

en supposant que
je vive assez vieux
-1 »

« 2
je veux tout souffrir
< - ain > pour toi
qui ignores -
rien ne sera
soustrait (qu'à
toi) du deuil inouï² »

« par la guéri d'un
mal
me rattrappe
à cela
p. être³ »

Pourquoi je déteste Roland Barthes ? Parce que son *Journal de deuil* est « inattaquable ». Pourquoi le serait-il ?

Ce journal de deuil n'est qu'un amas de notes qui n'ont pas été écrites pour la publication, d'où son caractère diffus, « organisé » uniquement par la chronologie. Il ne s'agit pas de l'indécence, mais du fait que « le livre de la Mère » qu'il veut écrire et qu'il commente va devenir *La Chambre claire*⁴. Le *Journal* n'est qu'un relais où, en essayant de vivre et de cerner son deuil-chagrin, il méprise le monde et un certain concept de littérature. Car l'artificiel hante et se loge dans le discours sur la perte, immobile comme le deuil. Ici la littérature, d'une certaine manière, blesse, offense, froisse, brave, humilie, outrage et vexe. La fiction est ici vécue comme une plaie ouverte. Elle est forcément « inadéquate ».

Or, comment écrire le deuil-chagrin, en plus en invoquant la supposée « vérité » de l'être aimé ? Comment écrire la banalité de la mort de l'être cher ? Ce qui est à la fois banal et unique ?

La réponse barthésienne est à la fois attendue et, elle aussi, vexante : l'accueil enthousiaste non pas d'un discours, mais du pathétique, qui sous-entend le rejet de la « littérature » et l'accueil conscient du stéréotype. La fiction revient sous les auspices de la Photographie de la Mère en jeune fille, révélée justement dans le *Journal*. Elle va devenir le noyau de *La Chambre claire*. Même l'explication que Barthes n'est pas un bon écrivain, peut-être vraie, ne semble pas satisfaisante. Le genre de « consolation » oblige. La comparaison avec *Pour un tombeau d'Anatole* de Stéphane Mallarmé, encore une consolation « ratée », ses 202 feuillets édités par Jean-Pierre Richard en 1961, pourrait faire émerger certains problèmes inhérents à cette postulation du discours⁵.

¹ Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, Introduction et notes de Jean-Pierre Richard, Éditions du Seuil, 1961, feuillet 8, p. 146.

² *Ibid.*, feuillet 130, p. 268.

³ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 202, dernier parvenu au public, p. 340. Dans le manuscrit, Jean-Pierre Richard laisse toutes les interventions mallarméennes (l'orthographe aussi).

⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard/Seuil, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

⁵ La comparaison a été indiquée par Éric Marty dans *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010, p. 28-30.

MALLARMÉ, PRÉDECESSEUR DE BARTHES ?

« Hugo, disait-il, est heureux d'avoir pu parler (à propos de la mort de sa fille), moi, cela m'est impossible⁶. »

La citation de Mallarmé laisse deviner son désir d'écrire une consolation à la Hugo et souligne son impossibilité de le faire, en remettant en question la consolation, le « baume » (18, 81), le fallacieux de cette tentative de faire renaître, de faire durer. De l'avoir-lieu de la mort à l'écriture, le saut s'avère trop difficile, diffamatoire, insuffisant, et cette dernière peine de déployer la possibilité d'un sens à venir, dans un monde *autre*, pas celui de Dieu, mais celui de la mémoire, de la postérité, un monde irréel, fictif, idéal, bref, imaginaire.

Pourquoi *Pour un tombeau d'Anatole* de Mallarmé au lieu des *Contemplations* de Hugo, ou même des tombeaux de Mallarmé ?

Pour un tombeau d'Anatole se présente sous forme de feuillets, non destinés à la publication, tout comme *le Journal de deuil*, d'où les scrupules de Jean-Pierre Richard au sujet de ces « soupirs », la « nudité » de ces notes et « leur caractère brûlant »⁷. La mort du petit Anatole⁸, survenue en 1879, des suites de rhumatismes aigus, qui le transforme en un « petit fantôme » dont le poète se sent coupable (feuillets 25, 202) croyant à l'hérédité du mauvais « sang » (feuille 116), dédouble pour le poète la mort de sa mère et de sa sœur.

Les deux tentatives, mallarméenne et barthésienne, se ressemblent par leur refus de recherche formelle, surprenant pour Mallarmé, dont les notes ne sont même pas des esquisses de l'œuvre (Richard 1961 : 55) ; celle de Barthes épouse volontiers la liberté formelle et contradictoire du journal. Or, elles diffèrent radicalement par leur organisation. Si Mallarmé « organise » son discours fragmentaire, presque « graphique », à trois temps, entre poésie et drame, en thématissant dans 37 feuillets l'organisation même (Richard 1961 : 41), Barthes n'affiche aucun programme, si ce n'est l'avènement, à un certain moment, du « second deuil », mais qui ne devient pas un principe d'organisation du texte. Face au dualisme obsédant des personnages mallarméens (père-mère, père-fils, etc.), Barthes est seul avec son deuil. Tandis qu'il mâche et ressasse l'événement et son chagrin, son deuil circulaire, constant et continu et s'en félicite en accueillant ce qu'il nomme le Neutre, Mallarmé introduit dans ces feuillets une

⁶ Geneviève Mallarmé dans la *N.R.F.*, 1^{er} décembre 1926, p. 521 (Richard 1961 : 35).

