

UDC 821.133.1.09 Barthes, R.

Original scientific paper

Reçu le 25 octobre 2013

Accepté pour la publication le 14 mars 2014

La mère écrite de Barthes et Le deuil

Maja Vukušić Zorica
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Zagreb
mzorica@ffzg.hr

Le *Journal de deuil* de Barthes, lieu de rémanence (et non seulement de réminiscence), sous-entend l'établissement d'un rapport nécessaire au *topos* littéraire de l'écriture sur la mère morte (Eurydice), et aussi au genre du journal, qui lui est « problématique » depuis toujours (*Délibération, Soirées de Paris*). Le *phénomène-Mère* est exigeant – la comparaison avec Derrida, Saint Augustin et Mallarmé en dit long sur le problème fondamental de la littérature, voire du rhétorique (de la « rhétoricité ») omniprésente de l'écriture. Elle met en valeur la solution barthésienne proprement inouïe – l'accueil du *pathos* au sein du Roman. Ce dernier devrait remplir trois missions – transcender l'égotisme, dire son *pathétique* propre et retrouver sa méthode dans l'Amateur. Barthes n'écrit pas un Mémorial - la mère écrite de Barthes voudrait être une mère réelle, et trouve sa forme idéale et idéelle dans la figure de la *petite fille*. Le deuil est *inexprimable*, mais *dicible*. Or l'invocation du miracle de l'écriture et l'inauguration de cette « vie nouvelle » ne se réduisent pas au geste rhétorique car elles mènent à l'acceptation de la mort propre. Barthes redevient le petit garçon de la photographie de Kertész, qui tient un chiot contre son cœur et clot son dernier livre achevé, *La Chambre claire*.

Mots-clés : Barthes, Journal, deuil, Mère, rhétorique

« Loin de toi je me laisse tomber tout le temps. C'est pourquoi il faut que je m'accroche à toi, que je te tienne par la main ou par les cheveux en écrivant sans interruption. [...] le ton m'est refusé. Ton, c'est pour moi le nom de Dieu, mon Dieu, celui que je ne trouve pas. Tous, tu m'entends, tous je les connais et tous me sont virtuellement possibles, je suis si vieux, et tous les genres. Je n'en supporte aucun, j'y reconnais tout de suite une clause de genre. » (Derrida 1980 : 125)

« Le seing tombe. / Le reste est indicible, ou presque : non par approximation empirique mais à la rigueur indécidable. / Entre les mots, entre le mot lui-même qui se divise en deux (nom et verbe, cadence ou érection, trou et pierre) fait passer la tige très fine, à peine visible, l'insensible d'un levier froid, d'un scalpel ou d'un *style* pour énerver puis délabrer d'énormes discours qui finissent toujours, le

déniant plus ou moins, par l'attribution d'un droit d'auteur : 'ça me revient', le seing est à moi. / Enjeu de la signature – [...] »
(Derrida 1974 : 8-9b)

« Je ne suis pas ma vie. Je vis mal de moi. J'ai été ma mort. »
(Saint Augustin 2009 : XII, 10, 342)

Le *Journal de deuil* de Roland Barthes, qu'il a tenu du 26 octobre 1977, du lendemain de la mort de sa mère, au 15 septembre 1979, pourrait être considéré comme l'exemple phare de la rémanence. Le deuil provoqué par la disparition de la mère est entrecoupé par l'écriture des plans pour son roman inachevé, *Vita Nova*, qui devait marquer le début d'une vie nouvelle pour Barthes. Le scandale provoqué par la publication de ces notes intimes éparpillées qu'inauguraient en quelque sorte le grand Livre monument sur la Mère, la *Chambre claire*, met en évidence les différences respectives des deux écrits – à l'encontre de la *Chambre claire*, le *Journal de deuil*, en accueillant le « chagrin », refuse à la fois la littérature et la vie et n'accède pas au récit.

Dans le *Journal de deuil* la mère comme ce qui reste sans être saisissable n'est pas seulement un concept métonymique, elle est la génératrice du discours¹. L'absence de la mère fait naître son besoin de créer sa présence en texte, de l'engendrer par les mots, rappelant la stratégie de l'Amoureux barthésien (*Fragments d'un discours amoureux*) qui ne dit finalement qu'une seule chose : « je t'aime ». Le narrateur, l'endeuillé, risque tout – la tentation de la répétition, le piège de la rhétorique sont omniprésents. Les souvenirs, les images, les traces de cet *autre* sont toujours là, mais toujours déjà rhétoriques. Ce texte inclassable pourrait se lire, selon Eric Marty, à la lumière de la célèbre formule de Blanchot, « la littérature et le droit à la mort », impliquant une identification problématique, celle de la Mère avec Eurydice qui se fait *transparente* pour le faire survivre en Orphée. Ce journal ne pourrait exister qu'à titre posthume. En naissant du vivant de l'auteur, en réserve de l'œuvre, l'écriture s'approche dangereusement à la fois de la rhétorique et de ce « droit à la mort » énigmatique.

La Mère, comme figure, comme ombre, hante la littérature moderne, et non seulement du point de vue psychanalytique - André Gide écrit un texte court plutôt critique sur sa mère, qui n'a rien d'un monument (*Ma mère*). Il écrit à sa mère (*Correspondance avec sa mère, 1880-1895*), bien qu'il passe sous silence sa mort dans son Journal, tout comme Antoine de Saint-Exupéry (*Les Lettres à sa mère*). Un autre adepte de l'« amour grec », Roger Peyrefitte, écrit *La Mort d'une mère* (Paris, Flammarion, 1950) ; les deux suisses, Jacques Chessex (*Pardon mère*) et Albert Cohen (*Le Livre de ma mère*) aussi. Ils essaient tous d'aborder la Mère en

¹ *Le* rhétorique multiple de cette perte et l'essai barthésien de dépasser ce qui se nomme convenablement « l'indicible », c'est-à-dire les limites propres d'une telle « figuration », y est indubitablement "masculin", dans le sens qu'une femme, ayant perdu sa mère, aurait *dit* un deuil différent. La mère y serait aussi palimpseste, mais les dispositifs du deuil (et le *pathos*) seraient nécessairement teintés d'un fait tout simple - que la mère est du même sexe / genre que celle qui l'"écrit".

la traitant, tout comme Béatrice, soit *in vita* soit *in mortem*. Tout discours sur la Mère semble nécessairement relever d'un désir de monumentalisation ou d'un « et maintenant... à nous deux ! » de Rastignac.

Chez Barthes, la Mère n'est plus un simple matériau, le matériel d'une opération de réminiscence, mais une vraie plateforme pour la *rémanence* dans le cadre d'une présence persistante, permanente de ce phénomène-Mère (et des sensations provoquées par elle) - elle subsiste après la disparition de la cause (la Mère) qui lui a donné naissance. La Mère s'y rapproche au soleil, à l'émission lumineuse d'un écran fluorescent, rappelant les diverses significations du terme - elle imprègne non seulement son enfance, le lieu privilégié de la Mère, mais la vie tout entière, le passé même du Barthes écrivain.

