

Des écritures en parallèle : le cas de la notation chez Roland Barthes et Georges Perec

MARYLINE HECK

ICD EA 6297

Université François Rabelais, Tours, France

« Donc, il se passe : rien. Ce rien, cependant, il faut le dire. Comment dire : *rien* ? »
R. Barthes, *Pierre Loti* : « *Aziyadé* ».

« Décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas,
ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps,
des gens, des voitures et des nuages »
G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹.

Résumé

Roland Barthes et Georges Perec développent tous deux, dans les années 1970, un style de la « notation », pour reprendre le terme barthésien. À savoir, une écriture fragmentaire, qui consigne des notes prises par le sujet sur le vif, et qui résultent de l'observation du réel. Si la notation s'actualise dans des formes très différentes chez l'un et l'autre (le haïku essentiellement chez Barthes, l'écriture de l'« infra-ordinaire » chez Perec), ce double projet paraît singulier en ces années où la mode n'est pas à de telles expérimentations. Or, il est mené par deux auteurs qui se connaissaient, et se sont (parfois) lus, de sorte que la question se pose de possibles résonances entre leurs textes. On souligne dans cet article autant les écarts que les proximités entre leurs œuvres. La mise en parallèle des deux poétiques permettant moins au final de conclure à l'influence de l'une sur l'autre que d'éclairer la spécificité de chacune.

Mots-clés : Roland Barthes, Georges Perec, écritures du réel, infra-ordinaire, haïku.

Abstract

In the seventies, Roland Barthes and Georges Perec both seek to develop what Barthes calls « la notation ». Meaning, a fragmentary writing, an attempt to put into writing the notes that result from the subject's observation of everyday life. This « notation » takes on very different forms in Perec's and Barthes' work: for the latter, it deals with his considerations about the haiku, for the former it is

¹ Barthes, R., *Pierre Loti* : « *Aziyadé* », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 109.

Perec, G., *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982 [UGE, 1975], p. 12.

linked to his project of writing what he calls the “infra-ordinary”. Their project appears to be quite unique in these years, when such literary attempts were not at all into fashion. Perec and Barthes knew each other and sometimes read each other’s books. So that one can ask oneself whether their texts could echo each other. This paper puts the emphasis on the convergences as well as on the divergencies between their texts about « notation ». One cannot conclude on the actual influence they could have had on each other, but the comparison helps to shed new light on the poetics each of them develops.

Keywords: Roland Barthes, Georges Perec, writing about reality, “infra-ordinary”, haiku.

Perec n’a jamais caché son admiration pour Roland Barthes, depuis l’époque où il avait suivi son séminaire à l’EHESS, deux années durant, en 1963-1965². Les références à Barthes sont fréquentes dans ses entretiens, et ce tout au long de son œuvre. « Mon vrai maître, c’est Roland Barthes », affirmait-il ainsi encore en 1981. Les références au « maître » portent sur la rhétorique, le regard oblique, le discours démythificateur, l’ironie, ou encore la littérature interrogative. Perec en revanche n’a jamais fait allusion à tout ce qui relève de la « Notation », ce mode d’écriture que Barthes théorise dans les années 1970, notamment à propos du haïku, et qu’il met en pratique lui-même dans différents textes, sous la forme de « l’incident » ou encore de « l’anamnèse », en ces mêmes années³. La « Notation », c’est-à-dire, pour l’essentiel : une écriture fragmentaire, qui consigne des notes prises par le sujet sur le vif, et qui résultent de l’observation du réel. Ce silence de la part de Perec peut étonner, car ces formes prennent pour objet le quotidien et ses menus faits, une thématique qui mobilise beaucoup l’écrivain en ces années-là. Il s’attache alors précisément à consigner ce qu’il nomme l’« infra-ordinaire », dans des textes qui relèvent eux aussi parfois d’une forme de notation, telle la *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, la série des « Lieux », certains passages d’*Espèces d’espaces* ou encore de petits textes comme “Still life/Style leaf” et « Apprendre à bredouiller »⁴.

² Il s’agit du séminaire des années 1963-1964 (« Inventaire des systèmes de signification contemporains ») et 1964-1965 (« Recherches sur la rhétorique »).

³ L’« incident » est évoqué dans un ensemble de fragments de journal parus de manière posthume dans R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, pp. 955-976 et dans *Pierre Loti : « Aziyadé »*, *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 107 *sq.*, 1971. Sur l’« anamnèse », voir « Pause : anamnèses », *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, pp. 683-686. Quant au haïku, il est théorisé dans *L’Empire des signes* (1970), certains passages de *Fragments d’un discours amoureux* (1977) et surtout *La Préparation du roman* (cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980).

