

ÉRIC MARTY

ROLAND BARTHES,
LA LITTÉRATURE
ET LE DROIT À LA MORT

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

Ce texte est celui de la conférence prononcée le 9 février 2010 au Collège de France à l'invitation d'Antoine Compagnon, dans le cadre de son séminaire « Écrire la vie ».
Je remercie Bernard Comment d'avoir eu l'idée de sa publication en hommage à Roland Barthes, à l'occasion du trentième anniversaire de sa mort survenue le 26 mars 1980.

ISBN 978-2-02-102822-5

© Éditions du Seuil, mars 2010

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.editionsduseuil.fr

Tout dire

Aux trois questions que se pose le sujet moderne inventé par Kant : Que puis-je savoir ? Que dois-je faire ? Que m'est-il permis d'espérer ?, on devrait en ajouter une quatrième et qui aurait été la première pour l'intellectuel du xx^e siècle : Qu'ai-je le droit, que m'est-il possible d'écrire ?

Le grand axiome de la Modernité a été qu'il n'est pas possible de *tout dire*, ou plutôt qu'il n'est possible de dire le nouveau, l'extrême qu'à la condition de renoncer à la Totalité, qu'à la condition de la détruire. Axiome ascétique – condition de son futur classicisme – et qui, au plus fort de son histoire, a pu revêtir des allures terroristes. Cette Terreur dans les Lettres à laquelle Roland Barthes a lui-même participé et dont il a pu être, à certains

moments, l'un des partisans les plus déterminés. Et lorsque, au début des années 1970, Barthes infléchit en profondeur son périple par la notion de plaisir, par l'écriture à la première personne, par l'usage du romanesque ou d'éléments autobiographiques, il n'est antimoderne, contre-moderne, postmoderne que dans un profond accord avec *l'axiome* auquel il donne simplement une signification plus aiguë, à l'écart des étouffoirs idéologiques qui contribuent à son atrophie progressive.

La conquête d'objets nouveaux, jusque-là mis à l'écart par la Modernité, s'accompagne ainsi d'une écriture de plus en plus profondément fragmentaire qui, par le fragment même, est l'expression de la lettre de l'impossibilité du tout-dire. Et, dans le livre du deuil, du deuil de la Mère, *La Chambre claire*, c'est jusque dans l'absence dans le livre de la photographie décisive, et dite du « Jardin d'Hiver », où la Mère figure, que l'axiome moderne s'impose, substituant au tout de l'image, le texte, la lettre de l'image, sa simple description.

Mais c'est aussi dans son appellation maintes fois répétée dans le livre – « la Photographie du Jardin d'Hiver » – que Barthes éclipse le tout de la personne qui fait image – la Mère enfant – au

profit du lieu où elle figure – le jardin d'hiver –, et cela dans ce qu'on appelle en rhétorique une métonymie, violente métonymie, figure favorite des Modernes, empruntée à Mallarmé et à Flaubert, et aimée par eux puisqu'elle est ce qui éloigne la *mimesis*, la représentation, l'image et la totalité, dérochant tout contenu pour ne laisser plus place qu'à ce vide qui fait forme et se constitue alors en signe ¹.

De tous les Modernes, Barthes aura été le seul à avoir vérifié de manière radicale la violence de ce formalisme qui était peut-être au fond un pharisaïsme puisqu'il préférerait aux fausses consolations de l'esprit la rude loi de la lettre. Le seul à accepter d'en payer le prix. Le seul à mettre l'axiome moderne à l'épreuve d'un événement qui allait l'éprouver de manière conséquente, le deuil, la mort de sa mère. La forme coûte cher, disait Barthes citant Valéry. Oui, elle coûte d'autant

1. Comment ne pas penser aussi à la très belle photographie de Franz Kafka, à l'âge de six ans, prise en 1889, un peu moins de dix ans avant celle de la mère de Barthes, où il figure également dans un « jardin d'hiver » et qui contribua à inspirer à Walter Benjamin sa théorie de l'aura photographique ? (Voir Walter Benjamin, in « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 306-307.)

plus cher qu'elle s'expérimente à un événement littéralement anéantissant.

C'est ce geste qu'il entame le 26 octobre 1977, au lendemain de la mort de sa mère, se livrant alors à une étrange entreprise qu'il intitule lui-même « Journal de deuil ». Un feuillet sur lequel il écrit la date, et ces quelques mots interrogatifs : « Première nuit de noces. / Mais première nuit de deuil ? » Geste qui laisse la plus grande part au blanc du papier, deux lignes simplement, avant de prendre un autre feuillet, et qui par ce laconisme, par ce choix d'une sous-utilisation de la surface blanche, reconduit donc le principe du « ne pas tout dire », et cela paradoxalement, en choisissant un *genre*, le journal, qui traditionnellement aspire à l'inverse, au tout, à dire tout, à dire le tout de la vie.

Le Journal

Le Journal, comme genre littéraire, aura été pour Barthes une grande question, un véritable

1. Roland Barthes, *Journal de deuil*, Seuil/Imec, « Fiction & Cie », 2009, p. 13.

problème, on dira une tentation à laquelle il faut résister. Problème tout à la fois intellectuel mais touchant aussi, ô combien, à sa propre pratique¹. Problème laissé dans un profond suspens dans un texte tardif – écrit précisément au moment où il clôt son *Journal de deuil*, à l'automne 1979 – au titre significatif, « Délibération », et qui commençait par cette phrase profondément retorse : « Je n'ai jamais tenu de journal – ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un². » Barthes propose une critique du journal comme forme passée, relevant de l'égotisme, et conclut que pour être sauvée, cette forme nécessite une pratique excessive : « Je puis sauver le journal à la seule condition de le travailler à mort, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte à peu près impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal³. »

Le mot « Texte » pourvu d'une majuscule signale

1. Voir par exemple le fragment « Du fragment au journal », in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, « Points Essais », 2010, p. 114-115.

2. « Délibération », *Tel Quel*, hiver 1979, in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome V : « Livres, textes, entretiens. 1977-1980 », Seuil, p. 668.

3. *Ibid.*, p. 681.

bien, avec une sorte d'insistance significative, l'inscription du projet d'écrire dans le champ moderne, mais un champ dévasté, et pour un « Texte » marqué par l'impossible, cerné par l'improbable. Et c'est jusque dans l'expression « travailler à mort » – étrange si l'on songe que l'unique préoccupation de l'œuvre à venir est le deuil, la mort –, c'est jusque dans cette expression donc que se devine une écriture raturée à l'infini comme le tableau de Frenhofer dont parle Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

Écrire un journal aura eu en fait, dans cette période, deux expressions concrètes, toutes deux posthumes. La première, très brève – une quinzaine d'entrées –, écrite entre le 24 août 1979 et le 17 septembre de la même année, intitulée « Soirées de Paris », publiée par François Wahl en 1987 dans un court volume tiré *Incidents*. Texte profondément ironique comme l'atteste l'épigraphe empruntée à Schopenhauer et qui vient comme d'Outre-tombe ou du moins comme du seuil de la tombe : « Eh bien, nous nous en sommes bien tiré¹ » ; mais

1. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome V, *op. cit.*, p. 977.

comme l'atteste également l'étrange construction de cet ensemble intitulé donc « Soirées de Paris » et consacré en effet aux « soirs » – moment où le désir affronte la plus profonde déréliction – et dont le dénouement se situe dans l'unique après-midi du récit, au cours duquel, en présence du jeune homme, se dit en silence le renoncement : « J'ai joué un peu de piano pour O., à sa demande, sachant dès lors que j'avais renoncé à lui ; il avait ses très beaux yeux, et sa figure douce, adoucie par ses longs cheveux : un être délicat mais inaccessible et énigmatique, à la fois doux et distant. Puis je l'ai renvoyé, disant que j'avais à travailler, sachant que c'était fini, et qu'au-delà de lui quelque chose était fini : l'amour d'un garçon¹. » L'italique approfondit encore l'ironie jusqu'à ce moment où le sourire du savoir absolu ne se soutient plus que de l'espace du vide auquel désormais il souscrit.