La rémanence fait immanence ici, éminemment, dans le sens de ce qui reste quand l'être même, la source des émotions, a disparu. Ce phénomène-Mère pose la question des idées d'absence et de présence, de persistance ou de disparition de ce qui est *vécu*. La Mère est pour Barthes cette trace permanente sur sa pupille, cette empreinte négative de la lumière, mais elle demeure une rémanence ambivalente. Ayant une fonction historique en tant que mémoire, mais une mémoire dénaturée et inversée, elle est pour Barthes aussi *voulue*, non seulement une trace qui l'« occupe » au moment même où ce dernier détourne le regard. Aussi la Mère n'est-elle pas relégué dans l'absence ; elle demeure omniprésente enfin habitant l'espace derrière ses paupières, un espace proprement barthésien, un espace profondément littéraire. Car, la rémanence a à voir avec la mémoire des textes au sein des textes, mais aussi avec l'image et la façon dont elle nous est montrée (la figure de la petite fille).

La rémanence pose une question qui n'est simple qu'en apparence : comment décrire ou raconter ce qui n'est plus là mais dont nous portons l'empreinte ? Gide essaie d'y répondre en écrivant *Et nunc manet in te* ; Barthes y réfléchit tout en ressentant dans son texte la présence d'un « autre » texte. Ce fantôme (derridien ou psychanalytique, surréaliste ou contemporain) hante le journal barthésien par ses voix et ses formes multiples ; les échos engendrés pourraient ressembler aux mirages – la petite fille semble être la seule forme acceptable pour la survie de la Mère. S'agit-il d'une image corrompue (pervertie) ou d'une image annonçant le présent même de son expérience ? Après la Mère « littéraire » (surréaliste, psychanalytique) de la mémoire poétique, la trace et la dissémination, le fantôme et son hantologie, la Mère pourrait-elle être autre qu'une petite fille ?

Déjà dans les *Fragments d'un discours amoureux*, l'omniprésence de la mère, qui est toujours « plus ou moins tapie derrière l'Image » (Marty 2006 : 298), associe l'amoureux au pervers – l'habit bleu de Werther, le « costume pervers » dans lequel il mourra, est un travestissement : « [...] Werther se travestit. En quoi ? En amoureux ravi : il recrée magiquement l'épisode du ravissement, ce moment où il s'est trouvé sidéré par l'Image. Ce vêtement bleu l'enferme si fort, que le monde alentour s'abolit : rien que nous deux : par lui, Werther se forme un corps d'enfant, où phallus et mère sont joints, sans rien au-delà » (Barthes 2002 (V) : 166). Le sujet amoureux, capturé par l'Image, jouit du fétiche et se transforme en un sujet pervers – l'enfant est le phallus de la Mère enfin comblée, enfin complète :

« Tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit : rien ne s'épuise, rien ne se vaut : tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés » (Barthes 2002 (V) : 137). L'inceste assure le retour de la Mère par le *fading* (« le retour terrifiant de la Mauvaise Mère », Barthes, 2002 (V) : 146), l'attente est l'attente de son retour (Barthes 2002 (V) : 68) et la catastrophe est d'être abandonné de la Mère (Barthes 2002 (V) : 79). Bref, la Mère est l'ombre qui double l'Autre, l'être aimé (Barthes 2002 (V) : 45), depuis la figure de l'absence, comme Madeleine Rondeaux dite Emmanuèle ou « Em. » l'était pour Gide.

Cette Mère, omniprésente derrière l'autre, fait de l'être aimé son propre *Doppelgänger* – « La Mère est l'Image de l'autre en tant que – irréelle – elle le représente mieux que lui ne s'incarne. Cette mère, pourtant, semble au-delà du sujet maternel ; elle ressemble à une déesse originaire de l'Image, elle est celle qui d'abord est responsable de la relation du sujet amoureux à l'Image » (Marty 2006 : 299/300). « La Mère gratifiante, elle, me montre le Miroir, L'Image, et me parle : 'Tu es cela' » (Barthes 2002 (V) : 210). Cette scène mythique, primitive, fondatrice car antérieure à la mémoire individuelle, fait voir le statut de cette Mère qui est décidément une mauvaise Mère, le Minotaure du labyrinthe. Elle n'est pas l'être aimé car le sujet amoureux n'aime pas sa propre mère dans l'autre (scénario psychologique). Elle a, selon Marty, un rôle plus structural comme celle qui, Image elle-même et donatrice des miroirs, fait de l'être aimé une Image et assure la possibilité au sujet amoureux d'une relation absolue à l'Image. Peut-être la Mère serait-elle la source d'une substitution néfaste du rapport incarné à l'autre par un rapport spéculaire obsédé par l'Image. L'iconophilie du sujet amoureux est née de la Mère – il est éperdument amoureux mais incapable d'aimer. L'Autre n'accède jamais au statut de l'autre, il demeure toujours une image (rappelons-nous le cas d'André Gide et de Madeleine Rondeaux). En fait, « Aimer et être amoureux ont des rapports difficiles » (Barthes 2002 (V) : 163) ; ce sont des projets « réputés différents ; l'un noble, l'autre morbide ». Selon l'amoureux barthésien, « Aimer » égale « donner » - le don, la réciprocité et l'intériorisation de son altérité. « Être amoureux » égale « saisir » - la fascination de l'Image (Marty 2006 : 300). Le sujet amoureux échoue – il ne produit pas une dialectique entre les deux. C'est la Mère qui sait dialectiser les deux, celle que décrit Winnicott (Barthes 2002 (V) : 163), d'où s'ensuit qu'on tourne en rond – la Mère demeure ici ambivalente, celle qui empêche le sujet amoureux de passer de l'un à l'autre et celle qui relie les deux mieux que quiconque.

L'amoureux se rapproche du pervers par son impuissance de « donner » - l'amour est parodié, le don est transformé en un « bon fétiche, le fétiche brillant, réussi » (Barthes 2002 (V) : 105) : « *Ton-don* devient le nom-farce du cadeau amoureux ». Or, « le sujet amoureux et le sujet pervers sont strictement superposables mais ils ne sont pas identifiables » (Marty 2006 : 301).

La Mère écrite de Barthes, mourante et morte, ne doit pas devenir une Image fétiche totalisante – elle ne doit pas être écrite comme un substitut ou comme un écran, où l'Image serait plus précieuse que la réalité, plus précieuse que cet autre. Telle serait la leçon des *Fragments* pour son *Journal de deuil*. Dans les *Fragments*, la Mère écrite de Barthes est non seulement omniprésente, mais aussi rhétorique. Le

discours sur la Mère met la « vérité » présumée et autonome de la Mère toujours en *retrait*. La Mère y est une figure mythique, presque une métaphore dont on ne peut pas parler que par des métaphores qui sont des catachrèses (Derrida 1972 : 308). La métaphore n'est pas « morte », même si elle porte toujours la mort.