⁴ Perec, G., “Still life/Style leaf” (*L’Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, pp. 107-119) consiste en la description par Perec de sa table de travail et de tous les objets qui s’y trouvent. « Apprendre à bredouiller » est un petit texte lié au projet de *Lieux*, publié de manière posthume dans *La Faute à Rousseau* (n° 39, juin 2005, pp. 38-39). Les textes relatifs au projet de *Lieux* n’ont été publiés que de manière très partielle. Seule la série dite des « réels », qui consiste en la description d’un lieu *in situ*, est concernée ici.

Ainsi, Perec et Barthes théorisent et mettent en pratique tous deux, dans la même décennie, des écritures de la notation. Leurs projets se singularisent par leur objet – le quotidien, dans ce qu’il a de plus « ténu » (Barthes) ou « infra » (Perec) – mais surtout par la forme d’écriture choisie, cette notation fragmentaire. En effet, d’autres écrivains avaient avant eux décrit les menues choses du quotidien, notamment des poètes (Ponge, Reverdy, Prévert) ou certains Nouveaux Romanciers (notamment Robbe-Grillet). Perec et Barthes se différencient par leur manière de concevoir la notation comme une forme littéraire à part entière, et non seulement comme un préalable à l’écriture d’un texte rédigé. Parler de « notation », c’est aussi pour eux mettre l’accent sur le geste, celui de prendre des notes : ils se rejoignent dans leur intérêt pour ces modes d’écriture *en direct*, qui font de la littérature une expérience tout à la fois sur le réel et sur l’écriture. Il faut donc souligner la singularité de leur projet en ces années 1970, où leur entreprise apparaît comme un double *hapax*, la mode n’étant pas à de telles expérimentations. Ils feraient bien plutôt figure de précurseurs, puisque de semblables formes de notation du réel vont se développer de plus en plus largement après 1980, et plus encore après 1990 – et cela, notamment dans le sillage de Perec : que l’on pense à Annie Ernaux, François Bon, Joy Sorman, Philippe Vasset, etc.

1. Noter l’instant : un texte indexé sur le réel

Perec et Barthes se connaissaient donc, et se lisaient (parfois). Or ils ont développé ces modalités d’écriture en parallèle, sans que rien ne puisse attester d’une connaissance respective de leur travail. Certes, Perec ne lisait alors plus Barthes aussi assidûment que dans les années 1950-1960⁵. La chronologie inviterait d’ailleurs plutôt à interroger une possible réception de Perec par Barthes, puisque le plein développement des travaux infra-ordinaires de Perec s’opère dans la première moitié des années 1970⁶, tandis que la réflexion de Barthes sur la Notation trouve sa formalisation la plus poussée à la fin des années 1970 seulement, avec ses considérations sur le haïku dans *La Préparation du roman*. Barthes devait avoir eu vent, au moins superficiellement, des réflexions menées par l’équipe de *Cause commune* (1972-1979), la revue au sein de laquelle Perec a développé ses travaux sur l’infra-ordinaire, puisqu’elle était essentiellement animée par Perec, Paul Virilio et Jean Duvignaud, que Barthes connaissait bien depuis les années 1950⁷.

⁵ Dans le catalogue de la bibliothèque de Perec tel qu’il fut établi après sa mort, on trouve seulement, pour les années 1970, *Sade, Fourier; Loyola* (1971) et *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

⁶ Les articles donnés à *Cause commune* s’échelonnent en effet de 1972 à 1975. La *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien* a été réalisée en 1974, et *Espèces d’espaces*, publié la même année.

⁷ Duvignaud avait fait partie, dans les années 1950, des contributeurs de la revue *Théâtre populaire*, animée entre autres par Barthes. Tous deux se sont retrouvés par la suite au comité de rédaction d’une autre revue, *Arguments*, à laquelle Perec participa également, ce qui fut l’occasion de sa première rencontre avec Barthes, à la fin des années 1950.

Le style de la notation s'actualise toutefois chez l'un et l'autre dans des formes *a priori* très lointaines, ce qui pourrait sembler suffisant pour justifier cette ignorance réciproque. Il s'agit, chez Barthes, d'une série de formes que l'essayiste développe dans les années 1970 : l'incident, l'anamnèse et surtout le haïku, auquel il consacre une partie de son cours au Collège de France de l'année 1978-1979, *La Préparation du roman*. Il y théorise ce qu'il appelle la *notatio* : l'action de noter, de consigner le présent immédiat, dans le but d'obtenir le travail préparatoire à l'écriture du roman. Mais Barthes envisage aussi la Notation comme une véritable forme littéraire en soi, à partir de son analyse du haïku, qu'il considère comme « l'essence même de la Notation », « un type exemplaire de Notation du Présent »⁸.