⁷ « Il était utile en effet de prouver une fois de plus à quel point la fameuse sérénité mallarméenne pouvait reposer sur les mouvements d'une sensibilité très vive, et parfois même toute proche de l'égarément ou du délire... Il n'était pas non plus mauvais de montrer, sur un exemple précis, comment cette impersonnalité, cette objectivité si souvent louées se rattachaient en réalité aux secousses les plus subjectives d'une vie » (Jean-Pierre Richard, in Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, Paris, Seuil, 1961, p. 11).

⁸ Le visage du petit « Tole », immortalisé lui aussi dans deux photographies, éditées par Henri Mondor (*Mallarmé, Documents iconographiques*, P. Caller, Genève, 1947, Pl. XXVII et XXVIII (Richard 1961 : 22) a son pendant dans les photographies de la mère de Barthes, même si leur rôle n'est pas le même.

trame temporelle : la première devait comprendre la vie du petit Toile jusqu'à la première attaque de la maladie⁹, violente, qui provoque un évanouissement ou une syncope : on le croit mort. Le « cri » de la mère devient la césure, introduisant la « rupture », la « scission », la « brisure¹⁰ » ; à ce moment-là la mort s'annonce. Cette annonce n'est d'ailleurs évidente qu'aux parents ; pour le petit la mort aura été inconsciente, inconnue¹¹, ce qui, aux yeux de Mallarmé, aurait assuré sa survie. La deuxième partie ouvre donc déjà le domaine funèbre, même si elle traite de la maladie, considérée comme « le prolongement ou [...] l'écho affaibli de ce premier instant macabre. [...] une sorte de parenthèse, ou [...] un retour en arrière, dans la ligne fatale et dominée par le choc initial » (Richard 1961 : 44). La troisième partie comprend la description du lit funèbre, les yeux fermés, l'ensevelissement et le tombeau tout en introduisant le motif central, celui du sacrifice du fils par le père, qui scellerait l'irréalisation : de la mort inévitable, omniprésente mais pas réelle (2^e partie) jusqu'à la mort effective alors qu'irréalisée, irréaliste (3^e partie). Cette irréalisation rapproche *Pour un tombeau d'Anatole*, selon Richard (1961 : 46), aux autres hommages funèbres de Mallarmé et leur structure tripartite (« enfoncement, maturation sépulcrale, résurrection glorieuse »)¹². Mallarmé, pour assurer la survie de son fils « idéal » entame une lutte contre le petit malade : « lutte / des deux / père et fils / l'un pour / conserver fils en / pensée – idéal – / l'autre pour / vivre, se relevant / etc – / – interruptions / carence¹³ ». Alors que la maladie fatale d'Anatole chez Mallarmé entraîne un sacrifice à la fois du père, détenteur du « terrible secret » qu'il ne transmet pas au fils, et du fils, que le néant envahit en transformant, à travers le corps malade, en « idée », purifiée et idéalisée, chez Barthes la mort est ouvertement le seul ennemi, celui qui enlève Mam. Barthes ne fait pas travailler la dialectique (« père sacrifie – et divinise¹⁴ », feuillet 154) ; la mort, au sein de cette « lutte d'un génie et de la

⁹ La chronologie de la maladie d'Anatole s'esquisse à travers la correspondance, les lettres de famille, les lettres à Robert de Montesquiou (citées in *Diptyque de Flandres*, et *Mémoires*, t. II), « étrangement lié au petit Anatole, à qui il faisait visites et cadeaux (le plus beau : une perruche des îles) » (Richard 1961 : 26), à Cazalis, à Henry Roujon et à Léon Cladel.

¹⁰ Voir Richard, 1961 : 42.

¹¹ Richard (1961 : 43) souligne l'exception que constitue le feuillet 152, avec l'effroi de la mort du petit : (« [...] lui mort – / < vu > si beau, / enfant / – et que l'effroi / farouche / de mort tombe sur / lui [dérangé par / cri de mère] avec / l'homme qu'il eût / dû être [vu en cet / instant suprême] / pour rendre lit de mort »).

¹² Richard introduit l'hypothèse que le feuillet intitulé *Tombeau* (feuillet 132) présente le plan de l'œuvre, même s'il est permis d'y voir aussi l'esquisse de la troisième partie : « « 'Tombeau. I Quoi ! ... ici le sanglot, la protestation indignée projetée à l'infini. II Prendre sur soit toutes ses souffrances moyen, et III alors – on peut, yeux levés au ciel tirer la ligne finale et calme du lourd tombeau' (f. 132). I, c'est le moment de la révolte et du cri, II, celui de la maladie et de l'assomption paternelle, III, celui, final, de la résolution et du triomphe spirituel » (1961 : 54).

¹³ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 195, p. 333.

¹⁴ *Ibid.*, feuillet 154, p. 292.

mort¹⁵ », n'est jamais, comme chez Mallarmé, une bataille de l'écrivain et de la mourante. La mort n'y est pas non plus un « accomplissement », et encore moins un triomphe¹⁶.