Or Barthes perd l'être cher et se voit contraint à faire face au deuil. Or au deuil, « trop psychanalytique » (le 30 novembre 1977) et « mot nouveau, psychanalytique, qui défigure » (le 5 juillet 1978), Barthes préfère, tout comme Proust, le mot « chagrin ». Ce « chagrin » est finalement à la fois *sporadique* et *incessant*, *chaotique* et *inusable*, *immuable* et *continu*. Au début son deuil se traduit par de l'émotivité (le 10 novembre 1977) mais quelques mois plus tard, le 20 mars 1978, il constate : « On me dit : le Temps apaise le deuil – Non, le Temps ne fait rien passer ; il fait passer seulement l'émotivité du deuil ». Il le confirme deux jours plus tard : « L'émotion (l'émotivité) passe, le chagrin reste ».

La question de l'adresse demeure pressante : « Continuer à 'parler' avec mam. (la parole partagée étant la présence) ne se fait pas en discours intérieur (je n'ai jamais 'parlé' avec elle), mais en mode de vie : j'essaie de continuer à vivre quotidiennement selon ses valeurs » (18 août 1978). Il se reproche de ne pas y arriver : « Je deviens, par la perte de mam., le contraire de ce qu'elle était. Je veux vivre selon sa valeur et n'arrive qu'au contraire » (31 décembre 1978) - à l'acédie. Il ne se soucie pas de postérité, mais il ne peut supporter qu'il en soit ainsi pour mam. : « Peut-être parce qu'elle n'a pas écrit et que son souvenir dépend entièrement de moi » (29 mars 1979). D'où naît l'idée sur le livre, hommage, celui sur la photographie, qui introduirait l'époché pour traiter le réel. Aussi parler de la mère est-il pour Barthes non pas une occasion pour céder à une faiblesse sentimentale, mais construire un livre (tombeau ?), une forme, une fiction. Selon Marty (Marty in : Barthes 2002 (V) : 184), nous sommes bien dans le roman, non pas au sens de l'imagination ou du romanesque, mais dans le sens du réel, qui est censé être l'objet unique du désir (*Leçon*). L'avènement de ce réel est inauguré à travers les expériences profanes, quotidiennes qui constituent le pouvoir de compassion du Roman (*Longtemps je me suis couché de bonne heure*)² dont le modèle était le dialogue de Bolkonski avec sa fille Marie dans *Guerre et paix*. L'épiphanie feinte de la découverte de la photographie de la mère un soir de novembre engendre le noème « ça a été » qui devrait dire l'essence de la photographie, et son pouvoir de toucher le spectateur : « (Ainsi, la Photographie du Jardin d'Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, *ce jour-là*.) » Quel rapport entre le deuil de Barthes et la photographie ? La photographie fait voir un temps *autre*, « le souvenir y devient contre-souvenir, toute sensation y devient son propre deuil, et toute crainte celle d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. C'est en fait une expérience pure du temps que l'antériorité de la mort produit, une expérience du temps sous l'instance même de la 'réalité' » (Marty in : Barthes 2002 (V) : 186).

² « Ce que je puis dire, ce que je ne peux faire autrement que de dire, c'est que ce sentiment qui doit animer l'œuvre est du côté de l'amour : quoi ? La bonté ? La générosité ? La charité ? Peut-être tout simplement parce que Rousseau lui a donné la dignité d'un 'philosophème' : la pitié (ou la compassion) » (Barthes 2002 (V) : 468).

Le rapport du Barthes auteur et sa mère, qui n'écrit pas, fait voir que la question de sa postérité à lui lui est secondaire, et celle à elle, cruciale. L'enjeu de la signature se situe entre la relève spéculative et la négativité de la mort : elle donne lieu à une identité, et en même temps elle marque la mort, en restant reconnaissable après la mort de l'auteur. Définir ainsi la signature c'est se mettre dans une aporie par rapport à la sienne, c'est en faire une économie du « reste », indécidable. « Le seing tombe » : la signature tombe dans la mort et s'érige comme tombe. Elle commente le devenir-« nom de choses » des choses (Derrida 1974 : 11b), l'érection de la mort en monument.

Barthes a un rapport difficile avec le journal (qu'atteste ses deux journaux « impossibles », le *Journal de deuil* et les *Soirées de Paris*), tout comme Derrida avec la lettre à laquelle il préfère la carte postale. Cette dernière souligne son propre manque de genre, sa reproductibilité, son support rigide et froid, sa « banalité », presque son anonymat. Or les logiques des deux diffèrent – Barthes écrit sur sa mère et Derrida sur l'autre aimé. Derrida semble suggérer que la vérité de l'envoi, de la reproduction non duplicatrice, de la logique du singulier – de l'amour pour l'autre – exigerait paradoxalement l'absence de l'autre pour être vraie, à quoi souscrit aussi l'amoureux barthésien des *Fragments*. Or le Barthes du *Journal de deuil* veut détruire tout doute possible que la mort de la Mère pouvait être souhaitée, considérée comme une émancipation.

Le destinataire est celui qui donne tout, tous les mots, mais aussi celui qui « détourne » les mots qui sont adressés (Derrida 1980 : 17-18). Il est ce par quoi *il y a* quelque chose. Dans cette mise en scène, les deux, Barthes et Derrida, ne pouvaient éviter une référence à Eurydice (Derrida 1980 : 25). Derrida refuse le regard frontal, *par-dessus* les épaules (par-dessus le texte ?), la quasi impossibilité d'une rencontre sans tension, d'un dialogue sans médiation : le narrateur parle *à travers* une vitre - la voiture *en mouvement*, le moteur *tournant* (Derrida 1980 : 31), lui « tournant à peine le dos » (Derrida 1980 : 87) ; il lui écrit « le dos au mur, sur le petit lit » (Derrida 1980 : 138), ou le destinataire est tout simplement « derrière » (Derrida 1980 : 84). « Cette proximité nous fut insupportable, nous nous aimions trop et la douceur était mortelle, je préférerais toujours cette fin » (Derrida 1980 : 240). La question clé du livre, *racontée* ou *métaphorisée* (Derrida 1980 : 67-68), est la suivante : le surcroît ou le supplément d'altérité est une « pathologie » (jouissance ou privation) dont la guérison serait dans la dépendance d'un autre *pathos*, l'amour, qui reconduit ou renouvelle en fait la supplémentarité de l'ouverture tonale. Ainsi cet amour lui-même ne peut être défini au présent, il n'est pensable que dans un après-coup où il n'est plus ce qu'il était, où il s'agit en effet de la disparition des dates et de l'incinération de la mémoire. L'amour qui sauve (se) met aussi en danger. Le train qui transporte peut aussi déporter. Une « poétique de l'invocation », de l'appel, comme répétition qui reste dans l'attente de l'autre, qu'évoque aussi Barthes dans les *Fragments*, continue à poser à sa façon la question du genre – le lien entre l'invocation et un genre particulier avec ses propres rites et protocoles, celui de la cérémonie, de la prière, devant la figure de l'Absent. Or elle n'y est pas possible sans un revers de *révocation*, d'arrêt, d'anéantissement de toute attente.