Or, le haïku, forme poétique ancestrale, dûment estampillée, qui fait une grande place aux éléments naturels (saison, animaux...) ne se situe clairement pas dans la même sphère que l'écriture infra-ordinaire, forme éminemment urbaine, qui relève de la prose et s'écrit dans une sorte de langue fonctionnelle, sans coloration esthétique ou musicale.

Dans la rivière hivernale
Arraché puis jeté là
Un navet rouge (Buson) (PR : 184)

Brise printanière
Le batelier
Mâche sa pipette (Bashô) (PR : 162)

On est loin, avec ces deux poèmes, des énumérations obsessionnelles de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, où Perec mentionne les passages successifs des bus 86 et des deux-chevaux vert pomme.

Toutefois, la notation se développe chez eux à partir de ce qu'on pourrait appeler un « socle commun ». Tel que Barthes le définit dans *La Préparation du roman*, le haïku a pour caractéristique d'être « un acte minimal d'énonciation, une forme ultrabrève, une sorte d'atome de phrase qui note [...] un élément tenu de la vie "réelle", présente et concomitante du sujet qui écrit. » (PR : 58). Les caractéristiques du haïku sont en effet 1) la forme brève : il relève de l'écriture fragmentaire si chère à Barthes ; 2) du point de vue du signifiant, « une simplicité stylistique et un refus de toute généralisation, ce qui exclut l'usage de figures comme la métaphore ou la métonymie »⁹ ; 3) du point de vue du signifié, la notation consigne un micro-

⁸ Barthes, R., *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2015, p. 49. Désormais noté PR, les références de page étant données dans le corps du texte.

⁹ Je reprends ici la description du haïku faite par Marie-Jeanne Zenetti dans *Factographies* (Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 45). Elle est, à notre connaissance, la seule à avoir établi un lien entre le style de la notation développé par Barthes et l'écriture infra-ordinaire, puisqu'elle fait une allusion à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* lorsqu'elle étudie le haïku barthésien (*idem*, p. 46).

événement, perçu par le sujet écrivant lui-même, et qui est « concomitant » (PR : 58), vu en direct. Barthes définit ainsi « le haïku comme écriture de la *perception* » (PR : 125), ou, pourrait-on dire également, comme une sorte de substitut à l'indexation.

Ainsi décrite, la notation barthésienne présente d'évidentes caractéristiques de base communes avec l'infra-ordinaire perecquien. Tout d'abord, la brièveté de la forme, qui caractérise aussi les textes infra-ordinaires. Souvent brefs eux-mêmes, ces textes se présentent fréquemment sous forme fragmentaire : la pratique si perecquienne de la liste trouve dans le corpus infra-ordinaire un terreau particulièrement fertile¹⁰. L'importance accordée aux blancs paginaux est une caractéristique du haïku comme des écrits infra-ordinaires : certains textes de Perec se présentent sous la forme de « versets », Perec jouant du retour à la ligne et de l'aménagement d'espaces entre les lignes¹¹. De même, la parataxe domine le style infra-ordinaire, comme celui du haïku¹². Quant au signifiant infra-ordinaire, il se caractérise lui aussi par sa simplicité, l'écriture plate des textes excluant bon nombre de figures. Du point de vue du signifié, la base est également commune : l'évocation de micro-événements est au cœur du projet de Perec, qui appelait ses lecteurs à questionner leurs petites cuillers ou le nombre de gestes qu'il faut pour composer un numéro de téléphone¹³. « Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne », note-t-il ainsi dans *Espèces d'espaces*¹⁴. Ces micro-événements concernent bien la vie du sujet écrivant, qui relate à chaque fois une expérience propre. Ils sont parfois eux aussi concomitants, dans le cas des exercices de description *in situ* (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, les « réels » de *Lieux*).

Cependant, au-delà de ce socle commun, les textes tels qu'ils s'élaborent manifestent d'évidentes divergences de vue. Tout d'abord, concernant la place du sujet écrivant, dont la présence se fait chez Barthes bien plus affirmée. Car la notation doit consigner pour lui un « *scoop* intimiste »¹⁵ ; il s'agit de noter des événements ténus, mais qui aient pour le scripteur (et pour lui seul) valeur de « *kairos* » (PR :

¹⁰ On trouve ainsi toute une série de listes au fil du texte d'*Espèces d'espaces*. On peut aussi penser à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, qui débute par une série d'énumérations.

¹¹ Voir, par exemple, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, « Apprendre à bredouiller », ou encore de nombreux passages d'*Espèces d'espaces*. Au sujet de l'importance accordée aux blancs typographiques dans la poétique de Perec, voir également notre livre *Georges Perec. Le corps à la lettre* (Paris, José Corti, 2012, pp. 111-137).

¹² Cf. *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 171 : « le haïku pratique cette co-présence de deux éléments et il pratique ce que l'on pourrait appeler une écriture paratactique. La parataxe, c'est l'écriture sans subordonnée, où il n'y a que des coordonnées [...] ».