La seconde expression du journal impossible auquel Barthes fait allusion, c'est cet autre ensemble, *Journal de deuil*, bien plus important que le premier puisqu'il est constitué de trois cent trente feuillets datés du 26 octobre 1977 jusqu'au 15 septembre

1. *Ibid.*, p. 993.

1979, s'achevant donc deux jours avant que ne soit écrite la dernière page de *Soirées de Paris*.

Ces deux ensembles devaient prendre place dans le vaste projet auquel Barthes réfléchit de l'été à l'hiver 1979 et dont il écrit huit esquisses du plan, œuvre à laquelle il donne un nom, *Vita Nova*. Le premier ensemble, *Soirées de Paris*, apparaît sous le titre « Vaines soirées » dans la troisième esquisse que Barthes rédige le 22 août 1979, « Drague, vaines soirées » ; le second ensemble est donné sous son propre titre, « Journal de deuil », dans la huitième et dernière esquisse rédigée le 12 décembre¹.

À l'ironie gringante de *Soirées de Paris*, ironie métaphysique programmée en quelque sorte par l'objet de ce journal, à savoir le sexe, la génitalité et la défaillance de l'objet – à cette ironie donc, se substitue quelque chose de plus redoutable à écrire et de peut-être plus vertigineux, ce qu'on appellera pour commencer le pathétique, les larmes. Tout comme *Soirées de Paris*, *Journal de deuil*, loin de démentir la déclaration liminaire et retorse de « Délibération » (« Je n'ai jamais tenu

1. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome V, *op. cit.*, p. 996 et 1001 pour le fac-similé des esquisses, et p. 1011 et 1018 pour leur transcription.

de journal»), la confirme car Barthes, en effet, *ne tient pas* de journal, si tenir un journal désigne alors cette pratique passée que Barthes condamne et que Blanchot a stigmatisée de manière si radicale dans *Le Livre à venir* parce que, selon lui, elle se soumet au « temps commun, au temps du monde, à cette régularité heureuse qu'on s'engage à ne pas rhénacer¹ ».

Barthes *ne tient pas* de journal au sens quasi rhatériel du terme, au sens où les trois cent trente feuillets du *Journal de deuil* sont loin des cahiers, des carnets, des registres, des agendas, de toutes ces formes *tenues* du journal, mais visent au contraire à une sorte de déclasserement, de mobilité, de dispersion toujours possible et de fragmentation comme limite et frontière au besoin de tout dire.

ce n'est
pas
des
carnets
c'est le
deuil
même

1. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard [1959], « Idées », 1971, p. 271. Dans une note de « Kafka et l'exigence de l'œuvre », Blanchot distingue le « journal » de Kafka du journal au sens ordinaire, car il est l'expérience d'écrire « au sens essentiel que Kafka a donné à ce mot » (voir Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard [1955], « Idées », 1968, p. 59).

Posthume

La seconde caractéristique de ces deux journaux est d'être des textes posthumes. Mais qu'est-ce qu'un texte, qu'est-ce qu'un journal posthume ? On l'a vu, Barthes lui-même avait assigné à ces deux textes une place précise dans le livre à venir, *Vita Nova*.

On pourrait donc dire que ces deux journaux ne sont posthumes que dans la contingence de la mort, de l'accident mortel qui a frappé Barthes en février 1980 et l'a empêché de mener à bien son projet.

Mais je ne crois pas à la pluralité des mondes. Je ne crois pas à un monde sans *l'accident*, un monde où Barthes aurait vécu et aurait écrit *Vita Nova*. Et cette inscription des deux journaux dans le livre à venir ne suspend nullement ce qu'ils sont, et qui est inaliénable, appartenant irréversiblement à la sphère posthume de l'œuvre, à ce qui est resté en réserve d'elle. La seule chose que nous indiquent les deux notations de *Vita Nova*, c'est qu'il n'y a pas eu fraude à les publier, que leur publication ne contredit pas les vœux de l'auteur mort, et qu'au contraire, ces publications portent en elles une forme de fidélité.

Qu'est-ce alors qu'un texte posthume ? On dira tout simplement que l'œuvre posthume est ce qui rend plus proches l'œuvre, la littérature et l'espace de la mort, et cela dans une proximité si troublante que sa publication provoque parfois la polémique, comme cela a été le cas lors de la parution du *Journal de deuil*, scandale qui dit donc pour la littérature le refus du droit à la mort.

Maurice Blanchot insiste longuement, à propos de l'œuvre littéraire et de l'espace de la mort, sur l'extrême duplicité de l'art, en tant que l'art aspire à la maîtrise de la mort, et que cette maîtrise est, selon lui, signe tout à la fois de sa duplicité et de son erreur. La duplicité, Blanchot l'énonce d'une manière saisissante au terme de sa méditation. C'est, écrit-il, « la duplicité du songe heureux qui nous invite à mourir tristement en Eurydice afin de survivre glorieusement en Orphée ¹ ». Cette duplicité, cette erreur constituent une dissimulation qui se dissimule elle-même.

En chantant Eurydice, en chantant la mort, en la maîtrisant par son chant, le poète, loin d'accueillir la mort, feint de le faire ; il feint de mourir en Eurydice,

à paraître
au qu'
morte

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 329.

pour survivre en Orphée, et dans un double déni de la mort puisque, ce faisant, il aspire à l'immortalité. C'est là que l'erreux s'ajoute à la duplicité. Et cette immortalité l'installe à jamais dans la plus grande des misères qui est l'impossibilité de mourir. La beauté de son chant alors dépérit en erreur.

C'est peut-être pourquoi Barthes, instinctivement, récuise, dès les premiers jours du deuil, l'immortalité, car elle est l'impensé de celui qui est vivant. Il récuise l'immortalité en tant qu'elle empêche d'accéder à la mortalité du mort, de celle qui est morte, et lorsqu'il prononce le mot du deuil qui est le « Jamais plus¹ », une voix, une voix du dedans, dit toute la mystification de la déploration. Mot d'« immortel » : « Ce "jamais plus" n'est pas éternel puisque vous mourrez vous-même un jour¹. »

Cependant, comment ne pas reconnaître dans la réflexion de Blanchot une œuvre comme *La Chambre claire*? L'œuvre duplice par excellence, l'œuvre de l'erreux où Barthes rejoint alors la figure de l'artiste et dont le nom qui l'illustre dans les pages de Blanchot est celui, prestigieux, de Rainer Maria Rilke. Dans *La Chambre claire*, Barthes chante

1. Roland Barthes, *Journal de deuil*, op. cit., p. 21.

là Mère, où l'enfant qui ressuscite en elle et qu'il ramène depuis le royaume d'Hadès grâce à une photographie, celle du Jardin d'Hiver, est bien l'image d'une Eurydice. Une Eurydice qui le fait survivre en Orphée. Mais là encore, Barthes semble divinement averti de ce piège qui est l'essence de la littérature et dont Blanchot écrit d'ailleurs qu'il ne peut être déjoué¹, en multipliant dans ce livre les dénis, les dénégations sur le sens même de sa parole, comme par exemple dans cette petite parenthèse au milieu du livre qui nous indique que ce que nous tenons entre nos mains n'est nullement le mémorial que nous croyons qu'il est : « Je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, "écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul" (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété)². »

Barthes feint de remettre au livre à venir le chant orphique qui est pourtant le sien ici, plaçant d'ailleurs superstitieusement ce chant, « sa mémoire », sous la catégorie duplice de la gloire désignée par

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 329.

2. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 99.

Blanchot, et qu'il nomme modestement sa « propre notoriété ».