Derrida peint le deuil, tout comme Barthes, mais les deux deuils différent – à l'encontre de l'allure amoureuse de *La Carte postale*, l'allure endeuillée de l'identité toujours provisoire et ajournée de *Circonfession* dit le rapport à la mort comme évènement infini, qui apparaît dans l'écoulement de la phrase, dans la syntaxe qui dramatise la tension entre ce qui la maintient soudée et assemblée et ce qui la délie et la délibère. Mais Derrida rappelle aussi que le deuil met en évidence l'aporie de la *dépense* du présent vivant car « le deuil capitalise » (Derrida 1991 : 154), il est toujours « commémoration » d'une date (Derrida 1986 : 95).

Les deux réfléchissent sur le langage propre à la mère écrite – dans *Circonfession* l'autobiographie et la biographie de la mère ne font qu'une seule réflexion sur le corps ou sur la lettre, jusqu'au point où l'on est contraint d'élaborer l'énigme d'une *co-autobiographie*, la co-crédation entre un moi et sa mère (voire la langue maternelle), entre Derrida et l'autre, sa mère, et Augustin. Les deux rappellent les *Confessions* de Saint Augustin, mais de façon différente : chez Derrida, Augustin serait présent plus de façon parataxique dans le texte qu'il ne serait cité, introduit dans une syntaxe. Et cependant, pour les deux, dire le corps le plus propre sous-entend le fait de *regarder* l'interminable chute du corps de la mère, bien que Barthes refuse de la relater, en introduisant plutôt les réminiscences qui appartiennent à tous les deux, à lui et à sa mère disparue. Le Livre IX des *Confessions / Aveux* raconte l'histoire de la mort de sa mère Monique. Augustin relate leur dernière rencontre, accoudés à une fenêtre, avec vue sur le jardin intérieur, à Ostie, à l'embouchure du Tibre : « Loin de la foule, après les fatigues d'un long voyage. Nous nous reposons avant de prendre la mer. Très douce conversation en tête-à-tête. Oubliant le passé, tendus vers ce qui était devant nous, nous avons cherché entre nous, en présence de la vérité que tu es [...] » (Saint Augustin 2009 : IX, 23, 249). La « communion » tant souhaitée de la mère et du fils est à la fois le seul vœu de la Mère, enfin exaucé : voir son fils chrétien avant sa mort (Saint Augustin 2009 : IX, 26, 251). Au neuvième jour de sa maladie, à l'âge de cinquante-six ans, elle meurt. Tout comme Barthes, il juge « indécent » de « célébrer » sa mort par « des plaintes, des larmes et des gémissements » car, pour elle, la mort n'était ni un malheur ni une disparition totale (Saint Augustin, IX, 29, 252-253). Bien que déchiré, il ne montre pas sa douleur, et refuse les larmes. Il refuse d'être dominé par la nature humaine, mortifié par cette « double tristesse » (Saint Augustin 2009 : IX, 31, 254). En succombant enfin aux pleurs, il écrit l'aveu à Dieu, confessant tout d'abord les larmes pour elle, pour y ajouter ensuite « de tout autres larmes », celles provoquées par ses fautes : « Une vie humaine a beau être honorable, elle est misérable si tu la juges sans pitié » (Saint Augustin 2009 : IX, 34, 255). Au premier abord, la prière d'Augustin à Dieu d'effacer les péchés de la Mère n'a rien à voir avec le *Journal de deuil* de Barthes, mais les deux corrompent l'image de la Mère. Là gît la « modernité » d'Augustin qui ne transforme pas la Mère en une Vierge immaculée. Tout en racontant ses vertus – entre autres, le fait d'avoir amené à la foi son mari, Patricius, et d'avoir cru obstinément dans la conversion de son fils, Augustin n'efface pas ses fautes. Le premier souvenir qui paraît à la mémoire d'Augustin alors qu'il apprend sa mort, c'est la « faute » de la *Mère enfant*, qu'il a apprise d'une vieille servante. En étant chargée d'aller

puiser le vin à la cuve pour la table familiale, la mère en buvait au passage, avant de le verser dans le flacon, « un peu du bout des lèvres, bien peu » (*primoribus labris sorbebat exiguum*). Cette « culpabilité » de la Mère soudain enfant fait fuir tout autre image « comme une sorte d'antidote, d'écran ou de vaccin à l'imaginaire du fils » (Marty 2010 : 36). Barthes introduit le fantasme, produit néfaste de l'Imaginaire, qui le poursuit jusque dans ses rêves, mais il reste vigilant, comme Augustin – en rêvant qu'elle l'accuse de ne pas l'avoir aimée, il reste calme car il sait que c'est faux (Barthes 2009 : 173).

Marty met en valeur la présence du thème moderne de la moquerie chez Augustin quand celui-ci prie de ne pas se moquer d'elle – *non irrideat*, mais de pleurer – *fleat ipse* (Marty 2010 : 37). Les grimaces, les rires, les transgressions, Barthes les connaît tous – il sait que le « corps impossible » de la mère est inextricablement lié à la moquerie. Il ne l'esquive pas, mais refuse de la dire – il adopte une autre stratégie en introduisant le motif de sa chemise rose bon marché, « Uni-prix » (Barthes 2009 : 44). Ce motif introduit ce corps dans sa trivialité humiliante de vieille femme, dans la pauvreté et l'obscénité de la vieillesse dure jusqu'au neutre, et dans sa maigreur pitoyable où le corps est comme du vent. Ce corps-là émane décidément un léger ridicule (Marty 2010 : 38). Or Barthes adopte la littéralité, la ténuité de la notation et refuse la transgression de l'image comme une moquerie facile, l'une des incarnations de la *doxa* moderne. Cette moquerie est aussi ambivalente, comme le souligne Marty – Gérard Souzay et sa *littéralité* (Barthes 2002 (I) : 803), la « tristesse affreuse » et le « pléonasme d'intentions » de son bourgeoisisme emphatique, écœurant, tourné en ridicule dans les *Mythologies*, demeurent dignes de la moquerie dans le *Journal de deuil*, mais provoquent des sanglots sincères, garantis par la figure de la Mère : « (Bête) : en entendant Souzay chanter (en note : dont autrefois je me moquais) : 'J'ai dans le cœur une tristesse affreuse', j'éclate en sanglots (Barthes 2009 : 57) ».

Or, à l'encontre d'Augustin, Barthes refuse les consolations de l'esprit. Augustin partage avec sa mère l'extase religieuse ; elle est porteuse du Logos divin car elle convertit son mari, le père du fils. Chez Barthes, la Mère est, sinon exclue, du moins isolée de la sphère du fils, celle de l'écriture : « 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 écrire » (Barthes 2009 : 26).