¹³ Cf. « Approches de quoi ? », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 13 : « Questionnez vos petites cuillers. / Qu'y a-t-il sous votre papier peint ? / Combien de gestes faut-il pour composer un numéro de téléphone ? Pourquoi ? »

¹⁴ Perec, G., *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974], p. 100.

¹⁵ Cf. *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 198 : « Il faut que je sois toujours là avec l'instrument approprié pour noter cette espèce de *scoop* intimiste qui va m'arriver. »

97)¹⁶ : « Mes notations, ce serait les (très petites) nouvelles qui me sont, à moi, sensationnelles, et que je veux “rafler” à même la vie. » (PR : 197).

Cette dimension intimiste est étrangère au Perec de l'infra-ordinaire, qui cultive bien plutôt des formes où le sujet apparaît en creux, réduit parfois à sa seule fonction enregistreuse dans le cas des textes du type de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, où il ne s'agit pas de saisir le « kairós » mais au contraire le tout-venant, sans souci de hiérarchisation. En dehors de ces cas limites, le sujet perecquien se présente avant tout comme un sujet percevant et rationnel, quand le sujet barthésien est avant tout mû par l'affect, l'émotion, voire l'*eros*. La platitude délibérée, la « blancheur » des textes infra-ordinaires sont loin de la densité d'émotion et de sensualité qui caractérise pour Barthes le haïku. L'essayiste insiste en effet sur sa dimension euphorique et sensuelle, due au fait qu'il porte sur des « *tangibilia*, c'est-à-dire des choses qu'on peut toucher » (PR : 126). Le poème procure ainsi « une sorte de bonheur diffus (c'est comme ça que je le sens), de volupté générale » (PR : 135). « Donc ténuité et concentration dans l'expression japonaise : concentration tenue de l'émotion. [...] L'essence, la pureté de l'affect, c'est ça le haïku. » (PR : 139). Il y a dans ces phrases tout un vocabulaire (émotion, affect, pureté, sensualité,...) très étranger au Perec de l'infra-ordinaire, dont l'approche est en comparaison extrêmement rationalisante.

1.1. L'utopie d'une « adhésion » du texte à l'objet

Ces commentaires de Barthes sur le haïku laissent percevoir sa conception idéalisante de la forme nippone. Il y a pour lui une perfection du haïku, qui se laisse lire aussi dans le rapport très singulier que le poème entretient avec le réel. Parce qu'il repose sur la mise en écriture d'un événement présent, concomitant, le haïku répondrait pour Barthes à un idéal d'« adhésion » entre le texte et le réel représenté :

le haïku s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. [...] 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*.¹⁷

Le haïku parlerait ainsi ce « pur langage déictique » dont Barthes fait, dans

¹⁶ Voir aussi p. 197 : « la Notation, en réalité il faudrait le dire en latin, c'est Notatio (c'est-à-dire c'est l'acte de noter : la notation pour nous n'est pas le résultat de cet acte qui est écrit ou en tout cas, nous employons surtout notation au sens fort de Notatio), et que donc il y a pour nous nécessité de capturer une sorte de copeau du présent, *tel qu'il me saute à l'observation et à la conscience*, et donc j'ai besoin d'un instrument pour noter ce qui me saute et pendant que ça me saute à la conscience. » (Je souligne).

¹⁷ Barthes, R., *L'Empire des signes, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 415.

La Chambre claire, l'essence même de la photographie¹⁸. Ce qui caractérise pour lui le médium photographique, et le différencie des autres formes d'arts, c'est en effet ce qu'il appelle l'« adhésion » de son référent : il est nécessaire, pour qu'il y ait photographie, que quelque chose ait « été placé devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » (« dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. »)¹⁹. La science paraît accrédi-ter la thèse de Barthes, puisque

La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo d'un être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile.²⁰

Or, Barthes affirme, dans *La Préparation du roman*, que « le haïku impose la certitude d'un référent » (PR : 120) : « le haïku, pour moi, n'est pas fictionnel, il n'invente pas, il dispose en lui, par une chimie spécifique de la forme brève, la certitude que *ça a eu lieu* » (PR : 119). Cette reprise des réflexions qu'il élabore au même moment pour penser la singularité de la photo lui permet de penser une forme d'écriture qui offrirait l'exemple unique d'un texte capable d'« adhérer » à l'objet représenté, réalisant l'utopie d'une réduction maximale entre la réalité et sa représentation.

