de la vache hollandaise ou au thé absorbé cérémonieusement par la famille royale anglaise⁵ ». Le lien entre haïku et mythologie est ici d'insistance : à partir du premier, Barthes glisse imperceptiblement à une relecture critique du second. Ce retour d'une attention mythologique, alors même que sa pertinence semble congédiée en ouverture du cours, engage l'interrogation sur le « Roman » à écrire dans le mouvement contradictoire d'une déprise d'un modèle d'écriture périmé, qui maintient pourtant intacte cette curiosité à l'égard des objets qui peuplent ce que Barthes nomme « ce texte parallèle, le texte de la vie "contemporaine", concomitante » (*PR*, p. 45). Ce « texte parallèle », le saké, le vin, mais aussi la poire (*PR*, p. 118) ou la chauve-souris (*PR*, p. 131) en constituent les *tangibilia*, les *realia*, et c'est à leur écriture que travaille le désir barthésien mis en scène dans les cours. Un désir qu'énonçait déjà le *Roland Barthes par Roland Barthes* :

4. R. Barthes, *Mythologies*, dans *Ceuvres complètes*, É. Marty (éd.), Seuil, 2002, t. I, p. 727-730.

5. *Ibid.*, p. 727.

Il est bon, pensait-il, que, par égard pour le lecteur, dans le discours de l'essai passe de temps à temps un [...] objet sensuel (ailleurs, dans *Werther*, passent tout à coup des petits pois cuits au beurre, une orange qu'on pèle et dont on sépare les quartiers). Double bénéfice : apparition somptueuse d'une matérialité et distorsion, écart brusque imprimé au murmure intellectuel⁶.

L'apparition du saké, de la poire, constituent autant d'égards pour l'auditeur ; elles pourraient manifester en outre l'inscription du cours dans un des « imaginaires » de l'œuvre, tel que le *Roland Barthes* entend en établir les degrés⁷. Mais ce qui avait valeur de « distorsion » ou d'« écart » dans le texte de l'essai, comme parenthèse ou « pause », constitue l'objet même du discours enseignant. C'est précisément cette modification qui dessine les contours de l'attention portée, dans le cours, aux petits riens du réel.

Le haïku comme anti-roman ?

Ces « petits riens », que Barthes nomme encore « copeau[x] raflé[s] à même l'existence », relèvent de la *curiosité*, ce soin, ce désir de connaître, attaché à « ce qui pique la curiosité » : comment ne pas reconnaître alors leurs liens avec le haïku, forme d'écriture interrogée lors de la première année ? Ce rapprochement entre la forme haïku et un « Roman » qui se cherche, posé comme tierce forme à même de résoudre la tension entre écriture de l'affect (c'est la définition que Barthes propose du roman, à partir de Proust ou de Tolstoï⁸) et voie de l'analyse ou du commentaire, a en effet de quoi étonner, et demande à être observé de plus près. Forme brève par excellence, étrangère à notre culture – et désirée comme telle, semble-t-il, dans sa matité autant que son étrangeté –, le haïku entretient bien peu de lien, *a priori*, avec le roman. Si l'on considère en effet les exemples que Barthes pose comme guides de sa recherche, de tels « romans-monde » se présentent dans une ampleur et une démesure qu'il est tentant de penser, *a priori*, l'exact opposé de la « maigreur » du haïku. C'est d'ailleurs cette difficulté qui se trouvera thématifiée par le professeur lui-même à l'occasion du développement titré « Les limites du haïku », limites qui interrogent évidemment le projet d'écriture qui avait trouvé à se formuler à travers

6. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 709.

7. Voir le fragment « L'imaginaire », in *ibid.*, p. 681-682.

8. Voir R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. V, p. 469 : « Toute une morale, aujourd'hui, méprise et condamne l'expression du *pathos* [...], soit au profit du rationnel politique, soit à celui du pulsionnel, du sexuel : le Roman, tel que je le lis ou le désire, est précisément cette Forme qui, en déléguant à des personnages le discours de l'affect, permet de dire cet affect : le pathétique y est énonçable, car le Roman, étant représentation et non expression, ne peut être jamais pour celui qui l'écrit un discours de la mauvaise foi. »

cette forme précise (PR, p. 129-136). « [L]’impossibilité qu’il y a, semble-t-il, à *continuer* le haïku en histoire », ce « mur invisible et infranchissable » entre haïku et roman, ne suffisent-ils pas à invalider la démarche mise en scène à l’occasion de la première année ?