L'idée qu'elle n'était pas 'tout' pour lui le stupéfie, mais ne le désole pas, sinon il n'aurait pas écrit d'*œuvre*. Avant, par amour, elle se faisait transparente, était la transparence même, « pas tout », pour qu'il puisse écrire. Aussi, dès le début du *Journal de deuil*, l'œuvre-elle est incommensurable. La Mère le sait. Le *Journal de deuil* n'est donc du monde de l'œuvre, il est en réserve de celle-ci (Marty 2010 : 47).

Dans le *Journal de deuil*, la Mère comme objet littéraire, comme « thème », pose la question suivante : qu'a-t-on droit à écrire à son sujet ? Tout d'abord, la mère, on ne peut pas ne pas la laisser mourir, celle qui est le lieu de l'événement singulier de la conception. Selon Derrida, la dramatisation du genre autobiographique se

lie donc à l'agonie de la mère de façon essentielle. De cette sorte, s'il y a mort, c'est-à-dire une perte non maîtrisable qui menace à tout instant de l'excéder, l'autobiographie ne peut être autre chose qu'une *confession* de l'autobiographie, une confession de la « mauvaise conscience » et de la « faute » structurelles d'un tel récit. Parallèlement, l'agonie de la mère, absente chez Barthes mais présente chez Derrida, ne peut pas s'abstenir du rappel de la scène originare positive de la fondation dont on ne se rappelle pas : la scène de la *circoncision*. Il s'agit donc de la confession, de l'aveu comme « une délation de soi » (Derrida 1991 : 69). Pour circoncire, donner un nom, une nouvelle lecture, il faut commencer par *l'avouer*, car il n'y a pas de vérité éternelle, stable et permanente. Ainsi dans *Circonfession* la mère est-elle la première coupable, « la fille de Zipporah », celle qui prend en charge le « crime » de la circoncision – castration en décidant de l'incision, de la césure. La mère peut devenir en quelque sorte le père : elle installe toujours par l'intermédiaire de la *nature* (d'un discours sur la nature auquel la mère donne naissance) la technicité de la loi de l'appartenance, sans pour autant et paradoxalement cesser d'être la nature, la lettre donnée en vérité. La confession d'une telle circoncision doit alors avouer les anticipations de la lettre avec lesquelles on doit compter au moment donc de (se) nommer. Ainsi une confession est-elle toujours en défaut quand elle pense pouvoir faire des aveux. La confession de la faute est donc toujours le performatif de la faute, toujours une confession dans le deuil car la confession « n'a rien à voir avec la vérité » (Derrida 1991 : 103).

Ainsi, si la confession de l'enfant est-elle confession de la mère, à son sujet, elle est aussi une confession *avec* la mère, *dans* et *à travers* cette précarité. L'aveu de la confession est comparable au détour rhétorique : son statut de l'objet et du « sujet » de la représentation, il faut « la faire avouer, elle, en moi » (Derrida 1991 : 73).

Pour Derrida, le 5 février 1989, c'est la *date* de la révélation cruciale de ce croisement des identités et de sa perte : tout en ne se rappelant plus son nom à lui, même quand elle semblait lui répondre, elle déploie une rhétorique singulière, audacieuse, dont elle ne saura jamais rien, dont elle n'a rien su, en répondant à sa demande : « 'J'ai mal à ma mère', comme si elle parlait *pour* moi, à la fois dans ma direction et à ma place, quoique dans la confusion d'apparence amnésique [...] » (Derrida 1991 : 23-24). La phrase me vient de l'autre, un autre déjà sans mémoire, pour dire le mal de la perte de cet autre en moi, de la vérité même de son altérité irréductible. Or le *Journal de deuil* n'est pas une confession, ni de Barthes, ni de sa mère. Il n'institue aucun spectre de « confessant » dont l'altérité serait perpétuellement relancée. Difficile à saisir, le « confessant » reste constamment surpris par l'évidence d'être le confesseur de soi-même, autre que lui, d'où s'ensuit que la confession serait une contrition, un broyage, une mise en morceaux « circonrévolue », qui retourne sur son propre fondement pour s'ouvrir à l'autre - une *circonfession*.

Comment « *trouver la veine* » (Derrida 1991 : 10) de la Mère, l'objet impossible de toute littérature, particulièrement de la littérature moderne ? Marty (2010 : 31) souligne son caractère foncièrement antimoderne, depuis Baudelaire et Rimbaud, qui devient le gibier de prédilection pour la transgression – dans le *Journal du*

voleur, le prisonnier, sans sa tube de vaseline, prend la vieille mendicante voleuse pour sa mère. Marty mentionne encore un récit posthume, *Ma mère* de Bataille, paru en 1966, qui semble proche du *Journal de deuil*, l'invocation « - Pierre ! » rappelant le « Mon R., mon R. » de Barthes, le « Maman » du fils chez Bataille évoquant le « Mam. » barthésien. Or c'est un rêve, et l'appel devient prétexte pour la transgression. La Mère est ici une mauvaise mère, une fausse sainte, une vieille prostituée provocatrice, une caricature sadique, perverse, grotesque qui rit.

Barthes refuse l'adoption d'un point de vue pervers, typiquement moderne, qui promeut une sainteté *autre* à la Genet, à la Bataille, ou bien avant, à la Baudelaire ; il refuse le Neutre du plaisir et la *doxa* moderne de « tout dire ». Barthes se veut ici décidément *antimoderne* et accueille le rapport de face-à-face avec la Mère. Il refuse la vulgarisation des stéréotypes sexuels teintés d'une perversité de salon, le discours sur la faute, le jeu de la défiguration obscène de la vieille mère et son travestissement en une fausse sainte. Tout en reconnaissant, dès le début, de ne pas avoir connu le corps de la Femme, il affirme avoir connu le corps de sa mère malade, puis mourante (Barthes 2009 : 14). Selon Marty (2010 : 33), cette « pleine lumière » est plus provocatrice que les mises en scène transgressives, car elle refuse la *doxa*.

De plus, Barthes va assurer une position spécifique à sa Mère en l'identifiant à une autre figure, celle de la petite fille, mentionnée déjà dans les *Mythologies* sous forme de l'enfant poète Minou Drouet. Cette figure naît dans le *Journal de deuil* – la 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) » (Barthes 2009 : 155), pour devenir la figure centrale de la *Chambre claire* tout en étant absente matériellement mais reproduite dans l'écriture par métonymie. Or même ce clin d'œil aux Modernes, où la photographie précieuse se fait un tombeau, en plus vide, devient la cible de la transgression barthésienne – il y introduit un *analogon* de cette photographie *absente* de la même époque, nommé simplement « la Souche », sans aucune précision, sauf celle de la table des illustrations (« Photo privée : collection de l'auteur »), qui représente aussi la Mère, dans la pose identique, les mains jointes, l'une tenant l'autre par un doigt, et son frère. D'où s'ensuit « 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 désobéissances et des désobéissances qui sont la vie même de la lettre et sa prolifération comme Texte » (Marty 2010 : 44).