Or, la mort représente chez les deux l'inouï, l'irréparable ; tandis que chez Mallarmé elle ne peut être mise en scène qu'à travers les images, le rite des fleurs – cueillies par l'enfant au début, elles vont orner sa tombe – et la métaphore des yeux fermés, avec laquelle s'éteint enfin le regard, inquisiteur et suppliant, chez Barthes elle n'est que ce qui chamboule complètement la vie du fils qui reste en attente désespérée, tel un amant barthésien, et inutile, une carcasse qui ne peut que *continuer* en accueillant ce qu'il nomme le Neutre. Cette « assimilation » de « l'absolu contenu en mort¹⁷ » ne procède pas de la même façon ni ne provoque pas les mêmes conséquences chez Mallarmé et chez Barthes. Les deux envisagent la possibilité de transcender les êtres perdus via un dispositif – Mallarmé l'écriture, Barthes la photographie ; or, bien que Mallarmé semble le faire au profit de la pensée, du Livre, il est celui qui souligne la matérialité du tombeau, de la mise en bière, de la cérémonie (les croque-morts) et du trou sépulcral épouvantable, qui sonne le glas de la vie¹⁸. Et cependant, cette matérialité de l'enterrement, rituel social, est transformée en un « ensevelissement moral¹⁹ » qui, comme le souligne Richard (1961 : 52), n'abolit pas la possibilité d'introduire un autre développement de la troisième partie, plus sobre, dont le lieu serait la chambre du petit²⁰. Alors que Mallarmé introduit encore une fois la litote, l'une de ses figures préférées²¹, pour abolir volontairement le pathos, ce dernier serait l'élément déterminant pour Barthes qui le transforme non pas en un antimoderne, mais peut-être en un qui inaugure ce qui va advenir²². Et encore, ce cloisonnement de Mallarmé, cette

¹⁵ *Ibid.*, feuillet 80, p. 218.

¹⁶ « (1 / et alors III / lui parler ainsi / n'est-ce pas que / Ami, < dis que > / tu triomphes / < n'es > n'est-ce pas / dégagé de < ton > tout / < ma > poids de la / vie / – du vieux / mal de vivre / (oh ! je » (*Ibid.*, feuillet 168, p. 306)

¹⁷ *Ibid.*, feuillet 81, p. 219.

¹⁸ Zygmunt Bauman (1992 : 52-55), par contre, souligne que les rites commémoratifs aident à faire voir la non-finalité de la mort, ils séparent le moment de la mort de la mort sociale, indépendante. Ainsi l'immortalité pourrait-elle être dite une relation sociale.

¹⁹ *Ibid.*, feuillet 172, p. 310.

²⁰ *Ibid.*, feuillet 157, p. 295.

²¹ Richard y voit la possibilité d'introduire le parallèle avec son *Triptyque* (1961 : 53).

²² Zygmunt Bauman, dans *Mortality, Immortality & Other Life Strategies* (Stanford, California, Stanford University Press, 1992 : 10), introduit la distinction entre deux types de stratégies que la société contemporaine, contradictoirement, déploie simultanément : le type moderne, qui déconstruit la mortalité, en la transformant en une suite de menaces, de maladies tout en la transposant de l'horizon d'un événement final au centre du quotidien, et le type postmoderne, qui déconstruit l'immortalité, qui fait succéder la notoriété et la disparition à la mémoire et à la finalité de la mort en effaçant la distinction entre la vie et la mort. Dans *L'Homme devant la mort* (Paris, Seuil, 1977, p. 36, in Bauman, *ibid.*, p. 95), Philippe Ariès a déjà introduit la différence entre la mort

« privatisation » du deuil inaugure non seulement un espace autre, mais aussi une durée autre et un quotidien « vide », tout comme « le deuxième deuil » de Barthes. Mais, à l'encontre du développement mallarméen, qui est « moral » (Richard 1961 : 53), avec cette fenêtre qui s'ouvre, Barthes n'y voit aucune « morale », si ce n'est celle qui lui permet d'assurer la continuité, le « comme si » de la vie de sa mère, le quotidien et les fleurs obligés dans l'appartement qui suggéreraient la présence de Mam. et la possibilité pour lui de continuer. Or, la transcendance n'y est que mentionnée, accomplie dans *La Chambre claire*, à travers la photographie et la figure du fils qui se fait mère de sa mère redevenue fille, ici aplatie par le journal chronologique d'un temps non-chronologique du deuil. Barthes devenue mère de sa mère répète le lien symbolique et symbiotique mallarméen : « le double côté / homme femme / – tantôt chez / union profonde / l'un, chez l'autre, d'où²³ ».

Barthes et Mallarmé, écrivant des textes « intimes », se différencient non seulement par leur appartenance à des époques différentes, leur ton (et la (non) revendication du pathétique), mais aussi par le statut même du « vrai ». Mallarmé, face au réel trop pénible, à l'absolu de la disparition, dit ne pas pouvoir y croire : « Je ne peux pas croire / à tout ce qui s'est / passé²⁴ ». Barthes, par contre, « croit » à la mort de Mam. et en fait le début d'une vie nouvelle, traînant et thématissant la « continuation ». Si récupération il y a, elle ne peut avoir lieu qu'au sein de *La Chambre claire*. Le *Journal* n'est pas une œuvre ; les feuillets de Mallarmé non plus, même s'ils annoncent que si une œuvre avait été possible, elle aurait traité des « faits généraux²⁵ ».