Barthes décrit une forme parfaite, dont la perfection tient à ce rapport au réel sans débord²¹. Une telle perfection est très éloignée de l'écriture infra-ordinaire, qui se caractérise bien plutôt par ses hésitations et achoppements. « Apprendre à bredouiller », se propose Perec dans le texte éponyme. Il faut noter toutefois qu'il offre dans certains textes infra-ordinaires une version particulièrement aboutie de cette coalescence entre la réalité et sa description. Et très littérale, puisqu'il s'agit de passages où l'écriture se décrit elle-même : « avoir du mal à former/ses lettres et à

¹⁸ Cf. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 16 : « Montrez vos photos à quelqu'un ; il sortira aussitôt les siennes : "Voyez, ici, c'est mon frère ; là, c'est moi enfant", etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de "Voyez", "Vois", "Voici" : elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique ».

¹⁹ Cf. *La Chambre claire, op. cit.*, p. 120 : « Il me fallait donc bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle "référent photographique" non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des "chimères". Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. »

²⁰ Barthes, R., *La Chambre claire, op. cit.*, p. 126.

²¹ Comme le remarque Bernard Comment, « le haïku ne relève en rien d'une économie de la forme qui viserait à un maximum d'expression (dire le plus possible avec le minimum de mots). La juste mesure recherchée, il faut le répéter, est celle d'une forme qui serait exactement proportionnée à son objet, sans débord ni excès. » (Roland Barthes. *Vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 185).

écrire/droit/attendre », écrit-il à la fin de « Apprendre à bredouiller ». On en trouve d'autres exemples au début d'*Espèces d'espaces*. L'essai s'ouvre sur cette description de son écriture par le scripteur :

J'écris : je trace des mots sur une page.

Lettre à lettre, un texte se forme, s'affermit, se fixe, se fige :
une ligne assez strictement h

o
r
i
z
o
n
t
a
l
e

se dépose

sur la feuille blanche, noircit l'espace vierge, lui donne un sens, le vectorise²².

Ces énoncés réalisent une coïncidence (presque – puisque Perec joue sur le décalage de l'horizontale) parfaite entre le réel évoqué et sa représentation. Il y a ici « adhérence » au sens le plus littéral du terme, celui de l'adhérence du stylo sur le papier. Et le processus est, comme dans le cas de la photo, explicable scientifiquement, puisque l'ancrage des lettres réalisé par la pression du stylo sur le papier tient à des causes physico-chimiques. Si le désir de coalescence rêvé par Barthes à propos du haïku ne pouvait que demeurer vœu utopique, Perec lui donne une formulation littérale fort éloignée de l'esthétique idéalisante qui caractérise le discours de Barthes sur le haïku, comme le suggère cette ligne très imparfaitement horizontale, qui situe l'écrivain plutôt du côté des fantaisies graphiques d'un Sterne dans *Tristram Shandy*.

Or, l'écart ne semble pouvoir que se creuser dès lors qu'on envisage la portée signifiante et symbolique du haïku, dont Barthes ne manque pas de rappeler l'inscription dans la culture zen.

2. La mise à l'écart des discours institués

2.1. Barthes ou l'épochè comme fin : vers l'« exemption de sens »

Puisque le haïku n'est capable de parler qu'un pur langage déictique, il

²² Perec, G., *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 21.

marque, comme l'image photographique, l'arrêt de tout commentaire : « pour moi, personnellement, un critère immédiat de réussite d'un haïku, c'est qu'il n'y ait aucune inférence possible de sens, de symbolisme » (PR : 177), écrit Barthes dans *La Préparation du roman*. Le haïku donc désignerait simplement la chose, sans jamais lui conférer un sens, de sorte que Barthes va jusqu'à affirmer dans *L'Empire des signes* que « Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire » :

contraint au classement par excellence, celui du langage, le haïku opère du moins en vue d'obtenir un langage plat, que rien n'assied (comme c'est immanquable dans notre poésie) sur des couches superposées de sens, ce que l'on pourrait appeler le « feuilleté » des symboles.²³

L'idée exprimée renvoie à l'obsession barthésienne pour le jeu des connotations, ce déroulé à l'infini du sens qui fait l'ordinaire de notre usage de la langue. Or, le haïku aurait la faculté de mettre un terme à cette course infinie qui caractérise le logos occidental :

Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à *arrêter le langage*, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous, jusque dans notre sommeil²⁴.

Ce régime singulier de « l'exemption de sens »²⁵ qui caractérise le haïku lui permettrait d'opérer ce que Barthes appelle une « raréfaction de l'Idéologie » (PR : 152). Le haïku est ainsi rattaché au *satori*, sorte d'épiphanie marquée par un suspens du sens et un sentiment d'accord immédiat avec le monde, dans le bouddhisme zen²⁶. L'effet du haïku tient donc à cette forme d'« epochè » qu'il suscite, et dont résulte pour Barthes une sorte de repos heureux, « un *assentiment* [...] à ce qui est » (PR : 152).