Cette photographie va apparaître encore dans le séminaire non réalisé mais publié sur les photographies proustiennes, qui fait suite à son dernier cours au Collège de France, *La Préparation du roman I et II*, où 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 fille » (Barthes 2003 : 447).

Dans le *Journal de deuil*, la découverte de cette Photographie du Jardin d'Hiver est cruciale parce qu'elle ouvre le « second deuil », le « *vrai* » deuil (Barthes 2009 : 157 et 159), qui pourrait être considéré aussi comme la fin du deuil et la

fin du *Journal*, qui s'arrête définitivement le 15 septembre 1979. Un épilogue au « de moins en moins à écrire » aussi. Cette photographie marque la transmutation de la Mère en petite fille qui devient finalement la fille du fils (Marty 2010 : 41) : « 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 l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo » (Barthes 2002 (V) : 847-848).

La fin du *Journal de deuil* inaugure l'avènement du *Projet* d'un livre sur la photographie, qui deviendra la *Chambre claire* : « *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)) » (Barthes 2009 : 227). La substitution de la Mère par la Petite fille répète le procédé identique de Proust et de son remplacement de la Mère par la Grand-Mère – Barthes essaie de le thématiser dans *Les vies parallèles*, et Marty explique cette métamorphose de la grand-mère en petite fille par le terme de Levinas - *illéité* : « Dans certaines prières, écrit Levinas, le 'il' se substitue au 'tu', comme si au cœur de l'approche du *toi* survenait sa transcendance en *il*. La petite fille est ce 'elle', cette 'illéité' 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 » (Marty 2010 : 45).

Dans *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, Barthes souligne sa proximité avec Proust : « Pour Proust, le 'chemin de la vie' fut certainement la mort de sa mère (1905), même si la mutation d'existence, l'inauguration de l'œuvre nouvelle n'eut lieu que quelques années plus tard. Un deuil cruel, un deuil unique et comme irréductible, peut constituer pour moi cette 'cime du particulier', dont parlait Proust ; quoique tardif, ce deuil sera pour moi le milieu de la vie ; car le 'milieu de la vie' n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable. Ainsi cheminant, il se produit tout d'un coup cette évidence : d'une part, je n'ai plus le temps d'essayer plusieurs vies : il faut que je choisisse ma dernière vie, ma vie nouvelle, '*Vita Nova*', disait Michelet (...) ; et, d'autre part, je dois sortir de cet état ténébreux (la théologie médiévale parlait d'*acédie*) où me conduisent l'usure des travaux répétés et le deuil. Or, pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, il ne peut y avoir de 'vie nouvelle', me semble-t-il, que la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. » (Barthes 2002 (V) : 466-467)

Au « milieu de son chemin », à la « cime de son particulier », Barthes retrouve deux lectures : l'épisode bouleversant de *La Guerre et la paix* de Tolstoï, de la dernière rencontre du vieux prince Bolkonski mourant et sa fille (la tendresse sans le verbiage de l'amour) et l'épisode de *La Recherche* qui relate la mort de la grand-mère, comme un « récit d'une pureté absolue » (la douleur est « pure », pas commentée et dite à travers les objets et les incidents indirects). Ces deux lectures sont pour lui des « moments de vérité » - la littérature y « coïncide absolument avec un arrachement émotif, un 'cri' » qui « n'a rien à voir avec le 'réalisme' ». Ainsi c'est dans le texte sur Proust que Barthes définit la littérature *via* cette notion qu'il veut *analytique*, celle qui impliquerait « une reconnaissance du *pathos*,

au sens simple, non péjoratif, du terme ». Barthes diagnostique tout le malaise de la théorie de reconnaître le *pathos* comme une force, un atout supplémentaire de la lecture. Pour essayer de fonder une théorie ou une histoire pathétique du Roman, il faudrait, en accueillant l'héritage nietzschéen, « accepter d'émettre le 'tout' de l'univers romanesque, ne plus placer l'essence du livre dans sa structure, mais au contraire reconnaître que l'œuvre émeut, vit, germe, à travers une espèce de 'délabrement' qui ne laisse debout que certains moments, lesquels en sont à proprement parler les sommets, la lecture vivante, concernée, ne suivant en quelque sorte qu'une ligne de crête : les moments de vérité sont comme les points de *plus-value* de l'anecdote » (Barthes 2002 (V) : 468).

Derrida aussi a le « goût » pour la littérature, pour l'« écriture littéraire », en tant qu'elle tient la *passion* en haleine, un *secret* qui n'en est pas un, pas un seul. Or la littérature ou le « discours littéraire », qui fige une idée de la littérature, peut le « dégoûter », tout comme Barthes - dans *Circonfession*, le côté « beaux arts » du genre littéraire, l'institution de la « littérature de salon » est dite « la grimace d'un bon goût assez naïf » (Derrida 1991 : 63). Dans *La Carte postale*, où l'on fait sans cesse la cour à la littérature, celle-ci, comme fiction totale est dite « abjecte » (Derrida 1980 : 35), « maudite » (Derrida 1980 : 129), l'« insupportable » même (« J'entends aussi : sans le moindre support », Derrida 1980 : 135), qui frôle une « romanesquerie » (Derrida 1980 : 181) et demeure « une vraie société anonyme à responsabilité limitée » (Derrida 1980 : 116). Selon Derrida, elle doit le rester. La littérature doit rester insupportable ou monstrueuse (sans rapport stable, sans la nécessité de répondre aux injonctions d'un pouvoir) ; sans cela la liberté individuelle ne serait qu'une farce. Or elle s'installe tranquillement dans sa situation de non-responsabilité, jouant un bon goût naïf qui feint de ne pas reconnaître le prix qu'elle affiche, protégée donc par sa bonne conscience dans l'exercice du droit devenu le pouvoir de « tout dire ». Tout comme Barthes invoque le potentiel pathétique du Roman, Derrida inaugure une écriture de la passion, mais de façon énigmatique, difficile, quasiment impossible.