Blanchot, dans une grande part de son œuvre, déploie ainsi autour de la mort et de la littérature une infinité d'impasses où les plus grands se perdent, Kafka qui ne cesse de mourir de son vivant, Proust qui veut rendre la mort moins amère, Hegel, Nietzsche, Heidegger lui-même, qui répètent le même piétinement devant le mourir. Le secret de ces échecs et de ces impasses, c'est qu'au fond il n'y a de droit à la mort pour l'écriture que dans la Terreur et le meurtre, comme son texte qui porte le titre « La littérature et le droit à la mort » l'avait dit jadis à partir de Sade¹. Ce qui confère à l'écrivain le droit à la mort, c'est la Terreur révolutionnaire, le meurtre sadien, moment d'extase inouï où la liberté est tout entière liberté, s'affirmant dans l'émeute et l'échafaud où l'existence privée et individuelle est surmontée, où la vie conjoint en elle intensément dans un même instant la liberté et la mort, à savoir la possibilité du tout à partir du rien, possibilité qui n'est pas seulement celle de l'insurrection mais, pour Blanchot, celle de l'écriture.

1. Voir Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949.

Hors de ce temps de Terreur et d'assassinat où la tête est tranchée comme peut l'être une tête de chou, n'y a-t-il pas cependant pour la littérature un droit à la mort ? Telle est la question que nous pose le *Journal de deuil*. Si la réponse à cette question est positive, il nous faut envisager que l'écriture, que cette écriture puisse détronner la Terreur et le meurtre comme droit à mort pour s'ouvrir à une autre terreur, celle qui, loin de l'émeute et de l'insurrection, ne mène pas, comme l'envisage Blanchot, du rien au Tout, mais, à l'inverse, et dans la logique de l'axiome moderne par quoi nous avons commencé, du Tout au rien ; du Tout de la mort, du Tout de la Mère au rien de l'écriture, à son silence.

Dès le 9 novembre, quinze jours seulement après la mort de sa mère, Barthes écrit : « - De moins en moins à écrire, à dire, sinon cela (mais je ne puis le dire à personne)¹. »

« De moins en moins à écrire [...] » Ce journal qui, en effet, n'est pas du tout un journal, comme l'écrivait Barthes dans « Délibération », n'est peut-être pas autre chose que l'Odyssée d'une écriture vouée

Deuil, la
même
mort

1. Roland Barthes, *Journal de deuil*, *op. cit.*, p. 50.

à s'éteindre, promise à l'extinction, au silence, au rien, parce qu'elle n'a rien à écrire, sinon *cela*, mais qu'on ne peut dire à personne. Ce processus d'extinction s'observe dans la composition du journal qui s'interrompt deux fois pour reprendre avec peine, d'abord le 21 juillet 1978, puis le 25 octobre de la même année. Journal de deuil, Suite du journal de deuil, nouvelle suite. Journal qui ne cesse de s'éteindre : « Pleine mer de chagrin – quitté les rivages, rien en vue. L'écriture n'est plus possible¹. » Et un mois après, le 4 décembre 1978, après un long silence : « J'écris de moins en moins mon chagrin mais en un sens il est plus fort, passé au rang de l'éternel, depuis que je ne l'écris plus ? »

Cette autre Terreur que la Terreur meurtrière et insurrectionnelle de Blanchot, commandée par une autre pulsion que la pulsion de mort, à moins qu'il ne s'agisse de cette même pulsion, mais retournée contre soi, c'est la Terreur que vient habiter la Pitié. « – De moins en moins à écrire, à dire, sinon cela (mais je ne puis le dire à personne). »

1. *Ibid.*, p. 224.

2. *Ibid.*, p. 226.

Le *cela* dont parle Barthes, et qui donc assèche la possibilité même d'écrire, et le mène à un rien dévasté, ce *cela* désigne les dernières paroles de la Mère, les mots qu'elle a dits, écrit Barthes, dans « le souffle de l'agonie, foyer abstrait et infernal de la douleur qui me submerge ».

Ces « mots » sont rapportés dans une parenthèse où Barthes n'écrit que l'initiale de son propre prénom : (« "Mon R., mon R." – "Je suis là" – "Tu es mal assis"¹ »).

Si *cela*, Barthes ne peut le dire aux vivants, à ses contemporains, c'est que les mots ne s'adressent qu'à lui seul, qu'ils l'ont choisi comme destinataire exclusif et qu'ils le condamnent par là même à les garder pour soi. « Mon R., mon R. » Mais il y a peut-être davantage encore et qui rend réellement ces mots intransmissibles, pétrifiant le destinataire dans *le foyer abstrait et infernal de la douleur*, c'est que les paroles de celle qui est sur le point de mourir sont des paroles de pitié pour lui, à son égard.

« Mon R., mon R. » Et le « Tu es mal assis » qui contredit la réponse de Barthes, réponse de la présence essentielle (« Je suis là »). Au « Je suis là »

1. *Ibid.*, p. 50.

du vivant, celle qui va mourir répond qu'elle a pitié de lui. Voilà le *cela* qui constitue le « de moins en moins » venant assécher l'écriture. Ce *cela* qui revient comme une obsession tout au long du *Journal de deuil*.

On dira alors que le droit à la mort tient dans ce *cela* qui conduit du tout au rien, puisque l'écrivain n'a plus pour lui qu'une écriture destinée au silence, destinée à sa propre disparition, menacée de s'éteindre car la seule chose qu'il a à dire, il ne peut la dire à personne, à aucun vivant, à aucun coexistant, une parole qui n'a d'avenir qu'après la mort, qui n'a de chance d'être lue qu'après la mort de celui qui en est le dépositaire. Serait posthume et ouvrant au droit à la mort toute parole par laquelle un sujet parlant est brutalement exclu de la masse parlante, de la communauté en tant qu'elle parle, toute parole qui a interrompu la chaîne signifiante dans laquelle nous sommes inscrits.

La Terreur comme pitié n'est peut-être pas si différente que cela de la Terreur comme meurtre, elle n'en est peut-être que l'envers. Cette pitié, qui n'est pas la pitié cathartique, celle d'Aristote ou de Racine, car cette pitié ne s'adresse pas aux malheurs

des autres, mais plus tragiquement à soi-même comme objet, cette pitié suppose sans doute, au fond d'elle-même, comme l'écrit Levinas dans *Totalité et Infini*, que toute mort est un meurtre; et le meurtre, au lieu d'être, comme dans l'émeute ou les génocides sadiens, accès à l'impersonnel, est précisément accès à un ordre interpersonnel, un ordre à l'échelle des relations humaines, dont le dialogue entre la Mère qui va mourir et le fils qui l'assure de sa présence est comme la suprême violence. Suprême violence par où le vivant est assigné à une responsabilité infinie et d'autant plus immense que ce dialogue auquel il s'est prêté fait de lui quelqu'un d'unique, auquel personne ne peut désormais se substituer, unique c'est-à-dire irremplaçable et seul, sans personne à qui dire cela.

Plus il acceptera d'assumer cette solitude et cette unicité, moins il aura de droits. Plus il sera juste, moins il pourra écrire. Plus il se fera l'interlocuteur du mort, plus il sera silencieux. Tel est le prix du droit à la mort.

Écrire

Ce « de moins en moins à écrire » est pourtant écriture. On pourrait même dire, ce « de moins en moins à écrire » est peut-être l'écriture même, si l'on s'accorde avec Barthes pour formuler que le rôle de l'écrivain n'est pas, selon le poncif littéraire, d'exprimer l'inexprimable mais au contraire d'inexprimer l'exprimable¹, l'écrivain n'a nullement à « arracher » un verbe au silence, mais à faire taire jusqu'à l'assourdir presque totalement ce qui ne cesse de parler, de bruir, de bavarder en lui, autour de lui, et qui est la Totalité du langage fonctionnant tout seul.

En ce sens Barthes est au plus proche d'un autre rarefacteur de mots, Mallarmé, et cela explique sans doute la proximité fascinante de son *Journal* avec l'expérience que Mallarmé fit également lors d'un deuil essentiel.

Après la mort de son fils Anatole, le 6 octobre 1879, un peu moins d'un siècle donc avant Barthes,

1. *Essais critiques*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II : « Livres, textes, entretiens. 1962-1967 », Seuil, p. 278-279.