Si le journal barthésien est le reste, le ressassement, le tombeau avorté de Mallarmé qui n'en est pas un, n'est au mieux que la tentative d'une préparation à l'œuvre jamais écrite. Et les deux excellent justement par leur échec, car ils esquissent le lieu même de la littérature en soulignant « le signe de l'auto-implication de la littérature par elle-même », qui est, selon Foucault, « un rituel », « exactement le rituel de deuil²⁶ ». Ces deux écrits, rituels et intimes, accomplis

d'autrefois, familiarisée, apprivoisée, qui n'était pas une mort sauvage qui aurait été domestiquée, et celle d'aujourd'hui, qui, elle, devient sauvage. Cette « domestication » s'expliquait par l'indifférence visible envers les cimetières et les tombes, qui, jusqu'au XVIII^e siècle, gisaient au sein de la ville.

²³ *Ibid.*, feuillet 56, p. 194. Richard souligne la *structure* du deuil mallarméen, le lien de la première et de la troisième partie avec ses « rappels thématiques » : « la mort eût été si bien préparée, annoncée, méditée à l'avance que, lorsqu'elle se fût vraiment produite, elle en fût apparue comme irréaliste et à demi 'fictive' » (1961 : 50).

²⁴ *Ibid.*, feuillet 147, p. 285.

²⁵ *Ibid.*, feuillets 66 – 67, p. 204-205 : « (1 / Notes / – / quoique poème / basé sur faits / toujours – doive / ne prendre que / faits généraux – / il se trouve ici / que donnée d'en / semble s'accorde // (2 / souvent avec les / moments < destin > derniers du / délicieux enfant – [...] ».

²⁶ Michel Foucault, *La grande étrangère, A propos de littérature*, édition préparée et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Éditions EHESS, audiographie, Paris, 2013, p. 125.

et non-achevés, font émerger un certain langage en effaçant la possibilité même de la critique, celui qui « devient de moins et moins historique et successif²⁷ ». Car, dès que l'on parle de la mémoire, on lui donne « le nom d'esprit », à celle qui est aussi « comme l'estomac de l'esprit » (Derrida 2008 : 143).

BEGAYER

« (2
jadis barbare et
matériel
extérieur –
maintenant
moral
et en nous²⁸ »

Bien que Barthes dise vouloir éviter la mythologie de la Mère, le discours ne cesse de présenter le caractère inadéquat des mots : la mère même, « Mam. », semble inexistante. Elle ne prend pas corps. Barthes le fait exprès : elle n'est qu'une figure autour de laquelle il n'y a rien. Il le dit. Son « histoire » se réduit à des bribes, à un certain bégaiement du fils car le deuil ne peut que se remâcher.

Où se logerait, donc, cette fiction dans le discours du deuil ? Quand Rancière, dans *Les bords de la fiction*, introduit la définition aristotélicienne de la fiction à travers non pas « un défaut de réalité mais un surcroît de rationalité²⁹ », et l'oppose à ce qu'il nomme « l'expérience ordinaire », il définit ses bords comme l'endroit où elle se trouverait « confrontée à sa possible annulation ou rapportée à telle ou telle figure d'altérité », à travers « les événements insignifiants de l'existence quotidienne ou la brutalité d'un réel qui ne se laisse pas inclure », c'est-à-dire qu'elle relate un « récit, qui entend documenter le réel » qui va « s'approprier les formes de la fiction déclarée³⁰ ». Barthes, en employant le journal, avec lequel il a un rapport difficile, mitigé, évite de raconter « l'histoire » de son deuil, de le transformer en une trame narrative « logique » qui suivrait les lois du développement de l'histoire.

En refusant de « faire sens », Barthes essaie d'approcher sa « vérité du sensible », qui, depuis Proust, ne doit faire rien apparaître par définition, détachée de toute promesse de sens, « une sensation qui renvoie seulement à une autre sensation³¹ », qui va de pair avec ce discours composé de digressions qui construisent un réseau d'écarts qui font système, une topographie³² des écarts qui deviennent sa mise en œuvre.

La quête exaspérée d'un sens évincée, l'effort de conjurer le temps mort, « immobile », comme dit Barthes, introduit le pathétique, le sentimental de

²⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

²⁸ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 28, 1961, p. 166.