Le haïku comme anti-poème ?

Il semble bien que cette première difficulté, pour réelle qu’elle soit, en dissimule une autre, dont on ne trouvera pas l’exposition dans les deux derniers cours de Barthes, mais dans le pan antérieur de son œuvre : il s’agit du statut même du texte poétique, qu’on pourrait résumer par la question de Myriam Boucharenc : « Alors, la poésie ? » La poésie (comme forme ou comme essence) apparaît en effet étonnamment absente du discours théorique de Barthes – elle ne revêt pas l’importance première du théâtre⁹, et n’accédera pas au privilège absolu du roman à partir des années 1970¹⁰. Deux textes, qu’on dira précoces (en ce qu’ils datent des années 1950), prennent à bras-le-corps la question de la Poésie : il s’agit de « Y a-t-il une écriture poétique ? », repris dans le *Degré zéro de l’écriture*, et de la mythologie « La Littérature selon Minou Drouet¹² ». Si l’on considère plus particulièrement ce second texte, le problème se noue autour de la métaphore :

Plus le poème est bourré de « formules », plus il passe pour réussi. Il n’y a pourtant que les mauvais poètes qui font de « bonnes » images, ou qui, du moins, ne font que cela : ils conçoivent naïvement le langage poétique comme une addition de bonnes fortunes verbales, persuadés sans doute que la poésie étant véhicule d’irréalité, il faut à tout prix *traduire* l’objet, passer du Larousse à la métaphore, comme s’il suffisait de mal nommer les choses pour les poétiser¹³.

Pareille citation concentre les griefs adressés par Barthes à cette pratique poétique, en pointant autant d’impasses que rémunèrera justement le modèle du haïku. La métaphore, fruit d’un art de la « formule », petite « fortune verbale » – ce que Barthes nomme encore, dans l’article du *Degré zéro de l’écriture*,

9. M. Boucharenc, « Alors, la poésie ? », dans *Revue des Sciences humaines*, 4, *Sur Barthes*, 2002, p. 14-25.

10. Dont témoigne l’anthologie *Écrits sur le théâtre* à laquelle Barthes avait travaillé lui-même de son vivant, publiée seulement en 2002 au Seuil par J.-L. Rivière.

11. Depuis l’ouvrage de Ph. Roger, *Roland Barthes, roman* (Grasset, 1986), jusqu’au collectif *Roland Barthes, au lieu du roman* (A. Gefen et M. Macé [éd.], Paris/Québec, Desjonquères/Nota Bene, 2002), la littérature critique rend compte de ce privilège et des inflexions apportées à la question.

12. R. Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le Degré zéro de l’écriture*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 196-202 ; « La Littérature selon Minou Drouet », dans *Mythologies, op. cit.*, p. 790-796.

13. R. Barthes, « La Littérature selon Minou Drouet », art. cité, p. 794.

« le rituel des images¹⁴ » – consacre le divorce des mots et des choses, puisqu'elle engage une représentation de l'essence poétique comme accès à une certaine « irréalité ». Le haïku, dès lors, prend la suite de cette condamnation d'une poésie toute entière faite d'images : le refus de la métaphore se nourrit de l'exaspération même du mythologue devant ce divorce entre les hommes et le réel. « L'image », au lieu d'accueillir le lecteur, aménage l'espace d'une double exclusion : du monde, aboli dans une distance entre langage et objet contre laquelle justement s'insurgent, chacun à leur façon, mythologue comme professeur ; des « hommes », qui ne peuvent habiter un discours poétique soit trop orné, soit hermétique¹⁵. Si l'on en revient donc à la question du haïku comme modèle d'une écriture du roman, les premières raisons avancées par le professeur (concernant ce « mur infranchissable » de l'un à l'autre) recouvrent la justification profonde de ce retour du refoulé que marque la préférence marquée vers le haïku. Il faut en effet compter avec ce sentiment d'adéquation que suscite une poésie épurée qui ne peut qu'ouvrir au « *C'est ça!* ». À l'occasion de la séance du 27 janvier 1979, Barthes défend la capacité de cette forme poétique à dire le monde :