Mallarmé, bouleversé, commence à rédiger sur des feuillets presque du même format que ceux utilisés par Barthes une sorte de « Journal de deuil » – texte publié sous le titre *Pour un tombeau d'Anatole* bien après sa mort¹ –, fragments, phrases, vers, petits paragraphes, feuillets qui sont au nombre de deux cent deux contre trois cent trente pour Barthes. Les deux objets sont très proches. Barthes connaissait d'autant mieux ce « Texte » que son ami Boucourechlev, qui était aussi son professeur de piano, et un immense compositeur, le mit en musique sous le titre *Thrène*, en 1974, et qu'il demanda à Barthes d'en être l'un des deux récitants. D'ailleurs, Barthes cite un passage de ce Mallarmé posthume dans *Fragments d'un discours amoureux*, magnifique parole : « Mère, pleure / Moi, je pense² », partage du deuil entre l'homme et la femme, qu'on retrouve dans cette autre phrase : « mère a saigné

1. Le texte a été publié en 1961 au Seuil, par Jean-Pierre Richard, repris depuis dans la collection « Points ». Le format des feuillets utilisés par Mallarmé est de 13 sur 7,5 cm ; Barthes utilise des feuillets qui correspondent à une page de 21 x 29,7 cm coupée en quatre.

2. In Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome V, *op. cit.*, p. 151. Notons que Barthes cite la version de l'œuvre musicale car Mallarmé a écrit en fait : « À mère / pleure toi / – moi, je pense » (*op. cit.*, p. 269).

et pleuré/père sacrifié – et divinise¹ ». Barthes, à la différence du couple Mallarmé, est seul face au cadavre qui a parlé, mais comme Mallarmé il est seul face à ces dizaines et dizaines de feuillets sur lesquels jour après jour, parfois après de longs silences, ils ont tous deux fait de l'écriture un rituel muet, une pratique du deuil, un geste apologétique contraint à la clandestinité.

Loin d'*Igitur* dont Blanchot se sent si proche – « Là règne l'éternel tourment de mourir » –, Barthes est au plus près de *Pour un tombeau d'Anatole*. « Prier morts / (non pour eux)² », écrit Mallarmé, tandis que Barthes, traversant l'église Saint-Sulpice, est pris d'une prière instinctive, réussir le livre auquel il songe et qui sera *La Chambre claire*. Puis il rectifie : « Un jour, s'asseoir au même endroit, fermer les yeux et ne rien demander... Nietzsche : ne pas prier, bénir. / N'est-ce pas cela que le deuil devrait amener³ ? »

1. *Ibid.*, p. 292.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. Roland Barthes, *Journal de deuil*, op. cit., p. 148.

La Mère

L'autre question que pose le *Journal de deuil* au « qu'ai-je le droit d'écrire ? » touche à l'objet du deuil, la Mère. Car la Mère est évidemment le grand objet impossible de toute littérature, et plus encore de toute la littérature moderne. La Mère est par excellence l'objet antimoderne, depuis longtemps. Depuis Baudelaire, depuis Rimbaud, sauf peut-être à être l'objet de la transgression, comme on peut le lire par exemple dans l'admirable passage du *Journal du voleur*, où Genet, de la cellule où on le retient prisonnier, lors même qu'on l'a débarrassé du tube de vaseline qui le désigne aux yeux de policiers comme déchet, hallucine et totémise dans le visage et le corps d'une vieille femme, mendicante et voleuse, sa propre mère, réincarnée. Comment ne pas penser également à cet autre livre, fiction posthume, de Bataille intitulé *Ma mère*, paru en 1966, et qui possède avec *Journal de deuil* bien des points en commun, ne serait-ce que parce qu'il commence avec l'appel du fils malade par la Mère : « – Pierre ! » Mais c'est un rêve, et l'appel par son prénom du fils, appel

où la voix maternelle s'entend, est précisément l'occasion de la transgression. La Mère est la mauvaise mère, fausse sainte, prostituée, provocatrice, riant sans cesse. Où le « Maman » prononcé par le fils, qui fait écho au « Mam. » par lequel Barthes appelle sa mère, n'est là que comme l'inducteur du masochisme pervers du fils : « Ta Maman, me dit-elle, devra te malmenner ¹. » Le renversement des images qui mène au rire – le rire de la perversion – s'offre ainsi sous la forme du spectacle provocateur : « Je ne veux de ton amour que si tu sais que je suis répugnante ². »

Or Barthes, ce grand lecteur de Sade, celui pour qui le Neutre du plaisir est, écrit-il, « la forme la plus perverse du démoniaque ³ », s'écarte alors de ses contemporains. Il refuse le renversement pervers à l'égard de la Mère comme accès moderne à sa sainteté (Baudelaire, Genet, Bataille). Barthes s'éloigne de toute médiation. Et il assume la relation de face-à-face avec la Mère, qui renvoie violemment le thème pervers et le thème sexuel

1. Georges Bataille, *Ma mère*, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 63.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. *Le Plaisir du texte*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome IV : « Livres, textes, entretiens. 1972-1976 », Seuil, p. 260.

à la stéréotypie du discours du Monde, du discours du sens commun. C'est dès le premier jour de deuil, le 27 octobre :

« – Vous n'avez pas connu le corps de la Femme !
– J'ai connu le corps de ma mère malade, puis mourante ¹. »

Y a-t-il plus lumineuse façon de dissoudre ce qui, de Genet à Bataille, pour autoriser l'accès au corps maternel, se propose sous la forme de sa défiguration obscène et de son travestissement ? Cette pleine lumière, en ce sens plus provocatrice que ne le sont les sombres mises en scène transgressives, a pour point de départ le discours de la Société, le discours du rapport sexuel et de la faute : « Vous n'avez pas connu le corps de la Femme ! » : si elle est plus provocatrice, c'est qu'à l'inverse de la transgression, elle n'est pas complice de la loi sociale dont elle s'écarte, c'est qu'elle est sans connivence ni complicité avec elle.

C'est en cela d'ailleurs que *Journal de deuil* peut énoncer, au hasard de ces feuillets qui, jour après jour, épuisent le « moins en moins à écrire », quelque chose de la jouissance masculine, à l'écart

1. Roland Barthes, *Journal de deuil*, op. cit., p. 14.

du corps de la Femme. La logique formelle du deuil qui veut qu'aucun désir antérieur à la mort de la Mère ne puisse désormais s'accomplir, car cela signifierait que cette mort est émancipatrice et donc désirée, cette logique du deuil que Barthes a énoncée au début du *Journal*¹, ne tient pas; elle se dérègle comme toute déduction rationnelle. Le 2 novembre, une semaine après la mort, Barthes écrit laconiquement: «(Soirée avec Marco)/Je sais maintenant que mon deuil sera *chaotique* 2. »

Le prénom (Marco) et le mot «soirée» pointent l'univers frelaté du gigolo et de la prostitution si obsédant dans *Soirées de Paris*. Mais rien de l'exhibition homosexuelle – le don du canapé hérité de la Tante Léonie offert par le narrateur au bordel où officie Rachel chez Proust. Un trait minuscule, la métonymie extrêmement tenue que constitue le «O» du diminutif «Marco», signe discret mais

1. «Les désirs que j'ai eus avant sa mort (pendant sa maladie) ne peuvent plus maintenant s'accomplir, car cela signifierait que c'est sa mort qui me permet de les accomplir – que sa mort pourrait être en un sens libératrice à l'égard de mes désirs. Mais sa mort m'a changé, je ne désire plus ce que je désirais. Il faut attendre – à supposer que cela se produise – qu'un désir nouveau se forme, un désir d'après sa mort» (in Roland Barthes, *Journal de deuil*, op. cit., p. 28).
2. *Ibid.*, p. 41.

certain de la marginalité, pour dire la certitude du chaos où vient se pulvériser la logique déductive du deuil, la loi morale. Au syllogisme sur les désirs antérieurs à la mort et leur impossibilité logique d'être assouvies aujourd'hui se substitue le bref «je sais maintenant»: «Je sais maintenant que mon deuil sera *chaotique*. »

Le régime d'écriture dont Barthes s'approche alors peut-être le plus est celui qui préside au Livre IX des *Confessions* de saint Augustin, là où il relate la mort de sa mère, Monique. Il y a par exemple ce merveilleux passage où Augustin, de manière fascinante, inclut dans le «Telle était ma mère¹» (*Qualis illa erat*) la corruption de l'image, de son image, mais qu'il déjoue de quelle singulière manière! C'est le récit de la «faute» de la Mère *enfant* qu'une vieille servante a confié un jour à Augustin. Celle-ci était chargée d'aller puiser le vin à la cuve pour la table familiale, et elle en buvait au passage: «avant de verser le vin dans le flacon elle en buvait un peu du bout des lèvres, bien peu [*primoribus labris sorbebat exiguum*] 2». Tel est le

1. Saint Augustin, *Confessions*, trad. Joseph Trabucco, Flammarion, «GF», 1964, p. 192.

2. *Ibid.*, p. 189.

premier souvenir qui paraît à la mémoire d'Augustin alors qu'il vient d'apprendre sa mort.