²⁹ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2017, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

³² *Ibid.*, p. 120.

cet essai de représenter ce qui, de toute façon, excède – pour Barthes, la mère, « Mam. » n'est pas l'art, elle est *tout* et le pathétique y est accueilli : le deuil, voire le chagrin « est ordinairement tissé de stéréotypes destinés à combler l'excès de ce qui a été vécu sur ce qui peut se dire³³ ». Le journal déploie, donc, deux figures : « la stupidité du défaut de sens et la folie de l'excès de sens³⁴ ». Représenter non pas la mort, mais *la morte* revient à une tragédie ; le journal devait inclure ce qui échappe au langage et à l'image. Si transgression il y a, elle serait du côté de l'essai d'inclure dans la langue ce qui est tendu entre le partagé et l'impartageable, de transformer le vécu en « vraie vie », « où la vie se sépare d'elle-même en se racontant³⁵ », une vie qui n'a justement pas de bords³⁶. Mam. ne pouvait survivre que sous les auspices de *l'image*, de la *photographie* de la jeune fille :

« Tel serait le 'destin' de la Photographie : en me donnant à croire (il est vrai, une fois sur combien ?) que j'ai trouvé 'la vraie photographie totale', elle accomplit la confusion inouïe de la réalité ('*Cela a été*') et de la vérité ('*C'est ça !*') ; elle devient à la fois constative et exclamative ; elle porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être. Elle approche alors, effectivement, de la folie, rejoint 'la vérité folle³⁷ ».

Depuis la première « trouvaille » de la *Chambre claire*, celle qui définit la Photographie comme le dispositif qui reproduit mécaniquement l'unique³⁸ en le *faisant* unique, « éternellement irrépétable, ou [qui] le devient, comme être photographié (Milner 2003 : 75), jusqu'au moment où Barthes doit faire face à l'irréparable, il n'y a que cette « christologie perpétuelle » (*Ibid.* : 78), avec la musique, qui assure « une identité essentielle, le génie du visage aimé » – son « sentiment juste », sa « *discretion*³⁹ » devant l'objectif, même quand ce dernier ne la reflète plus.

³³ *Ibid.*, p. 126.

³⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵ *Ibid.*, p. 174.

³⁶ Jean-Claude Milner, dans *Le pas philosophique de Roland Barthes* (Lagrasse, Éditions Verdier, Collection "Philia", 2003, p. 30-33), en opposant le projet barthésien au sartrien, le définit comme le « porte-parole de la sensibilité, sans aucunement craindre l'amphibologie de ce mot », en introduisant le Neutre qui serait « la victoire des *qualia* sur la Nausée. C'est-à-dire aussi la victoire des Idées, puisque Barthes unit indissolublement les deux causes, celle des Idées et celle des *qualia*. »

³⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *ibid.*, p. 176.

³⁸ « J'ai trouvé d'abord ceci. Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. » (*Ibid.*, p. 15)

³⁹ *Ibid.*, p. 105.

l'ambiguïté de la maladie, son statut de l'état entre la mort et la vie, entre le présent et l'avenir, « obtenu / au présent⁴⁴ », « l'espace du / doit mourir⁴⁵ », confère à la maladie cette position unique, même paradoxalement (mais très humainement) souhaitable : « maladie à laquelle on se rattache / désirant qu'elle / dure, pour l'avoir, / lui plus longtemps⁴⁶ ». La maladie introduirait ce processus d'épuration, de dépouillement : « tout épuré ! (par mal) et couché », par lequel Anatole devient un « si beau mort » que la beauté rend la mort même fictionnelle, « que fiction tombeau⁴⁷ » de ce « jeune dieu, / héros, sacré par / mort⁴⁸ » :

« déjà si changé que / ce n'est plus lui – / et l'idée (de lui), si ! / ainsi se dégage peu / à peu⁴⁹ ».

La maladie, pour Mallarmé, annonce la mort, cet instant fatal, ce seuil pressenti que l'on ne peut pas « vivre », car on ne connaît que la mort de l'autre. La maladie détient un « privilège », celui de « faire durer cette traversée, d'étirer dans le temps ce passage, [...] de donner une incarnation pathétique mais aussi une évidence rayonnante au rapport qui chez Mallarmé réunit nécessairement l'être à la négation » (Richard 1961 : 85-86).

Chez Barthes, la maladie n'a aucun privilège, elle n'est ni le lieu de la « mort vivante », ni de la « vie mourante », ni la préfiguration de la défunte qui ainsi deviendrait idéale. Barthes, à l'encontre de Mallarmé, ne considère pas la mort comme une théophanie qui incarnerait la transcendance de *la* mort. Pour lui, la mort visible dans la mort de *la morte*, annonce sa propre mortalité, mais elle est une césure sans issue, si ce n'est celle de l'écriture de la *Chambre claire*⁵⁰.

⁴⁴ *Ibid.*, feuillet 53, p. 191.

⁴⁵ *Ibid.*, feuillet 69, p. 207.

⁴⁶ *Ibid.*, feuillet 70, p. 208. « Profiter spirituellement de la maladie, ce sera, pour Mallarmé, essayer d'appréhender à travers elle l'essence, la réalité métaphysique de ce futur ; ce sera s'arranger pour que la maladie nous introduise en somme de manière sensible jusqu'au cœur du mystère mortel. Point besoin pour cela d'une méditation profonde : il suffira de savoir regarder. Car physiquement, de jour en jour, le petit malade se transforme. » (Richard 1961 : 84)

⁴⁷ *Ibid.*, feuillet 180, p. 318.

⁴⁸ *Ibid.*, feuillet 75, p. 213.

⁴⁹ *Ibid.*, feuillet 143, p. 281.