Le haïku : surprise d'un *geste*. Je dirai : *geste* = le moment le plus fugitif, le plus improbable et le plus *vrai* d'une action, c'est-à-dire quelque chose qui est restitué par la notation en produisant un effet de « *C'est ça* » (= Tilt), mais à quoi on n'aurait pas pensé, qu'on n'aurait pas pensé à *regarder* dans sa ténuité. (PR, p. 86)

Conversion de la vision, apprentissage d'un regard singulier promené sur le réel, le haïku intéresse par cette curiosité qu'il révèle, cette surprise qui permet de découvrir autrement le monde. Face à une certaine écriture poétique pour laquelle, on le rappelle, il « suffi[t] de mal nommer les choses pour les poétiser », c'est l'accord entre la simplicité comme la justesse de l'expression, et la vérité qu'elle désigne (l'adjectif « *vrai* » est souligné par le professeur) qui fonde la prédilection affichée à l'égard du haïku. Et si ce dernier touche tant le professeur, c'est en ce qu'il est lié à ses propres affects, qu'il en assure ce qu'il nomme la « *notatio* ». Cette notation s'impose comme « nécessité de capturer un *copeau* de présent, tel qu'il vous *saute* à l'observation, à la conscience ». Et le professeur de revenir sur l'image qu'il a consenti à employer :

Copeau? Oui : mes *scoops* personnels et intérieurs (*scoop* : pelle, écope, action d'enlever avec une pelle, rafle, coup de filet, primeur) → les (très) petites nouvelles qui me sont sensationnelles et que je veux « *rafler* » à même la vie. (PR, p. 137)

14. R. Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique? », art. cité, p. 196.

15. C'est ici l'un des grands griefs adressé par Barthes à l'encontre de la poésie moderne dans « Y a-t-il une écriture poétique? » : « Cette Faim du mot, commune à toute la poésie moderne, fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine. Elle institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention et par là si opposé à la fonction sociale du langage, que le simple recours à une parole discontinue ouvre la voie de toutes les Surnatures. » (art. cité, p. 200.)

Si le discours du professeur s'autorise une métaphore, c'est pour la dérive étymologique qu'elle autorise jusqu'au «scoop». On retrouve ce même terme dans le contexte d'une pratique d'écriture contemporaine du cours, celles des *Chroniques* que Barthes publie, de décembre 1978 à mars 1979 dans ce même *France Observateur* qui vit paraître une des mythologies («L'écrivain en vacances»)... *France Observateur* devenu entre-temps le *Nouvel Observateur*.

Le «scoop», du cours aux *Chroniques*

Ce lieu éditorial retrouvé, à quelques années d'intervalle, induit un effet de réception certain : les *Chroniques* ont été lues, dès leur parution (et aujourd'hui encore) comme réécriture du texte mythologique. Ces courts textes (plus brefs que les *Mythologies*) reprennent le principe d'une écriture à même l'actualité de l'auteur¹⁶. Qu'il s'agisse d'une saynète observée chez le coiffeur, de la présence incongrue, au printemps, de cerises sur l'étal des marchés, ou bien encore de l'interdiction de fumer dans les taxis..., les chroniques se présentent plus sous la forme d'une humeur, bonne ou mauvaise, que d'une critique idéologique aussi perçante – et percutante – qu'en 1957. Ce dont justement se défend Barthes :

Quelqu'un m'a dit (voix de la rumeur) : «je ne lis pas vos chroniques; il paraît que ce sont des *Mythologies* en moins bien». Non, ce ne sont pas des *Mythologies*; plutôt le relevé de quelques incidents qui marquent, à la semaine, ma sensibilité, telle qu'elle reçoit du monde des incitations ou des coups : mes *scoops* à moi, qui ne sont pas directement ceux de l'actualité¹⁷.