C'est l'infime culpabilité de la Mère, vue tout d'un coup dans son enfance, et qui par son caractère ténu mais extrêmement concret, parfaitement représentable, éloigne et fait s'enfuir comme on fait fuir les fantômes toute autre image, comme une sorte d'antidote, d'écran ou de vaccin à l'imaginaire du fils.

Le *Journal de deuil* n'évite nullement cette pression de l'imaginaire qui, en termes modernes, s'appelle le fantasme. Fatalité grégaire, stéréotypée, appartenant au monde du poncif, et cela jusque dans le rêve où elle le poursuit : « Encore rêvé de mann. Elle me dit – ô cruauté – que je ne l'aimais pas bien. Mais cela me laissait calme, tant je savais que c'était faux¹. » Ce qui est beau alors, et peut-être augustinien, c'est que le rêveur, le dormeur possède en lui assez de force, assez de goût pour la vérité, pour qu'il ne lui arrive pas de choses fausses, et que, dans son sommeil même, et dans une vigilance qui est alors réellement celle de l'âme, il ne soit pas ébranlé par le fantasme : « Mais

1. Roland Barthes, *Journal de deuil*, op. cit., p. 173.

cela m'e laissait calme, tant je savais que c'était faux. »

Ce qui est également troublant chez Augustin et qui le rapproche de Barthes et de nous-mêmes, c'est la présence du thème moderne de la moquerie dont la Mère est le support archétypal. Moquerie dont par exemple les pleurs qu'on verse pour sa mort sont l'objet. Ainsi, dans les quelques lignes qui précèdent, la « prière pour Monique », Augustin écrit et dit à son lecteur : « que celui-là ne se moque pas [qu'il se garde de rire, qu'il ne raille pas, *non irideat*], mais plutôt si sa charité est vive, qu'il pleure lui-même [*feat ipse*]¹. »

Que la mère éternelle soit l'objet de la moquerie, et que cette moquerie soit propice aux grimaces du rire, de la transgression, moquerie indissociable du corps maternel qui est un corps impossible, Barthes en a conscience, ne l'esquive pas, mais ne le dit pas non plus. Il dit tout autre chose : « Cette nuit, pour la première fois, rêvé d'elle ; elle était allongée, mais non point malade, dans sa chemise rose d'Uniprix².... »

1. Saint Augustin, *Confessions*, op. cit., p. 199.

2. Roland Barthes, *Journal de deuil*, op. cit., p. 44.

La mention triviale du rose de la chemise de nuit, et de ce qu'il s'agit d'une chemise de nuit bon marché (« Uniprix »), pose, comme on pose une pierre sans rien dire, le corps de la mère dans sa trivialité de vieille femme, et l'humilité de cette trivialité est dure jusqu'au neutre, neutre où se glisse l'obscénité de la vieillesse, sa pauvreté essentielle, sa maigreur pitoyable (le corps est comme du vent), son léger ridicule. Mais l'exposition au monde du corps maternel échappe à la transgression de l'image comme au poncif du sens commun qui se moque aussi des mères; cette exposition échappe ici à l'un et à l'autre, par le caractère absolument littéral de la notation, par sa ténuité, par le parti pris radical de la prose qui arrête la lecture.

La moquerie est partout, et elle divise Barthes, son corps, sa pensée, son histoire, l'histoire intellectuelle elle-même. Ainsi quand il écrit : « [Bête] : en entendant Souzay chanter [en note : dont autrefois je me moquais] : "J'ai dans le cœur une tristesse affreuse", j'éclate en sanglots ¹. »

Barthes fait ici allusion à une « mythologie » sur le chanteur de mélodies et de lieder Gérard Souzay

1. *Ibid.*, p. 57.

où il se moquait en effet des boursofflures vocales avec lesquelles celui-ci chantait une « tristesse affreuse ». Avec une grande méchanceté, il opposait au « pléonasmisme d'intentions », au bourgeoisisme écoeurant, emphatique de Souzay, ce qu'il appelait alors *la littéralité*¹, tel le zélote sévère flairant dans les Béatitudes de Jésus le kitsch saint-sulpicien universel à venir.

Le premier mot, « [Bête] », signale qu'il ne renie nullement sa position d'autrefois, mais le « je me moquais » sonne tout de même un peu comme si ces moqueries du passé avaient quelque chose d'une moquerie à l'égard de la Mère qui est toute présente dans les sanglots que désormais Souzay provoque.

La petite fille

Mais dans *Mythologies* ne regretterait-il pas déjà de s'être moqué d'une petite fille – l'enfant Poète Minou Drouet – et n'écrivait-il pas, énigmatiquement, peut-être comme une prophétie : « Il n'est jamais

1. *Mythologies*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome I : « Livres, textes, entretiens. 1942-1961 », Seuil, p. 803.

bon de parler contre une petite fille¹ ? Prophétique si l'on songe à l'identification hallucinatoire avec la petite fille dont la Mère est l'objet dans *La Chambre claire* et dans *Journal de deuil*. Et c'est jusque dans le séminaire sur les photographies proustiennes, que la mort l'empêcha de faire mais que nous avons publié à la suite de son dernier cours sur *La Préparation du roman*, qu'en légende à la photo de Gabrielle Schwartz, jeune amie de Proust, qui la représente enfant, Barthes écrit : « Je donne cette photo parce que j'aime énormément ce visage de petite fille². » Nul doute qu'alors chaque visage de petite fille vaut comme celui de la Mère.

La figure de la « petite fille », centrale dans *La Chambre claire*, naît dans le *Journal de deuil*, quelques mois après la mort de la Mère, dans une note du 13 juin 1978 : « Ce matin, à grand-peine, reprenant les photos, bouleversé par une où mam. petite fille, douce, discrète à côté de Philippe Binger (Jardin d'Hiver de Chennevières, 1898)³. »

1. *Ibid.*, note 1, p. 866.

2. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, présentation et notes N. Léger, Seuil, 2003, p. 447.

3. Roland Barthes, *Journal de deuil*, p. 155. Philippe Binger était le frère de la mère de Barthes.

Cette découverte est décisive, elle ouvre à une nouvelle séquence du deuil, ce qu'il appelle le lendemain le « second deuil », puis, encore un jour après, le « vrai deuil »¹. En réalité, le « second deuil » ou le « vrai deuil » déclenché par l'épisode de la découverte de la Photographie du Jardin d'Hiver peut être aussi considéré comme la fin du deuil, comme la fin du *Journal de deuil*, qui s'interrompt le 21 juin et ne reprend que pour s'arrêter une nouvelle fois, puis définitivement le 15 septembre 1979. Fin du deuil car la Photo, la Photographie du Jardin d'Hiver se constitue en forclusion du deuil et du « de moins en moins à écrire », tant il est évident qu'elle marque la transmutation, le renversement du jour d'agonie. Celle qui disait « Mon R., mon R. » devient, par la photographie, la petite fille muette de la photo, elle devient la fille du fils. Épisode qui se dit dans *La Chambre claire* sous la forme conciliatrice du récit : « Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu'elle aimait parce qu'elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi

1. *Ibid.*, p. 157 et 159.

second
deuil

- du
- du
- du
- du
- du

l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo¹.»