⁵⁰ Derrida utilise aussi le dispositif de la photographie et du film pour dire le moment où il dit sa propre mortalité : « [...] une sorte de compulsion à doubler chaque seconde, comme une voiture l'autre, à la dédoubler plutôt en y sur-imprimant d'avance le négatif d'une photographie déjà prise avec un dispositif 'retard', la mémoire de qui me survit pour assister à ma disparition, interprète ou se repasse le film, et déjà je les surprends à me voir couché sur le dos, au fond de ma terre, j'entends, ils comprennent tout, comme le géologiciel, sauf que j'ai vécu dans la prière, les larmes et l'imminence à chaque instant de leur survie, terminable survie depuis laquelle 'je me vois vivre' traduit 'je me vois mourir', 'je me vois vivre' traduit 'je me vois mourir', je me vois mort, coupé de vous en vos mémoires que j'aime et je pleure comme mes propres enfants au bord

Pour Barthes, Mam. n'est que sa mère, et non pas l'objet de la maladie, ni celle qui doit « vivre sa maladie », c'est-à-dire parler ou en entendre parler d'après des clichés ou des stéréotypes (Canguilhem 2002 :36), ce qui sous-entend non seulement la souffrance et la réduction de comportement, mais aussi la déchéance et la dévalorisation (*Ibid.* : 43-44), la trajectoire de la révolte à l'acceptation résignée. Elle n'a qu'un seul vocable qui sous-entend tous – « Mon R », répété et murmuré.

La question de la mort inconsciente, cruciale chez Mallarmé, qui introduit ce que Richard appelle le « contre-argument ontologique » « de la non-conscience du mourant à la non-existence de sa mort » (Richard 1961 : 90), ne se pose même pas pour Barthes et sa mère. Or, les deux prennent en charge la mort de l'être proche, mais tandis que Mallarmé s'en rend « responsable » pour tirer de son « savoir » sur la mort du fils l'assomption spirituelle, métaphysique, contradictoire qui inaugurerait le passage du transfert de conscience à la transfusion d'être (Richard 1961 : 91), Barthes ne peut pas cesser de se dire fils.

S'il y a un travail chez lui, c'est celui du fils. « Travail, selon l'étymologie, c'est tourment et torture. Torture, c'est souffrance infligée pour obtenir révélation. Les maladies sont les instruments de la vie par lesquels le vivant [...] se voit contraint de s'avouer mortel. » (Canguilhem 2002 : 47-48) Et c'est ce que le fils acquiert, presque à l'encontre de soi, car, pour lui, ici, il ne s'agit pas d'une quête du savoir mais de dire son deuil. Et s'il se heurte à la fiction, c'est en négatif, en essayant de cerner la « vérité », celle de son deuil et de sa mère. Tout le problème gît dans cette ambition-là, d'écrire la vérité pour lui rendre honneur, mais non pas de la transformer en un être idéal, en une *idée*. Elle doit demeurer Mam., sa mère, la petite fille du Jardin d'hiver.

Et qu'est-ce que c'est, cette vérité invoquée ? « La vérité n'est pas qu'une valeur logique, spécifique de l'exercice du jugement. [...] Dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, l'article 'Vérité' commence ainsi : 'Qualité par laquelle les choses apparaissent telles qu'elles sont.' *Verus*, vrai, est utilisé en latin dans le sens de réel et de régulier ou correct. Quant à *sanus*, sain, il est le descendant du grec *σαος*, pourvu, lui aussi, de deux sens : intact ou bien conservé et infaillible ou sûr. D'où l'expression sain et sauf. » (Canguilhem 2002 : 52-54) L'ambition barthésienne est à la fois réelle, régulière ou correcte (vraie) et intacte, bien conservée et infaillible (saine).

Comment écrire le deuil de la mère sans tomber dans la banalité, en épousant le vrai et le sain du deuil ? Comment faire travailler l'écriture et la photographie comme le relais de cette « vérité » ?

La réponse barthésienne est : en écrivant non pas « le deuil », mais « mon deuil », tout en sculptant non pas « la mère » mais « sa mère », la vérité de son deuil, sa constitution même ou son authenticité d'existence qu'il veut susceptible

de ma tombe, je pleure non seulement mes enfants mais tous mes enfants, pourquoi vous seuls, mes enfants ? » (2008 : 42-43) Et encore : « [...] mourant est le mot que je découvre à l'âge de 59 ans, une sorte d'adjectif verbal dont je n'avais pas encore su lire le temps, qui ne dit ni le mortel ni le moribond ni l'agonisant mais cet autre présent » (*Ibid.* : 175)

de représentation. Or, cette vérité du deuil n'est pas représentable. Alors que l'idée du deuil en général est connue et connaissable, celle de la vérité de son deuil ne l'est pas⁵¹.

Ce deuil à la fois présent et opaque, personnel, pour ne pas dire subjectif, refuse le concept, l'idée, et se veut « inouï », unique. Et pourtant, il est ce qui supporte et valide, en fait et en dernier ressort, pour Barthes et pour le lecteur du *Journal*, ce que l'idée du deuil, c'est-à-dire le travail du chagrin, peut suggérer d'artifices pour soutenir l'expérience de la mort. De la mère morte au concept de la mort et de sa propre mort.