C'est bien le retour du lexique du «scoop» qui invite à une lecture croisée, des *Chroniques* et du cours, autant que de l'expérience de 1979 et des *Mythologies*. Pour autant, le projet déçoit – sans qu'on puisse établir s'il déçoit plus l'auteur que ses lecteurs –, et Barthes met fin à l'expérience en mars 1979, non sans se justifier de ce qu'il préfère nommer une «pause» dans les *Chroniques*, affirmant qu'il «voudrai[t] profiter de cette pause pour expliquer un peu aujourd'hui ce qu'elles sont pour moi (à défaut de savoir ce qu'elles sont pour d'autres) : une expérience d'écriture, la recherche d'une forme¹⁸».

16. «Le matériel de cette réflexion», assumait Barthes, en 1957, dans l'«Avant-propos» aux *Mythologies*, «a pu être très varié (un article de presse, une photographie d'hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition), et le sujet très arbitraire : il s'agissait évidemment de mon actualité» (*Mythologies, op. cit.*, p. 675).

17. R. Barthes, *Chroniques*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. V, p. 652.

18. *Ibid.*, p. 653.

Il s'agit bien ici de déplacer l'enjeu des *Chroniques*; et si l'effort déployé par Barthes pour conjurer la comparaison aux *Mythologies* peut apparaître vain, il ménage néanmoins une direction nouvelle, qui verrait l'éthos de l'idéologue se changer en posture d'écrivain, puisque ces courts textes parus dans le *Nouvel Observateur* sont pour l'auteur « une façon de faire parler (sans prévenir, bien sûr) les voix diverses qui [le] composent ». Et de poursuivre : « Ce sont comme des bouts d'essai pour un roman (voix de personnages encore innommés), ou pour une pièce de théâtre (genre où l'on s'échange des répliques)¹⁹. » L'impatience devant le naturel dont l'idéologie pouvait parer le réel, impatience qui a nourri le projet mythologique, cède le pas devant un désir de dire le monde : il ne s'agit plus de dégager le réel de l'idéologie qui l'empoisse, en œuvrant à une critique des représentations, mais d'accéder à une énonciation immédiate de ce même réel. « Expérience d'écriture », « bouts d'essai pour un roman » : ces seules expressions suffisent à valider l'hypothèse d'un déplacement de la critique idéologique du réel, depuis le lieu de l'essai – telle que les *Mythologies* l'avaient mise en œuvre – jusqu'à la revendication d'un « Vouloir-Écrire » pleinement assumé, à laquelle travaille le dernier enseignement de Barthes – lequel « Vouloir-Écrire » articule un désir du monde différent de celui à l'origine des *Mythologies*.

C'est bien alors l'éventualité d'une sortie de l'écriture théorique, selon du moins la question que pose à Barthes le commentaire, qui se fait jour. La séance du 10 mars 1979 de *La Préparation du roman* (soit deux semaines avant la parution de la dernière chronique intitulée « Pause ») explicite ce que le professeur nomme « la contrainte du *non-commentaire* » :

Extrême difficulté (courage) : ne pas donner le sens, un sens : privé de tout commentaire, la futilité de l'incident se découvre à nu, et, assumer la futilité, c'est presque héroïque. (Aussi, dans mes *Chroniques* – vu le cadre : grand hebdomadaire, 500 000 lecteurs –, il me paraissait impossible de ne pas donner à chaque « incident » une *moralité*; de ce point de vue, donc, c'était l'échec. (*PR*, p. 153)

Cet échec, le texte « Pause » le dira en des termes similaires : « ces chroniques risquent sans cesse d'être des "moralités", et de cela je suis mécontent²⁰ ». Le glissement du billet d'humeur ou de la petite note au genre de la « Moralité » découvre cette autre modification, non moins importante, entre une approche du réel à partir de l'idéologie qui le recouvre (c'était là le fondement du projet mythologique) et le désir de saisir un réel sans intermédiaire – qu'il s'agisse du relais de l'idéologie, ou de la distance du métalangage que Barthes dorénavant refuse.

19. *Loc. cit.* On remarquera en outre qu'ici encore, la Poésie comme genre figure la grande absente des références littéraires de Barthes.