Barthes, grâce à cette découverte de la « Photographie du Jardin d'Hiver », le 13 juin 1978, tout en continuant d'écrire le *Journal de deuil*, entre dans le *Projet*, dans le temps du projet, dans le temps de l'écriture, et progressivement le *Journal* devient le lieu où se marque la hâte d'arriver au moment où, débarrassé des cours du Collège de France, il pourra se mettre au travail². Que la photo soit une issue au deuil, rien n'en rend mieux compte que cette réflexion écrite à la suite de la réminiscence des paroles d'agonie, cette fois-ci transcrites complètement: « *Mon Roland! Mon Roland!* [...] [Sans doute je serai mal, tant que je n'aurai pas écrit quelque chose à partir d'elle (*Photo*, ou autre chose).] »³

La photographie est médiation. Elle est le contraire du fantasma. À l'image mentale du fantasma, objet ductile et se prêtant à toutes les

1. Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 112.

2. « Hâte que j'ai (sans cesse vérifiée depuis des semaines) de retrouver la liberté (débarrassée des retards) de me mettre au livre sur la Photo, c'est-à-dire d'intégrer mon chagrin à une écriture » (in Roland Barthes, *Journal du deuil*, op. cit., p. 114).

3. *Ibid.*, p. 227.

manipulations et les travestissements, elle oppose l'image perçue, fixe, à propos de laquelle, on le sait, Barthes va construire une phénoménologie qui la constitue comme stricte émanation d'un réel: « ça a été ». En fondant cette phénoménologie sur une sorte d'alchimie mystique où les « halogénures d'argent » de la pellicule photographique, par leur sensibilité à la lumière, sont ce qui immortalise l'être-là du modèle, « grains d'argent qui germent¹ », Barthes, comme on l'a dit avec Blanchot, s'extrait, avec une nouvelle et éternellement jeune Eurydice, de l'espace de la mort, pour accéder au monde de l'art, ce monde que Blanchot a placé sous la fatalité d'une duplicité inévitable.

Que *La Chambre claire* soit une oeuvre duplice, merveilleusement duplice, rien ne l'assure mieux que le jeu auquel Barthes se livre avec l'image, avec la Loi et la lettre de la Loi. Si, comme on l'a dit, il se place sous l'axiome de la modernité, s'interdit de reproduire l'Image aimée, et lui substitue le régime sévère de la lettre, de l'écriture, de la stricte métonymie, par le titre qu'il lui impose et qui constitue la photo en Tombeau vide, sans personne

1. Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 145.

ça a été
alchimie
corrélation
et ager

– la « Photographie du Jardin d'Hiver » –, il ne le fait qu'en transgressant cet interdit. Plus tard dans le livre, il reproduit ainsi un avatar de cette photo absente, une photo de la même époque, où la Mère enfant apparaîtrait avec son frère comme dans l'autre, où sa pose est identique à celle décrite précédemment (« elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt »).

Cet avatar de la « Photographie du Jardin d'Hiver » figure dans le livre sans qu'aucune des personnes qui sont sur l'image soit identifiée¹. Barthes écrit seulement cette légende, « la Souche », qui nomme alors son bisaïeul, présent sur la photo, sa « distance inhumaine », et dans la table des illustrations il n'indique que ceci : « Photo privée : collection de l'auteur. »

En cela, s'il y a une antimodernité de Barthes, c'est une vraie modernité : là où la lettre, parce qu'elle est l'espace du vide, parce qu'elle est préservée du parasitage mortel de l'esprit, ouvre à l'infini des obéissances et des désobéissances qui sont la vie même de la lettre et sa prolifération comme Texte.

1. Elle apparaît à la page 163 du livre, au chapitre 43.

Qu'est-ce que la Petite Filles ? Barthes s'était interrogé en vain à propos de Proust, sur les raisons qui avaient poussé celui-ci à substituer dans son œuvre la figure de la « Grand-Mère » à celle de la Mère¹. Or, le *Journal de deuil* est à l'origine d'un mouvement identique, parfaitement symétrique à celui de Proust². Processus d'un vieillissement considérable d'un côté, d'un rajeunissement tout aussi violent de l'image maternelle de l'autre, petite fille contre grand-mère, et dont le sens pourrait bien dans les deux cas relever de ce qu'Emmanuel Levinas appelle d'un terme très profond : l'*illégité*.

Dans certaines prières, écrit Levinas, le « il » se substitue au « tu », comme si au cœur de l'approche du *toi* survenait sa transcendence en *il*. La petite fille est ce « elle », cette « illégité » à laquelle tout le *Journal de deuil* tend à accéder pour pouvoir se détruire, et à laquelle il accède littéralement, en abandonnant momentanément la langue française pour le latin, langue morte d'où vient d'ailleurs le concept levinassien. Moment très beau, très intense

1. Voir par exemple « Les vies parallèles », in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 811.

2. Barthes cite une lettre de Proust, « Moi qui avais vu ses larmes de grand-mère – ses larmes de petite fille [...] », in Roland Barthes, *Journal de deuil*, *op. cit.*, p. 199.

où il trace ces quelques mots : « *Memento illam vixisse*¹ », « *Illam* : celle-là », cet « *Illa* » de l'illété, présent également, on se le rappelle, chez saint Augustin : *Qualis illa erat*, telle était ma mère, telle elle était.

Memento illam vixisse – Souviens-toi qu'elle, que celle-là, *illam*, a vécu – l'illété, où le *tu* de pitié qui habitait le « Mon R., mon R. » tend à s'apaiser, où l'obstinement présent, dans sa présence même, se parle dans une sorte de royauté inaccessible, majesté douce, tendre, ouverte à son tour à la pitié, la petite fille.

Ce qui distingue Barthes d'Augustin, du saint Augustin des *Confessions*, c'est que Barthes refuse les consolations de l'esprit. Si Augustin relate au chapitre X du livre qui raconte la mort de sa mère l'extase religieuse qu'ils connaissent tous les deux avant qu'elle meure, Barthes, lui, agit plutôt comme Villon dans sa « Ballade pour prier Notre-Dame » : la Mère est, sinon exclue, du moins isolée de la sphère que le fils habite et qui est celle de l'écriture. La mère d'Augustin, elle, est plus qu'incluse dans le monde du fils puisqu'elle est porteuse du *logos*, du

logos divin. Elle est celle qui, par le *logos*, a converti son mari, le père du fils, au dieu chrétien.

Or, quelques jours après la mort de sa mère, le 29 octobre, Barthes écrit : « Idée – stupéfiante, mais non désolante – qu'elle n'a pas été "tout" pour moi. Sinon, je n'aurais pas écrit *d'œuvre*. Depuis que je la soignais, depuis six mois, effectivement, elle était "tout" pour moi, et j'avais complètement oublié que j'avais écrit. Je n'étais plus qu'éperdument à elle. Avant, elle se faisait transparente pour que je puisse écrire¹. »

On retrouve ici le « pas tout » de l'axiome moderne (« elle n'a pas été "tout" pour moi »). Et cette « Idée » *stupéfiante* Barthes, mais elle ne le désole pas, car cette apparente défaillance a été la condition pour écrire : « Sinon, je n'aurais pas écrit *d'œuvre*. » L'Idée est une révélation, elle stupéfiante, aveugle puis illumine, mais cette stupéfaction est tout aussitôt prise dans le champ de la logique (« Sinon... »), et dans une vision rétrospective et absolue de l'existence : « Avant, elle se faisait transparente pour que je puisse écrire. » L'Idée doit être entendue au sens des Grecs, elle est *vision*,

1. *Ibid.*, p. 125.