2.2. Perec ou l'*epochè* comme commencement : vers une refondation du sens

Chez Perec aussi, la pratique de la notation répond à la quête d'une forme d'*epochè*, qui permette de couper court aux discours qui empoissent notre esprit. Dans son texte programmatique « Approches de quoi ? », Perec stigmatise avec force notre tendance à attacher notre attention uniquement à ce qui relève de l'événement, à ce qui a sa place dans le discours politico-médiatique :

²³ Barthes, R., *L'Empire des signes*, op. cit., p. 403 puis 407.

²⁴ *Idem*, p. 408.

²⁵ *Idem*, p. 413.

²⁶ Cf. *La Préparation du roman*, op. cit., p. 175 : « je pourrais dire aussi qu'un (bon) haïku est un *satori*, bien sûr, un petit *satori* ou, pour reprendre une expression que j'ai déjà employée, une expression très moderne puisque j'ai dit que c'était un bruit de civilisation, le haïku c'est ce qui fait *tilt* dans mon mental, dans mon esprit. » Comme le précise Barthes, « *Tilt* c'est : "C'est ça !" » (*ibid.*), autrement dit l'indexation du réel, le pur langage déictique qui caractérise pour lui le haïku.

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extraordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent [...]. Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal : cataclysmes naturels ou bouleversements historiques, conflits sociaux, scandales politiques...

[...]

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?²⁷

L'écriture infra-ordinaire s'attachera donc à faire enfin place à ces dimensions de la réalité par nous trop souvent ignorées.

Chez Perec comme chez Barthes, la pratique de la notation se donne ainsi comme une méthode de prise de distance, un exercice permettant de vider l'esprit des discours qui s'y sont sédimentés. Tout se passe comme si l'indexation de la langue sur le réel pouvait faire taire ce flux médiatico-idéologique par trop envahissant, détourner en quelque manière le sujet de cette « radiophonie intérieure » dont parle Barthes. Il y a là une convergence méthodologique qu'il faut souligner. Barthes toutefois pousse cet arrêt du logos plus loin que Perec : il ne s'agit pas seulement, avec la pratique du haïku, de se dégager des discours institués, mais de toute tentative de commentaire.

De plus, la finalité donnée à l'exercice diffère grandement : chez Barthes, cette *epochè* constitue une fin, plus précisément la fin du haïku, comme il l'indique dans *La Préparation du roman* : « la nature (la fin, le *telos*) du haïku c'est d'imposer le silence, enfin, à tout métalangage » (PR : 186). Le *satori*, le repos zen est bien le but recherché. Une telle finalité est tout à fait étrangère au Perec de l'infra-ordinaire, pour qui cette *epochè* n'est pas une fin en soi, mais bien au contraire le point de départ d'une approche renouvelée du monde. Retrouvant en quelque manière le geste de Descartes dans le *Discours de la méthode*, il fait de la mise entre parenthèses des discours institués la condition de possibilité de l'émergence d'un discours autre. Autrement dit, l'*epochè* se donne ici avant tout comme un exercice préliminaire. Elle s'inscrirait ainsi, pour jouer un peu avec les mots, dans une perspective plus cartésienne que zen : tel le philosophe enfermé dans son « poêle », Perec avance précautionneusement, afin d'éviter que les discours trop souvent entendus ne reviennent encombrer sa parole. Ainsi, en visite à Ellis Island pour le tournage du film documentaire qu'il réalise avec Robert Bober, il se demande comment échapper aux discours de l'institution, qui enrobent si consciencieusement le lieu :

²⁷ Perec, G., « Approches de quoi ? », *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 9 puis 11.

Sous la sécheresse des statistiques officielles,
Sous le ronronnement rassurant des anecdotes mille fois ressassées par les guides à
chapeaux scouts,
sous la mise en place officielle de ces objets quotidiens devenus objets de musée,
vestiges rares, choses historiques, images précieuses,
sous la tranquillité factice de ces photographies figées une fois pour toutes dans
l'évidence trompeuse de leur noir et blanc,
comment reconnaître ce lieu,
restituer ce qu'il fut ?

Sa réponse consistera à commencer par l'exercice de base de l'infra-ordinaire, qui
consiste à regarder et à nommer ce qui se trouve sous ses yeux :

Au début, on ne peut qu'essayer
de nommer les choses, une
à une, platement,
les énumérer, les dénombrer,
de la manière la plus
banale possible,
de la manière la plus précise
possible, en essayant de ne rien oublier.²⁸

Perec accorde une importance toute particulière à de telles amorces. Sa
poétique modeste énonce que l'essentiel est déjà de (bien) commencer, en partant
sur de nouvelles bases, éprouvées par le sujet lui-même (on pense une nouvelle fois
au Descartes du *Discours de la méthode*). Et d'accepter qu'il ne sera peut-être pas
possible d'aller au-delà, car il n'est pas sûr que l'on arrive à réaliser cette étape-là
convenablement, aussi simple paraisse-t-elle. Ainsi, dans le petit texte « Apprendre à
bredouiller », Perec se propose de commencer et recommencer encore :