20. R. Barthes, « Pause », dans *Chroniques, op. cit.*, p. 653.

Le « renoncement au métalangage »

Mais en paysage théorique, abandonner le métalangage, c'est-à-dire la langue de l'analyse, de la critique, de la distance à l'objet, n'est-ce pas risquer, sinon l'idiotie, du moins la bêtise²¹? La question, si on est en droit de la poser aujourd'hui, fut retournée en protestation par Barthes lui-même. Ainsi, un fragment inédit du Journal d'Urt, dont quelques extraits seront publiés dans « Délibération » en décembre 1979, évoque le *Roland Barthes* et les *Fragments* comme deux illustrations d'une bêtise tantôt égotique, tantôt amoureuse, bêtise qui définit donc l'intimité même du sujet – ce que Barthes nomme encore son « irréductible²² ». L'importance donnée à la Bêtise (dans ce sens particulier qu'elle revêt chez Barthes, comme porte ouverte sur le sujet) revient ainsi à ne chercher en rien à camoufler les voix du sujet derrière l'apparat d'un jargon, serait-il idéologique. Ce qu'illustrent le *Roland Barthes*, « écrit par un personnage de roman », autant que les *Fragments* et la parole de l'amoureux qu'ils portent; ce dont témoigne également l'expérience des *Chroniques* : il s'agit, par là, d'esquisser le chemin d'une écriture : « écrire », explique Barthes dans *La Préparation du roman*, « n'est pleinement écrire que s'il y a renoncement au métalangage » (*PR*, p. 33).

Dès lors, il convient de saisir cette chance qu'offre le haïku : c'est à partir de son absence d'image qu'il permet la mise à distance de l'écriture du commentaire, ce que le professeur formule ainsi : « le genre haïku est absolument pur de tout processus de réduction » (p. 87). La revendication de l'insignifiance dont porte trace le haïku croise ainsi la promotion de la Bêtise comme congé donné au discours savant. Pourquoi ce congé? Il convient ici de faire retour aux derniers mots du « Mythe, aujourd'hui », qui pointaient dès 1957 un des écueils du projet mythologique :

Une dernière exclusion menace le mythologue : il risque sans cesse de faire s'évanouir le réel qu'il prétend protéger. Hors de toute parole, la DS 19 est un

21. Deux études permettent d'approcher la question de la bêtise. On citera d'abord l'article d'O. Ette, « La bêtise de Barthes : un projet inachevé » (dans *Revue des Sciences humaines*, *op. cit.*, p. 109-127), qui étudie comment le texte barthésien assume sa *propre* bêtise. On se reportera enfin au récent *Bréviaire de la bêtise* d'A. Roger (Gallimard, 2008), qui rappelle que si la fonction de la philosophie, selon Nietzsche, est de « nuire à la bêtise », « elle s'est, au contraire, obstinée à l'évacuer de son champ réflexif pour lui substituer d'autres cibles, sans doute plus accessibles, l'erreur, l'illusion, etc. » (*ibid.*, p. 7).

22. Voir R. Barthes, IMEC, BRT.A.24, à la date du 22 juillet. Barthes évoque « une tâche entreprise dans le R[oland] B[arthes] et le D[iscours] A[moureux], à savoir explorer et assumer un certain discours de la Bêtise (égotiste, puis amoureux) ».

objet technologiquement défini : elle fait une certaine vitesse, elle affronte le vent d'une certaine façon, etc. Et ce réel-là, le mythologue ne peut en parler. Le mécano, l'ingénieur, l'usager même *parlent* l'objet; le mythologue, lui, est condamné au métalangage. Cette exclusion a déjà un nom : c'est ce qu'on appelle l'idéologisme²³.