1. *Ibid.*, p. 26.

vision supérieure, révélation où tout d'un coup l'invisible devient visible. La transparence qui ne se laissait pas voir tant qu'elle vivait et qui en ce sens était la transparence même, la transparence de la transparence, maintenant qu'elle est morte, devient perceptible, devient le mode de perception sur lequel Barthes désormais la perçoit, dans une rétrospection vertigineuse. La « transparence » de la Mère c'est son amour par lequel elle se fait « pas tout » pour le fils.

Alors, ce qui frappe, c'est que dès le début du *Journal*, l'œuvre demeure préservée, intouchable, incommensurable. Et que la Mère l'a compris au point de *se faire* transparente. C'est pourquoi le *Journal de deuil* n'est pas du monde de l'œuvre, mais en réserve de celle-ci.

La lettre

Le temps de l'œuvre n'est pas le temps du *Journal*. L'œuvre abolit le temps, l'écriture ne cesse d'effacer les traces du temps qui pourtant l'a nourrie. Ainsi, à un moment de *La Chambre claire*, Barthes se remémorant les premières intuitions à l'origine du livre,

écrit à propos de ce début dans une parenthèse : « C'est loin déjà¹. » L'écrivain est oublié.

Mais celui qui écrit le *Journal de deuil* n'a rien oublié de l'originnaire. Et le langage, comme frappé d'inauthenticité, ne l'aide pas à avancer, à effacer et à vaincre le temps. Le langage ne veut plus rien dire : « Dans la phrase "Elle ne souffre plus", à quoi, à qui renvoie "elle" ? Que veut dire ce présent² ? »

Et plus tard, Barthes écrit : « Désespoir : le mot est trop théâtral, il fait partie du langage. / Une pierre³. »

Mais la « pierre » qui dit mieux la mort que le mot « désespoir », n'est-ce pas plus encore que ce mot, le langage ? Le langage réduit à une fonction extrêmement primitive, celle du *signe*, de l'entaille, d'une trace muette. Qui ne dérange rien, ne crée aucune intrigue, aucun chantage existentiel, aucun bavardage, aucune dialectique, sans mouvement, irréversible. La pierre prend la place du mot. Et la parole ne peut plus être que monologue⁴.

Barthes écrit alors dans son *Journal de deuil* : « "Je

1. Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 148.

2. Roland Barthes, *Journal de deuil*, op. cit., p. 25.

3. *Ibid.*, p. 122.

4. *Ibid.* : « Expliqué à AC, dans un monologue » (p. 81), « Essayé d'expliquer à JL » (p. 210), etc.

pièce -
signe

souffre de la mort de mam." / (Cheminement pour arriver à la lettre) ¹. »

S'il est nécessaire pour Barthes d'arriver à « la lettre », de parvenir à inscrire littéralement quelque chose, c'est parce qu'il est en face de l'*absolu*, l'*absolu* de l'oubli, et face à l'imminence de l'oubli absolu, du « plus aucune trace », et cela « nulle part, en personne ² ». La lettre, par exemple la *pièce*, comme signe unique, primitif, final de toute expression, c'est ce à quoi mène l'extrême du deuil. Cet extrême qui rétrécit soudainement et violemment toute expression, et force à penser « lettre pour lettre » le « jamais », à le penser « littéralement ³ ». L'accès à la lettre n'est donc pas seulement une méthode par laquelle parvenir à la chose même, loin de tout théâtre. Le face-à-face avec la lettre, c'est le lumineux et mortel désert auquel la mort renvoie le survivant.

Or qu'est-ce que penser « lettre pour lettre » le à *jamais* ? Qu'est-ce que cela signifie exactement ? Penser *littéralement* la mort de la Mère c'est penser simultanément et tout aussi littérale-

1. *Ibid.*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 125.

3. *Ibid.*, p. 130.

ment sa propre mort, à l'exclusion de tout autre pensée.

D'une certaine manière, tant que je pense la mort de l'autre comme la sienne propre, je suis encore dans le langage comme théâtre, dans le jeu du sujet et de l'objet, dans le calcul du je et du tu, dans le chantage de l'existence. Mais « savoir que mam. est morte à *jamais*, *complètement* », « c'est penser, lettre pour lettre (littéralement, et simultanément), que moi aussi je mourrai à *jamais* et *complètement* ¹ ». Ce savoir littéral est connaissance absolue de la mort, il est celui du *chagrin* : « Le chagrin, comme une pierre... / (à mon cou, / au fond de moi) ². »

C'est pourquoi, dès le début du *Journal de deuil*, Barthes ne cesse de mesurer ce qui demeure en lui de désir de vivre, dont la plus infime trace dit exactement ce qu'il en est pour lui de son savoir de la mort, sur la mort : « ... que cette mort ne me détruise pas complètement, veut dire que décidément je veux vivre éperdument, à la folie, et que donc la peur de ma mort est toujours là, n'a pas été déplacée d'un pouce ³. »

1. *Ibid.*, p. 130.

2. *Ibid.*, p. 117.

3. *Ibid.*, p. 31.

À l'affolement pathétique du langage, au « je veux vivre éperdument, à la folie », s'oppose donc le régime de la lettre, où Barthes coïncide avec la mort, avec la mort de sa mère, avec sa mère morte : « Deuil : région atroce où je n'ai plus peur¹. » C'est la région pétrifiée, monde des choses, des signes bruts, monde de la lettre, trace d'aucun passage, d'aucune présence : la pierre. Coïncidence avec la Mère que le langage et que la vie ne cessent d'éloigner et de rendre obsédante : « Je n'étais pas comme elle, puisque je ne suis pas mort avec (en même temps qu') elle². »

On comprend alors que le *Journal de deuil* soit aussi l'espace d'une protestation. Protestation à l'encontre de sa propre culture, de sa propre civilisation qui a abandonné et perdu l'univers de la lettre, de la littéralité au profit de ce qui efface la lettre, et donc efface et refoule la mort. Cette protestation a parfois pour cible les amis, les connaissances qui ne cessent de dialectiser, de vouloir transformer le chagrin en oubli. Elle a aussi pour cible de discours celui de la psychanalyse, qui est,

comme psychologie, la défiguration de la lettre des mots : « Proust parle de *chagrin*, non de *deuil* (mot nouveau, psychanalytique, qui défigure)¹. » Ou encore : « Ne pas dire *Deuil*. C'est trop psychanalytique. Je ne suis pas *en deuil*. J'ai du *chagrin*². »

Mais ce sont là des cibles de surface. Ce qui est en jeu, ce ne sont pas ces connaissances qui ne savent que lui dire, ni la psychanalyse dans ses naïvetés lexicales (le fameux travail de deuil contre lequel Barthes s'empporte). Ce qui est en jeu c'est la culture tout entière, la civilisation même dans son impuissance à être une réserve – oasis – de signes et de symboles : « Au deuil intériorisé, il n'y a guère de signes. / C'est l'accomplissement de l'intériorité absolue. / Toutes les sociétés *sages*, cependant, ont prescrit et codifié l'extériorisation du deuil. / Malaise de la nôtre en ce qu'elle nie le deuil³. »

Le *Journal de deuil* en ce sens, mais d'une tout autre manière que *Le Degré zéro de l'écriture*, *Mythologies* ou *S/Z*, est une méditation violente sur le signe, et une critique de la civilisation contemporaine qui est une civilisation de l'oubli.

1. *Ibid.*, p. 64.
2. *Ibid.*, p. 246.

1. *Ibid.*, p. 168.
2. *Ibid.*, p. 83.
3. *Ibid.*, p. 167.

Non de l'oubli de l'Être, comme tel philosophe le pense, mais de l'oubli du signe, c'est-à-dire de l'oubli sans remède.

En substituant une pierre au mot, déjà trop théâtral, de désespoir, Barthes exhume de la terre le plus vieux des signes, le plus emblématique. La pierre qui est le signe même, qui est le signe original.

La pierre est le signe même en ce qu'elle se dérobe aux jeux du langage, au bavardage et aux intrigues, à la dialectique qui est oubli. Pierre qui est le premier des signes parce qu'elle nomme sans dénommer. Pierre qui est le signe original parce qu'elle nomme dans le silence absolu d'un degré zéro, d'une écriture totalement blanche sans même les leurres de cette blancheur.