Hésiter.
Changer de rythme. Parfois.
Surprendre. Se surprendre. Se surprendre à rêvasser.
Recommencer.
Recommencer le lendemain.
lever la tête : le ciel, les cheminées, un jardinet suspendu
mettre si l'on veut le lieu, la date, l'heure.
Préciser.
recommencer
regarder par terre
regarder à côté [...] ²⁹

²⁸ Perec, G., *Récits d'Ellis Island*, Paris, P.O.L./Institut National de l'Audiovisuel, 1994 [1980], p. 37 puis 41.

²⁹ Perec, G., « Apprendre à bredouiller », art. cit., p. 38.

La poétique de Perec serait bien une « poétique des commencements », comme le formule si justement Claude Burgelin³⁰. La modestie de son projet ne se laisse pas seulement lire dans son objet, ce souci de l'« infra », mais aussi dans la méthode choisie, attentive à la mise en place de la pensée au moins autant qu'à ses résultats.

Perec décrit ici un sujet constamment actif, dont le rapport au réel prend la forme de la tension vers – loin, donc, de l'esprit du haïku. Barthes rappelle que l'« assentiment » procuré par le haïku tient au fait qu'il relève d'un non vouloir-saisir : « dans le haïku, je ne veux rien saisir, mais cependant, il y a comme une sorte de pli sensuel, l'assentiment heureux à des éclats de réel, à des inflexions affectives [...] » (PR : 153). Le mouvement de Perec vers le réel relèverait bien plutôt d'un « vouloir-saisir ». « L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête »³¹, écrit-il ainsi à la fin d'*Espèces d'espaces*. Autrement dit, pas de *satori* en vue.

L'infra-ordinaire se donne fondamentalement comme une poétique du mouvement, quand le haïku se définit comme une forme du repos. En témoigne la définition que donne Perec de l'écriture à la fin d'*Espèces d'espaces* : « Écrire, essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. »³². La poétique de l'infra-ordinaire est une poétique fondamentalement volontariste, et inquiète – loin de l'assentiment doux et heureux que procure le haïku barthésien. Insatisfaite même, pourrait-on dire, au vu des auto-critiques récurrentes, qui frappent parfois par leur sévérité envers soi³³.

Si le sens et la beauté du haïku tiennent de sa scansion et de sa coupure si nettes, une telle perfection est étrangère, antinomique même au projet infra-ordinaire, qui se construit bien plutôt à partir de la fondamentale imperfection de nos sens et de nos mises en mots. Cette imperfection est au principe même de la dynamique du projet, qui a pour vocation fondamentale à être poursuivi (par soi, par les autres).

2.3. Épilogue : vers un « assentiment » infra-ordinaire ?

Si l'infra-ordinaire est étranger à cette dimension zen du haïku, il faut souligner

³⁰ Voir son article "Georges Perec or the spirit of beginnings". Il décrit dans cet article l'œuvre de Perec comme « un livre de commencements » ("a book of beginnings") (*Yale French Studies*, 105, "Pereckonings. Reading Georges Perec", 2004, p. 12). Il y compare aussi l'entreprise perecquienne et celle de l'auteur du *Discours de la méthode*, comparaison que je lui emprunte ici.

³¹ Perec, G., *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 179.

³² *Idem*, p. 180.

³³ Voir par exemple dans *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 100 : « Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir. » Ou encore p. 105 : « (malgré soi, on ne note que l'insolite, le particulier, le misérablement exceptionnel : c'est le contraire qu'il faudrait faire). »

cependant que ce mode d'écriture témoigne chez Perec d'un moment que l'on pourrait qualifier de réconciliation, d'apaisement qui touche précisément, comme avec le haïku, au rapport très immédiat et sans débord de l'écriture avec le monde. Car l'écriture infra-ordinaire est aussi l'expérience d'un accord enfin (re)trouvé entre la langue et le monde. La quête d'une telle concordance est une problématique récurrente dans l'œuvre de Perec, présente dès l'époque des articles rédigés pour *la Ligne générale*, et lisible jusque dans les derniers textes : la tentative de parvenir à une écriture qui parvienne à dire le monde, à se dire soi, est lancinante, douloureuse même chez lui. Elle est au fondement de son projet d'écriture. Dans « Les Gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant » (1972), texte autobiographique à la tonalité un tant soit peu désespérée, Perec évoque l'impasse dans laquelle il a l'impression de se trouver :

L'écriture dit qu'elle est là, et rien d'autre, et nous revoilà dans ce palais de glaces où les mots se renvoient les uns les autres, se répercutent à l'infini sans jamais rencontrer autre chose que leur ombre. [...] Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité³⁴.