Quand, en date du 27 janvier 1979, Barthes dénonce « en Occident : une résistance au Particulier, une tendance au Général : goût des lois, des généralités, goût du Réductible, volupté à *égaliser* les phénomènes au lieu de les différencier à l'extrême » (*PR*, p. 87), réduction contre laquelle justement le haïku prémunirait, comment ne pas lire dans le haïku la rémunération des impasses du projet mythologique? Il semble bien que le devoir de réagir contre la bêtise intra-mondaine ait trouvé une voie de salut, par le détour de la libre expression de l'irréductible du sujet (de sa bêtise donc) qu'autorise le haïku. Ce dernier ne permet pas seulement l'abandon du commentaire; il constitue le lieu même d'un glissement de l'« impatience » à la « curiosité » – c'est du moins en ces termes que l'on se propose d'en rendre compte, comme abandon de la critique idéologique et promotion de l'assentiment au réel. Cet abandon du commentaire, pourtant, ne va pas de soi, et pourrait bien se heurter aux résistances de Barthes lui-même, telles du moins qu'il les expose dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* :

Celui qui se met dans une pratique de l'écriture accepte assez allégrement de diminuer ou de dévier l'acuité, la responsabilité de ses idées [...] : il y aurait dans l'écriture la volupté d'une certaine inertie, d'une certaine *facilité* mentale : comme si j'étais indifférent à ma propre bêtise davantage lorsque j'écris que lorsque je parle (combien de fois les professeurs sont plus intelligents que les écrivains)²⁴.

Le cours pourrait figurer cet espace incertain où le professeur, face à sa propre bêtise, baisse la garde.

« Le défaut d'interprétation »

Écrire le réel sans la protection d'un métalangage; privilégier les nuances du haïku sans chercher à les analyser : le projet reste formulé comme fantasme, décision, mais n'affronte pas l'épreuve de l'écriture. Et pourtant, le choix du haïku permet à la pensée barthésienne d'affirmer son refus du métalangage sur un mode plus profond que, durant la première séance, l'ellipse d'une théorie du roman ne l'avait permise. La « mise entre parenthèses sauvage, aveugle, *epochè*, du commentaire sur le « Roman en général » » figure bien un

23. R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 867.

24. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 678.

premier congé donné à la théorie (PR, p. 37), mais celui-ci reste dans l'ombre portée de cette dernière, dans son déni. Tout autre est le « satori », le « tilt » que procure le haïku, et dont Barthes justifie comme suit l'importance :

Le *tilt* est évidemment anti-interprétatif : il bloque l'interprétation. Dire : « Ah, la violette » signifie qu'il n'y a rien à dire de la violette : son être repousse tout adjectif → phénomène absolument antipathique à la mentalité occidentale qui veut toujours interpréter – avec plus ou moins de bonheur. (PR, p. 123)

Ce « rien à dire », que Barthes évoque ailleurs comme « une éraflure légère sur le mur du non-vouloir-saisir » (PR, p. 110), ne peut que se poser à rebours du projet mythologique : le congé donné à l'interprétation, au « sens » (le haïku, précise encore Barthes, est un « signe qui n'a pas de sens », [PR, p. 117]) bloque tout procès interprétatif. Si le haïku « colle » au référent, c'est tout système linguistique qui s'effondre en lui, puisque le signifié en est absent. « Les grenouilles demandent un sens pour en faire le Roi », plaisante Barthes lors de la séance du 24 février 1979. Un haïku de Coyaud, « Dans la jarre d'eau flotte / Une fourmi / Sans ombre » fonctionne dès lors comme exemple même de l'absence d'effet liée à cette pratique poétique : « L'interprétation serait comme une ombre portée sur la figure, le dessin : l'ombre qui suit l'événement (mais n'oublions pas qu'il y a eu toute une peinture sans ombre) » (PR, p. 125).

Il faut ici revenir sur ce que Barthes nomme *Wu-shi*, et qu'il glose comme « manière de déjouer l'envie d'interpréter, c'est-à-dire de “dissenter sérieusement du sens des choses” » (PR, p. 126). Il convient de ne pas se méprendre sur ce que le professeur désigne comme « naïveté » :

Le défaut d'interprétation – d'« interprétabilité » (ou le défi à l'interprétation) – du haïku (ou du *Wu-shi*) n'est pas une naïveté, c'est plutôt un *troisième tour d'écrou* donné au langage (au langage sur le fait). Je m'explique : une parabole Zen dit, dans un premier temps : les montagnes sont des montagnes ; deuxième moment (disons d'initiation) : les montagnes ne sont plus des montagnes ; troisième moment : les montagnes redeviennent des montagnes (PR, p. 126)

La parabole est célèbre, et la conclusion de Barthes, « Ça revient en spirale », semble moins une interprétation pertinente de l'apologue qu'elle ne figure justement le congé donné au métalangage : le professeur « n'interprète pas » l'exemple qu'il cite, mais le glose. Ainsi, dans le commentaire que Barthes propose, comment ne pas lire une déprise même du projet mythologique, dans une défiance à l'égard du réel qui en jouerait enfin la réconciliation ?