Selon Barthes, le Roman devrait remplir trois missions : tout d'abord « une sorte de transcendance de l'égotisme », pour permettre de *dire ceux qu'il aime* et non pas de leur dire *qu'il les aime* (un projet proprement lyrique), « témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souffert) 'pour rien' », dont les exemples cités sont la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie, la détresse de Madeleine Gide dans *Et nunc manet in te*. La seconde serait, à l'encontre des Modernes, l'expression du *pathos*, le discours de l'affect, pour « permettre la représentation d'un ordre affectif, mais indirectement ». Le Roman, « Forme incertaine », « peu canonique », « médiante », « étant représentation et non expression », n'est jamais « un discours de la mauvaise foi » - il « ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur) ; son instance est la vérité des affects, non celle des idées : il n'est donc jamais arrogant, terroriste : selon la typologie nietzschéenne, il se place du côté de l'Art, non de la Prêtrise » (Barthes 2002 (V) : 469-470). Et enfin, il retrouve la méthode pour son Roman utopique, celle de l'Amateur : « il m'importe de faire comme si je devais l'écrire ». En endossant une production (*faire*) et non pas en étudiant un produit (*en parler*), en abolissant le

discours sur le discours, le Monde n'a plus la forme d'un *objet*, mais celle d'une *écriture* ; il s'apparente à un scientifique, à un mathématicien, tourné vers la Scienza Nuova de Vico. Or le dernier mot de Barthes, au moins chronologiquement, semble être qu'*On échoue toujours à parler de ce qu'on aime* – la seconde page de ce texte, destiné au colloque Stendhal de Milan, était engagée dans la machine à écrire le 25 février 1980. Selon Barthes, Stendhal dit, chante l'Italie, mais ne la *représente* pas. Il proclame son amour, mais ne peut pas le monnayer (Barthes 2002 (V) : 910). Il le sait et s'en plaint. L'échec stendhalien rappelle les efforts de Barthes d'*écrire* sa mère en lui rendant justice.

S'il y aurait un texte qui serait l'antinomie même du *Journal de deuil*, ce serait la *Lettre au père* de Franz Kafka, analysée par Derrida dans *La Littérature au secret (Donner la mort)*. Ce rapprochement pourrait être justifié à travers la Photographie. Avant « la photographie du Jardin d'hiver », presque dix ans auparavant, il y avait la photographie de Franz Kafka, à l'âge de six ans, en 1889, dans un autre « jardin d'hiver », qui contribua à inspirer Walter Benjamin sa théorie de l'aura photographique (Benjamin 2000 : 306-307).

Naturellement, la dynamique des figures change – les rapports de la Mère et du Fils et du Père et du Fils ne sont pas identiques, ils pourraient être peut-être superposables. Or les deux partagent leur situation ambiguë de ne se tenir « ni dans la littérature ni hors littérature » ; ils tiennent *peut-être* de la littérature mais ils ne se contiennent pas dans la littérature (Derrida 1999 : 178). Et cependant, la lettre fictive du Père, celle que Kafka pense que son père aurait *voulu, dû, en tout cas aurait pu* lui adresser, multiplie les griefs : « Le père (fictif) reproche à son fils (qui se le reproche donc à lui-même) non seulement son parasitisme mais à la fois de l'accuser, lui, le père, et de lui pardonner et par là de l'innocenter » (Derrida 1999 : 178-179). Chez Barthes, aucune reproche de la Mère, si ce n'est le « Tu es mal assis ». Que dit le père spectral à son fils, qui le fait parler ? Il lui prête sa voix, lui donne mais aussi dicte la parole, en lui faisant écrire une réponse, « dans une sorte de fiction dans la fiction » (Derrida 1999 : 179) ? Le rapport de Kafka et de son père, pleine de tension à cause de l'impossibilité du mariage pour le Fils, ressemble à celui d'Isaac et son père, de Hamlet et le roi, de Kierkegaard et son père, mais constitue l'antipode même de la relation de Barthes et de Mam.

Le projet des deux est quand même proche – les génitifs (« la lettre *du* père inscrite dans la lettre *au* père », « la lettre *du* père de Kafka au fils et signataire de la lettre au père *de* Kafka »), les « signatures de cette généalogie pardonnante » indiquent que « cette lettre du père au fils fut aussi une lettre du fils au père et du fils au fils, une lettre à soi dont l'enjeu restait celui d'un pardon à l'autre qui fût un pardon à soi » (Derrida 1999 : 190-191). De plus, Derrida, en définissant la relation qui s'établit entre Dieu et Noé, répète la devise barthésienne du « comme si » : « *Comme si* (je dis souvent 'comme si' à dessein, comme si je ne voulais pas dire ce que je dis, et ce serait là l'entrée de la révélation en littérature), (...) » (Derrida 1999 : 199-200).

Le « de moins en moins à écrire » de Barthes semble proche de la définition de la littérature de Derrida comme « le lieu de tous ces secrets sans secret, de toutes ces cryptes sans profondeur, sans autre fond que l'abîme de l'appel ou

de l'adresse, sans autre loi que la singularité de l'événement, l'œuvre » (Derrida 1999 : 206).

Le Barthes des *Essais critiques* dit que le rôle de l'écrivain n'est pas d'exprimer l'inexprimable mais au contraire d'inexprimer l'exprimable (Barthes 2002 (II) : 278-279). La totalité du langage fonctionnant tout seule annonce la nature « fasciste » du langage et finit par rejoindre la conclusion derridienne : « Point de littérature qui ne demande, dès son premier mot, pardon. Au commencement, il y eut le pardon. Pour rien. Pour ne rien vouloir dire » (Derrida 1999 : 208).

Marty met en évidence la perspicacité de Barthes qui, tout en introduisant indirectement la comparaison de la Mère avec Eurydice, semble averti de ce piège qui est dite être l'essence même de la littérature, en niant qu'il envisage d'écrire un mémorial : « Non, 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) » (Barthes 2002 (V) : 841). Aussi le *Journal de deuil* serait-il proche de l'expérience du deuil de Stéphane Mallarmé qui, terrassé, dit la mort de son fils Antoine, le 6 octobre 1879 dans *Pour un tombeau d'Anatole* (Marty 2010 : 28)³. Quoique Mallarmé décrive le deuil partagé entre l'homme et la femme, le deuil provoqué par la perte du fils, qui est bien différent de celui de Barthes, qui veut dire le chagrin du Fils qui perd sa Mère, les deux transforment l'écriture en une pratique du deuil, « un geste apologétique contraint à la clandestinité » (Marty 2010 : 30).

Barthes connaissait bien le « texte » de Mallarmé car Boucourechliev, son ami, professeur de piano et compositeur, l'avait mis en musique sous le titre *Thrène* en 1974 et demanda à Barthes d'en être l'un des deux récitants (Marty 2010 : 29). Barthes cite la version musicale de l'œuvre dans les *Fragments d'un discours amoureux* : « Mère, pleure / Moi, je pense » (Barthes 2002 (V) : 151), car Mallarmé écrit : « À mère / pleure toi / - moi, je pense » (Mallarmé 1961 : 269).

Coda

« Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature —
ou sans être sûr que c'en ne sera pas — bien qu'en fait la littérature
s'origine dans ces vérités. »
(Barthes 2009: 33)

En refusant la littérature, le récit, le temps, la vie, Barthes n'accueille, dans un premier temps, que l'immobilité, que la répétition, que sa volonté d'arrêter le temps, d'arrêter la vie. En témoigne la figure de Sisyphe (Barthes 2009: 151), huit mois après la mort de la Mère. Aussi Compagnon esquisse-t-il une contradiction cruciale – bien que le deuil refuse la littérature, il n'est pas de plus grande littérature que celle du deuil.