C'est tout le programme infra-ordinaire que cette dernière phrase paraît décrire. En effet, Perec décrit deux ans plus tard, dans un passage d'*Espèces d'espaces*, le sentiment retrouvé de

la concrétude du monde : quelque chose de clair, de plus proche de nous : le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une *géographie* dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs.³⁵

C'est précisément l'arrêt de la course « à l'infini » décrite dans « Les Gnocchis de l'automne... » que Perec évoque ici. L'écriture infra-ordinaire semble avoir la faculté de mettre un arrêt à cette tendance perecquienne, souvent alimentée par les contraintes oulipiennes, d'une langue qui part en roue libre, ne s'arrête plus – faute précisément d'achopper sur le réel.

3. Conclusion

Si la description des deux formes laisse sur l'impression de divergences

³⁴ Perec, G., « Les Gnocchis de l'automne... », *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1990, p. 73.

³⁵ Perec, G., *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 156.

profondes, les positions ne sont toutefois pas tout à fait tranchées, puisque l'écriture infra-ordinaire peut elle aussi donner lieu parfois à un « assentiment heureux à des éclats de réel »³⁶. Tandis que le haïku a lui aussi, selon Barthes, la faculté de fonctionner comme une forme incitatrice : il y a pour Barthes un « désir » de haïku, celui du lecteur qui souhaite refaire lui-même ce qu'il a pris tant de plaisir à lire³⁷. Certes, la relance ainsi suscitée par le haïku est de nature esthétique et affective avant tout, quand l'écriture infra-ordinaire est motivée par des raisons que l'on pourrait bien plutôt qualifier d'existentielles et de scientifiques.

L'écart se creuse notamment autour de la dimension utopique du haïku tel qu'il est exposé par Barthes, qui décrit une forme en quelque manière parfaite – Barthes précise bien d'ailleurs au début de son cours sur *La Préparation du roman* qu'il va évoquer « son » haïku et non faire une évocation historique de la forme³⁸. Il y a, dans cet « enchantement du haïku » (PR : 74), une indéniabie idéalisation, pour ne pas dire un fantasme orientaliste de Barthes, qui définit ici une perfection exotique qu'il juge d'ailleurs inatteignable pour nous autres Occidentaux³⁹.

Faudrait-il donc opposer, malgré tout, le haïku comme parenthèse de douceur à l'infra-ordinaire, comme forme en quelque manière combative, ou combattante ? Une telle vision mérite d'être largement nuancée. Car Barthes, comme Percec, décrit le style de la notation comme un langage *autre*, qui se construit à l'écart d'autres formes de logos et tente de couper court à leur hégémonie. Cet arrêt imposé aux discours politico-médiatiques par trop envahissants peut être envisagé, chez l'un comme chez l'autre, comme le début d'une position critique. La forme douce du haïku viendrait en ce sens s'inscrire dans la conception barthésienne de la littérature comme langage fondamentalement *autre*, qui vient détourner, décomposer⁴⁰ ou en quelque manière « tricher »⁴¹ ce que la langue peut avoir d'*imposant*, d'arrogant et de coercitif. Le

³⁶ Pour reprendre la formule de Barthes à propos du haïku, dans *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 153.

³⁷ Voir *idem*, p. 77 : « le haïku est désiré, c'est-à-dire qu'on (certains dont moi) désire en faire soi-même. Désirer faire ce qu'on aime, c'est probablement une preuve décisive (d'amour). Aimer un texte, c'est plus ou moins désirer le faire, désirer le refaire. »

³⁸ *Idem*, p. 58 puis 59 : « Évidemment, ce que je vais avoir à dire du haïku n'aura rien d'historique. Il s'agira de "Mon" haïku ». « "Mon haïku", ça veut dire simplement que le haïku va me servir de thème cristallisateur, de thème à variations (comme on dit en musique), de lieu géométrique de pensées, de problèmes et de goûts. »

³⁹ Voir *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 413 : « Le travail du haïku, c'est que l'exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible (contradiction refusée à l'art occidental, qui ne sait contester le sens qu'en rendant son discours incompréhensible). »

⁴⁰ Voir sur ce point le fragment intitulé « décomposer/détruire », *Roland Barthes par Roland Barthes (Œuvres complètes, t. IV, op. cit., pp. 642-643)*.

⁴¹ Voir « La Leçon », *Œuvres complètes, t. V, op. cit.*, pp. 432-3 : « à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*. »

haïku donnant ainsi sa propre version de ce rôle que Barthes redéfinit de manière diverse tout au long de son œuvre⁴².

⁴² Nous dessinons ainsi, pour conclure, une piste qu'il s'agira de suivre plus avant, ce travail sur le haïku barthésien étant voué à être poursuivi.