Car le deuil barthésien refuse de faire travailler le temps ; Barthes ne veut pas changer quoi que ce soit à son quotidien ; la routine dans l'appartement et le refus des voyages lui donnent l'impression d'être encore avec elle.

L'un des derniers textes de F. Scott Fitzgerald, *La Fêlure*, commence par ces mots : « Toute vie est bien entendu un processus de démolition... [...] La marque d'une intelligence de premier plan est qu'elle est capable de se fixer sur deux idées contradictoires sans pour autant perdre la possibilité de fonctionner. On devrait par exemple pouvoir comprendre que les choses sont sans espoir, et cependant être décidé à les changer⁵². » Apprendre à vivre après la mort de l'être cher, c'est apprendre à connaître la contradiction entre l'espoir possible et l'échec final imminent en accueillant cet espoir. En vivant avec le souvenir de la mère devenue « jeune fille » et du fils devenu « homme enfant mort⁵³ » - un « fils résorbé⁵⁴ », une reprise en soi.

CONSOLER

« 'Pas une image juste, juste une image⁵⁵' »

La « résorption » mallarméenne et la reprise en soi barthésienne par la transformation du fils en mère de sa mère, témoigne que les deux ne veulent

⁵¹ Canguilhem l'affirme au sujet de la vérité de son corps. Il déclare que « la vérité de mon corps, sa constitution même ou son authenticité d'existence, n'est pas une idée susceptible de représentation, de même que, selon Malebranche, il n'y a pas d'idée de l'âme. Alors qu'il y a une *idée* du corps en général, non pas certes visible et lisible en Dieu comme le pensait Malebranche, mais exposée dans les connaissances biologiques et médicales progressivement vérifiées. Cette santé sans idée, à la fois présente et opaque, est pourtant ce qui supporte et valide, en fait et en dernier ressort, pour moi-même, et aussi bien pour le médecin en tant qu'il est *mon* médecin, ce que l'idée du corps, c'est-à-dire le savoir médical, peut suggérer d'artifices pour la soutenir. » (Canguilhem 2002 : 63-64)

⁵² F. Scott Fitzgerald, *La Fêlure*, Paris, Gallimard, 1963, p. 341 in Canguilhem 2002 : 99.

⁵³ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 45, p. 183. Ou encore « homme » (feuillet 44, p. 182 et feuillet 120, p. 258) et « petit homme » (feuillet 175, p. 313).

⁵⁴ *Ibid.*, feuillet 4, p. 142.

⁵⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire, ibid.*, p. 109.

pas être uniquement des « témoins ». Par les traces de leurs écrits, notes éparses, feuillets et journal, ils témoignent de leur refus d'écrire un tombeau à la Hugo⁵⁶.

Ce refus de genre du « tombeau », ce refus du genre littéraire tout court fait ressortir que l'écriture du deuil se transmet volontairement par juxtaposition et répétition. Le destinataire manquant, c'est le mouvement même de l'inachèvement, de l'incomplétude, qui dicte que ce texte impossible conjure la littérature.

Or, le deuil inexprimable, le chagrin inénarrable, la mort inexplicable mais scandaleusement réelle, des deux diffère. Mallarmé y introduit quand même un effort, comparable à un niveau très général à la datation barthésienne, d'y introduire un plan, un ordre non-chronologique, pour transcender sa perte, sa douleur, la mort absurde de son fils.

Les deux refusent d'opérer le « travail de deuil », selon l'expression problématique (psychologisante ?), mais pour circonscrire le manque absolu, le vide absolu, Mallarmé, le père poète endeuillé, réduit au silence par l'horreur du réel, « parfaitement mort⁵⁷ », va essayer de cerner un certain savoir impossible sur le mystère, sur la mort. Barthes, par contre, selon Milner, remplace le deuil avec le chagrin qui le mène à la Pitié⁵⁸, à un platonisme du chagrin⁵⁹

« car le deuil est un code et un travail ; or le travail est une dialectique. Mais codes et dialectique sont de la Caverne. À l'inqualifiable du présent, le chagrin oppose, en extériorité de la Caverne, en ek-stase (le mot *extase* se lit p. 183), la qualité de l'être unique⁶⁰ ».

Mallarmé, en tant que fils du XIX^e siècle, conjure la perte en essayant d'établir, non pas ni une solution, ni un sens, mais l'énigme de la poésie, comme « but de la littérature⁶¹ », donc, quelque chose qui ressemblerait quand même à la constitution d'un certain savoir sans sujet, une subjectivité sans sujet, comme le rappelle déjà Blanchot⁶². Ce savoir qui ne veut pas se savoir est ce qui distingue Mallarmé de

⁵⁶ Mallarmé avait même demandé à sa fille Geneviève de brûler toutes ses notes.