On pourrait dire : premier moment, celui de la Bêtise (il y en a en chacun de nous), moment de la tautologie arrogante, anti-intellectualiste, *un sou est un sou*, etc. ; deuxième moment : celui de l'interprétation ; troisième moment : celui de la naturalité, du *Wu-shi*, du haïku. (PR, p. 126)

Contre l'arrogance tautologique, les *Mythologies* avaient choisi d'attaquer « Racine est Racine²⁵ » ; le trajet, le cheminement, semble ainsi rigoureusement identique à celui que décrit Barthes. Il n'est pas jusqu'à ce « *retour de la lettre* » que permet le haïku qui ne rende compte du visage singulier d'un écrivain en quête d'une œuvre pleinement littéraire, selon la direction qu'empruntent les écrits contemporains du « moment-Collège ». Le professeur défend en effet le haïku comme « terme d'un cheminement, l'assomption vers *la lettre* → comme *diction simple*, la lettre est difficile » (*PR*, p. 126).

D'autant plus difficile, pourrait-on conclure, que cette « lettre » n'aboutira jamais : les réflexions du cours non seulement ne sont le prélude à aucune écriture, mais plus encore, elles n'en portent pas la trace ou le germe. On pourrait même dire du « Vouloir-Écrire », né de cette curiosité devant le monde, qu'il se perd en chemin, et s'égaré dans les redans de l'incident, du copeau raflé à même l'existence, en perdant de vue le souci d'élaboration d'une forme romanesque à même de l'accueillir. L'attention au réel n'aurait-elle accédé chez Barthes, *in fine*, qu'à un « devenir-haïku » ? Devant la stérilité qui frappe le projet d'écriture romanesque de l'auteur, on peut s'interroger : le refus du métalangage, posé comme préalable nécessaire à toute écriture, le seul à même de permettre celle-ci, ne se serait-il pas révélé annihilant ? Car ce « Vouloir-Écrire », tel que le cours le thématise, est un vouloir dire le monde, un vouloir en célébrer le spectacle ou en déplorer l'indifférence, par le recours unique du langage-objet. Or, non seulement « ça ne prend pas », pour retourner sur Barthes la célèbre métaphore par laquelle il lit les étapes de *La Recherche* proustienne, mais plus encore, ça ne se cherche pas même véritablement. Dès lors, Barthes, à l'oral, avait lui-même indiqué les bords par lesquels approcher le désir d'écriture mis en scène dans les deux années de *La Préparation du roman* : dès la première séance, la lassitude exprimée à l'encontre des *Mythologies* posait moins un contre-modèle qu'elle ne désignait, même obliquement, la forme ancienne que cette écriture en devenir devait défaire, et à l'intérieur de laquelle elle allait se débattre. En témoigne l'expérience des *Chroniques*, qu'on peut difficilement lire séparément des cours, puisque ceux-ci reviennent sur leurs difficultés, et que le professeur explicite ces dernières d'une façon qui intéresse son propos. « Ne pas interpréter », « ne rien dire » : l'ancienne critique mythologique, débarrassée de tout métadiscours, tenant par là à distance l'idéologisme, se réduirait-elle, comme une peau de chagrin, à la « maigreur essentielle » (selon le mot que Barthes attribue à Valéry) de la phrase du haïku ? « Ne pas interpréter », « ne

25. Voir R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 745-746.

rien dire» : il faut, sans doute, s'en tenir à l'impossibilité que porte en lui un projet ainsi formulé. De tels impératifs éthiques, énoncés par le professeur, invitent à lire le devenir-roman des *Mythologies* dans le cheminement d'une écriture qui se cherche, sans autre terme que celui de l'épreuve la plus mate du réel – la mort de l'auteur, des suites de l'accident survenu au sortir du Collège de France, le 26 mars 1980.