³ Le texte de 202 feuillets a été publié en 1961 au Seuil, par Jean-Pierre Richard, repris depuis dans la collection « Points ». Le format des feuillets des deux est presque du même format – le format de 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.

L'épiphanie sous forme de la découverte bouleversante de la photographie du Jardin d'Hiver fait émerger la croyance que l'écriture dialectise même le chagrin. Naît l'idée que le deuil peut s'accomplir à travers l'écriture : « Ma culture, mon goût de l'écriture me donne ce pouvoir apotropaïque, ou d'*intégration* : j'*intègre*, par le langage. / Mon chagrin est *inexprimable* mais tout de même *dicible*. Le fait même que la langue me fournit le mot 'intolérable' accompli immédiatement une certaine tolérance » (Barthes 2009 : 187).

En mettant de côté *le* rhétorique propre de cette invocation du miracle de l'écriture, qui transforme la littérature de deuil non pas en une cure, en une guérison, ou en une élogie, mais en un monument à la Morte, comme l'affirme Compagnon, pour accueillir cette vie *autre* sans trahison, dans le deuil définitif, la seule chose qui semble vraie, au-delà de l'inauguration de cette « vie nouvelle », c'est que, dans la nuit du hasard, Barthes scande le cryptogramme amoureux qui dit ce que Diderot écrit dans sa lettre d'amour à Sophie Volant le 10 juin 1759 : « Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime. » Dans le dernier livre, *La Chambre claire*, Barthes, face à la mort, *poétise* à travers la photographie l'inaliénable essence de la mère – « ça a été », inaugurant l'accueil du réel de la *Leçon*, et acceptant finalement sa propre mortalité. Le *Journal de deuil* finit par rappeler sans pathétique, sans larmes, l'autoportrait de son propre regard évoqué dans l'ultime photographie de *La Chambre claire*, celle de Kertész, qui représente un jeune garçon qui tient un petit chien contre lui : « Il ne regarde rien ; il *retient* vers le dedans son amour et sa peur : c'est cela, le Regard. » Dans cette épopée de la rémanence, le Regard du Fils, qui perd sa Mère, tel le petit Henry Brulard, lui fait honneur et lui assure une vie *autre*.

Bibliographie choisie :

- Barthes, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Seuil / Imec, 2009.
Barthes, Roland, *Ceuvres complètes*, I-V, Paris, Seuil, 2002.
Barthes, Roland, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, 2003.
Bataille, Georges, *Ma mère*, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie », in : *Ceuvres II*, Gallimard, « Folio essais », 2000.
Blanchot, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949/1984.
Compagnon, Antoine, « Écrire le deuil », *Acta Fabula*, Let's Proust again !, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7574.php> publié le 04 mars 2013, consulté le 06 mars 2013.
Derrida, Jacques *Circonfession*, dans Bennington, G. et Derrida, J., *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991.
Derrida, Jacques, *La Carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.
Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
Derrida, Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

- Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.
- Derrida, Jacques, *Marges – De la philosophie*, Paris, Le Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques, *Otobiographies : L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984.
- Derrida, Jacques, *Passions*, Paris, Galilée, 1993.
- Derrida, Jacques, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.
- Derrida, Jacques, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Gide, André, *Correspondance avec sa mère, 1880-1895*, Paris, Gallimard, 1988.
- Gide, André, *Ma mère* (Mercure de France, 1949), dans *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 893-896.
- Mallarmé, Stéphane, *Pour un tombeau d'Anatole*, Paris, Seuil, 1961.
- Marty, Éric, *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010.
- Marty, Éric, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006.
- Saint Augustin, *Les Aveux*, Nouvelle traduction des *Confessions* par Frédéric Boyer, Paris, P.O.L, 2009.
- Zorica, Maja, *Vita nova*, In : *Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2009, p. 127-141.
- Zorica Vukušić, Maja, *Le deuil de Barthes - De la rhétorique et la mort*, In: *Francontraste : l'affectivité et la subjectivité dans le langage*, Actes du colloque Francontraste de l'Université de Zagreb (avril 2013), dir. Bogdanka Pavelin Lešić, Mons, CIPA, 2013, p. 439- 452;

Barthesova „(is-, pre-, nado-)pisana“ majka i žalovanje

Barthesov *Dnevnik žalovanja* jedan je od mogućih primjera remanencije, koja se jasno razgraničuje od reminiscencije. Pisanje o mrtvoj majci književni je topos koji nije lako nadići, kao što nije lako nadići ni žanr dnevnika koji mu je oduvijek „problematičan“. Specifičnosti fenomena-Majke nameću pisanju nebrojene zahtjeve, a usporedbe sa svetim Augustinom i Derridom ih cizeliraju rasvijetljavajući osnovni problem uvijek prisutne *literarnosti* odnosno *retoričnosti* pisanja, i njemu poželjno neviđeno rješenje prihvaćanja *pathosa*. On bi trebao stvoriti mogućnost da se dogodi pisanje koje neće biti ni *doxa* ni moderna transgresija, a istodobno neće biti jednoznačno „antimoderno“. Barthesova majka nalazi svoj idealni lik u neočekivanoj figuri djevojčice, a Roman, prema Barthesu, preživljava ako ispunjava tri misije – transcendiru egotizam, kako bi mogao iskazati *one koje voli* a ne *njima kazati da ih voli*, (svjedoči), iskazuje *pathos* (reprezentira afektivno, ali neizravno), i svoju metodu pronalazi u figuri Amatera kod kojega Svijet prestaje biti *objekt* kako bi postao *pismo*. Barthes je svjestan zamke koju predstavlja književnost namećući usporedbu s Euridikom; on ne piše memorijal, jer apologetska je gesta prisiljena skončati u tajnosti. Odbijajući književnost, naraciju, vrijeme, život, Barthes u prvi mah prihvaća ponavljanje, imobilnost, i želju da zaustavi vrijeme i život. Epifanija otkrića fotografije iz zimskog vrta rađa ideju da se i tugovati može kroz pisanje. Tuga je neizreciva (inexprimable) ali ipak kaziva (dicible). Retorika invokacije čuda pisma i inauguracije tog „novog života“ ipak ne zamagljuje osnovnu misao Barthesova dnevnika koja parafrazira rečenicu iz Diderotovog ljubavnog

pisma Sophie Volant – iz svega gdje nema ničega, iščitavajte da vas volim. Majčina smrt vodi do konačnog prihvatanja vlastite smrtnosti – Barthes, potretirajući vlastiti Pogled, naposljetku postaje nalik dječaku s psićem u rukama s Kertészove fotografije, one kojom završava svoju posljednju knjigu, *La Chambre claire*.

Ključne riječi: Barthes, dnevnik, žalovanje, Majka, retorika