C'est cet idéal symbolisé par la pierre, comme abstraction pure et primitive, que Barthes tente de saisir à plusieurs moments dans son journal, comme signe de l'absence : « Frappé par la nature *abstraite* de l'absence ; et cependant, c'est brûlant, déchirant. D'où je comprends mieux *l'abstraction* ; elle est absence et douleur, douleur de l'absence – peut-être donc amour ¹ ? »

1. *Ibid.*, p. 52.

La pierre alors peut être ce qui sauve le deuil de lui-même, qui le sauve de l'émotivité à laquelle Barthes craint parfois que son chagrin ne se réduise : « Génée et presque culpabilisée parce que parfois je crois que mon deuil se réduit à une émotivité ¹. » L'émotivité n'est nullement bannie, bien au contraire, les larmes sont là. Mais ce qu'il y a d'inquiétant, c'est qu'en elle, silencieusement, gît, dans l'attente de paraître, le moment où elle sera moins forte, le moment où elle disparaîtra. C'est pourquoi l'imperturbable présence de la pierre – comme signe, signe profond de la mort et de l'absence – est nécessaire : « Apprendre la (terrible) séparation de l'émotivité (elle s'apaise) et du deuil, du chagrin (il est *là*) ². » C'est cet être-*là* qui réclame, pour ne pas être emporté par les aléas de l'émotion, non des paroles, mais un signe.

L'Orient

C'est pourquoi Barthes, contre sa propre civilisation et la culture qu'il habite, a recours, dans son

1. *Ibid.*, p. 53.

2. *Ibid.*, p. 113.

Journal de deuil, à un autre espace, un autre espace d'expression, qu'on appellera l'Orient.

Cet Orient qui recouvre tant d'expériences du signe aujourd'hui dérobées à notre mémoire n'est pas ici l'Orient de *L'Empire des signes*, de ses idéogrammes où se dessine un autre vide. C'est un autre Orient, moins extrême-oriental, beaucoup plus proche de nous, qui nous touche de près, qui fut presque nôtre sans quoi on ne l'aurait pas oublié. Et qui revient sous de multiples formes dans le *Journal*.

C'est l'Orient hébraïque du Christ, celui qui réveille Lazare : « "Notre ami Lazare repose ; je vais aller le réveiller." [Je ressusciter] /... "Jésus frémit intérieurement. Troublé, etc." / 11, 35. "Seigneur, viens et vois." Jésus pleura. Les Juifs dirent alors : "Comme il l'aimait!"¹ »

C'est l'Orient grec, où l'icône, comme la pierre, demeure, veillant sur l'absente : « L'endroit de la chambre où elle a été malade, où elle est morte et où j'habite maintenant, le mur contre lequel la tête de son lit s'appuyait j'y ai mis une icône – non par foi – et j'y mets toujours des fleurs sur

1. *Ibid.*, p. 198.

une table. J'en viens à ne plus vouloir voyager pour que je puisse être là, pour que les fleurs n'y soient jamais fanées¹. »

C'est l'Orient russe, celui de Tolstoï, où la « Sainteté » dit souverainement le non-langage, comme non-préoccupation de paraître. Il s'agit de sa nouvelle *Le Père Serge*, et de sa fin, « quand il retourne une petite fille comme dans son enfance, devenue grand-mère » : épisode de paix : « Le Sens ou l'Exemption du sens² ».

C'est l'Orient arabe, unique espace par lequel Barthes échappe à son Occident, la Tunisie, mais surtout le Maroc où, dès le premier jour, un signe survient : « Je vis les hirondelles voler dans le soir d'été. Je me dis – pensant avec déchirement à mam. – quelle barbarie de ne pas croire aux âmes – à l'immortalité des âmes ! quelle imbécile vérité que le matérialisme³ ! » Moment profond d'éloignement à l'égard du présent et de la culture européenne, où quelque chose s'écrit dans le ciel, dans le soir d'été par la fulgurance des hirondelles, et atteste d'un signe, l'existence des âmes, leur immortalité.

1. *Ibid.*, p. 204.

2. *Ibid.*, p. 222.

3. *Ibid.*, p. 171.

Cette immortalité n'est pas celle de la duplicité de l'art. Ce n'est pas à sa propre immortalité que Barthes songe soudain, mais à une autre que le ciel d'Orient laisse percevoir dans le soir qui tombe, dans la boucle des hirondelles sur le soir bleu de l'été.

C'est dans l'Orient du Maroc, le signe qui se redouble : « (Et ce matin, son anniversaire. Je lui offrais toujours une rose. J'en achète deux au petit marché de Mers Sultan, que je mets sur la table) ¹. »

Et puis, c'est l'espace vide de l'Orient marocain qui s'offre parfois, espace idéalement vide où la lettre des signes se dessine, dans l'absence de toute parole, sans apparat : « Ce qu'il me faut : un *dépaysement doux* : l'absence de monde (de *mon monde*) sans la solitude (même à El Jadida, où je retrouve les amis, je me sens moins bien) ; mais ici je n'ai que Moka dont je comprends à grand-peine la conversation (bien qu'il me parle souvent), sa femme jolie et muette, ses gosses, sauvages, les garçons de l'Oued, désirants, Angel qui m'apporte un énorme bouquet de lys et de glaïeuls

jaunes, les chiens (raffut d'ailleurs toute la nuit), etc. ¹. »

Le prénom du jeune porteur de fleurs *Angel* est celui du messager, de l'Ange qui ne parle pas, et qui ne dispose que de simples signes.

Mais peut-être est-ce déjà trop. Trop de signes : « Déception de divers lieux et voyages. Ne suis bien nulle part. Très vite, ce cri : Je *veux rentrer* ! (mais où ? puisqu'elle n'est plus nulle part, qui était là où je *pouvais rentrer*). Je cherche ma place. *Sitio* ? »

Sitio : étrange mot. Tout à la fois le *site*, le lieu, l'endroit. Et la dernière parole du Christ : « J'ai soif. »

Alors, nous entrons vraiment dans le droit à la mort où il n'y a plus à distinguer entre le proche et le lointain, la rareté et le plein, les larmes et la sécheresse du cœur, la mémoire et l'oubli.

Le droit à la mort c'est la mort elle-même que le désir de vivre, que l'émotivité qui est encore ce désir, chasse sans cesse, attire et éloigne, et qui dans ce mouvement même, mouvement de mort et d'éloignement de la mort, constitue l'écriture, fait naître l'acte d'écrire.

1. *Ibid.*, p. 173.

1. *Ibid.*, p. 176.
2. *Ibid.*, p. 188.

Du même auteur

Aux éditions du Seuil

L'Écriture du jour

Le « Journal » d'André Gide

Seuil, 1985 (*Grand prix de la Critique*)

René Char

Seuil, « *Les Contemporains* », 1990

(rééd. « *Points* », 2007)

Sacrifice

Seuil, « *Fiction & Cie* », 1992

Édition des Œuvres complètes

de Roland Barthes (3 tomes), 1993-1995

(rééd. 5 volumes, 2002)

Roland Barthes, *Le métier d'écrire*

Seuil, « *Fiction & Cie* », 2006

Chez d'autres éditeurs

André Gide

La Manufacture, 1987

(rééd. *La Renaissance du Livre*, 1998)

Édition du Journal 1887-1925 d'André Gide
Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996

Louis Althusser, un sujet sans procès
Anatomie d'un passé très récent

Gallimard, « L'Infini », 1999

Bref séjour à Jérusalem
Gallimard, « L'Infini », 2003

Lacan et la littérature (*ouvrage collectif*)
Mannucius, « Le marteau sans maître », 2005

Jean Genet, post-scriptum
Verdier, 2006

Une querelle avec Alain Badiou, philosophe
Gallimard, « L'Infini », 2007

L'Engagement extatique
Sur René Char
Mannucius, « Le Marteau sans maître », 2008