⁵⁷ « Tout ce que par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, *mais heureusement je suis parfaitement mort.* » (Stéphane Mallarmé à Cazalis, « Correspondance, Mai 1897 » dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998 in Laurie Laufer, « La sépulture mallarméenne. *Pour un tombeau d'Anatole* », *Cliniques méditerranéennes*, ERES, 2009/2 (n° 80), p. 97-110 (<https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-2-page-97.htm#no3>))

⁵⁸ Jean-Claude Milner, *ibid.*, p. 86.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁶¹ « Celui qui ouvre par hasard un livre [...] et prétend en jouir, il y a malentendu. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature. » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome I, p. 869)

⁶² « Ce langage ne suppose personne qui l'exprime, personne qui l'entende : il se parle, il s'écrit (Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, p. 48). Et encore : « la mort – chuchotte bas / – je ne suis personne – / je m'ignore même / (car morts ne savent / pas

Barthes. Mallarmé écrit depuis la mort et Barthes, écrivant son deuil, ne pose pas la question d'aucun savoir. Pour lui, la perte de la mère ne donne pas lieu à aucune recherche, même s'il va être bousculé par le fait de sa propre mortalité.

Mallarmé, poète des tombeaux (d'Edgar Poe, de Charles Baudelaire, de Verlaine), conjure la recherche (l'abolissement du hasard ?) liée au savoir sur la mort et sa propre disparition. Le deuil mallarméen veut s'épuiser et tenter la nomination du perdu pour ne pas le perdre dans cet acte de la nomination tout en nommant l'écriture, la poésie l'acte même de la disparition de soi, alors que Barthes veut échapper à toute littérature, à tout monument, pour dire *sa* mère⁶³, tout comme Derrida⁶⁴. L'aphasie que connaissent les deux dit le caractère inadéquat du langage et l'impossible substitution de celui/celle qui est perdu/e⁶⁵. Le discours du deuil est par définition inachevable et inattaquable.

qu'ils sont / morts – , ni même qu'ils / meurent » (Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, feuillet 61, p. 99). Jean-Pierre Richard retranscrit ici l'orthographe erronée du mot « chuchote » de Mallarmé.

⁶³ « Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une Figure (la Mère), mais un être ; et pas un être, mais une *qualité* (une âme) ; non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable. Je pouvais vivre sans la Mère (nous le faisons tous, plus ou moins tard) ; mais la vie qui me restait serait à coup sûr et jusqu'à la fin *inqualifiable* (sans qualité) » (Roland Barthes, *La Chambre claire*, *ibid.*, p. 118)

⁶⁴ « [...] moi qui, entre autres remords à l'endroit de ma mère, me sens bien coupable de publier sa fin, d'en exhiber les derniers souffles et pis encore, à des fins que d'aucuns pourraient juger littéraires, au risque d'ajouter un exercice douteux à la série 'écrivain et sa mère', sous-série 'la mort de la mère', et que faire, ne me sentirais-je pas aussi coupable, ne le serais-je pas en vérité si j'écrivais ici de moi sans garder la moindre trace d'elle, la laissant mourir au fond d'une autre fois, [...] » (Derrida 2008 : 40-41). « Et le deuil capitalise, il s'accumule, il s'approvisionne, l'épargne m'aime, [...] faute de cette nourriture, et de plus en plus coupable de compter ces compulsions de sang, les 28 de cette patience avant la fin, quelle fin, j'attends l'interruption d'une course contre la montre entre l'écriture et sa vie, la sienne, la sienne, la sienne seule, celle dont je m'éloigne à mesure que j'en parle, pour la trahir ou calomnier à chaque mot, même quand je m'adresse à elle sans qu'elle m'entende pour lui dire je te trahis, je te demande pardon, je t'avoue, toi, je te demander pardon de t'avouer, toi, toi qui représentes tout, en ce duel, toutes mes adresses, figure-toi, pardon de te confesser là où tu ne m'entends plus, là où tu ne t'es peut-être jamais entendue, ni en moi ni avec moi, ni même en toi, je me contente de tourner autour de toi dans ce silence où tu figures n'importe qui, mon dieu, je te demande pardon de ne pas m'adresser à toi, de m'adresser encore à toi pour te le dire même si tu ne m'entends pas, tu ne m'as jamais entendu, ni lu, ni peut-être vu, tu ne sais même pas que tu portes mon deuil, donc ce demi-deuil que je rumine en ma bouche depuis si longtemps, 'grand deuil, si le deuil est (structurellement) demi-deuil, si le deuil entier est demi-deuil, que s'ensuit-il pour le deuil du deuil ? » (*Ibid.* : 140-142)

⁶⁵ « On sait, écrit-il au moment de la mort de sa fille Sophie, que le deuil aigu que cause une telle perte trouvera une fin, mais qu'on restera inconsolable, sans trouver jamais de substitut [...]. Tout ce qui prendra cette place, même en l'occupant entièrement, restera toujours *quelque chose d'autre*. » (Laufer, *art.cit.* in *Correspondances Freud / Biswanger* (1873-1939), Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 421-422)

Si Mallarmé s'identifie en tant que « parfaitement mort », Barthes relate l'immobilité du deuil qui ne devient que chagrin, constant, presque confortant. La « nouvelle vie », ou la vie d'après sous-entend pour les deux l'identification à celui/celle qu'ils ont perdu/e – Mallarmé la nomme l'« alliance », l'« hymen » du père et du fils⁶⁶. Si Mallarmé écrit la mort⁶⁷, Barthes écrit le deuil-chagrin. Si Mallarmé écrit le « mystère⁶⁸ » et le « rien » – ce dernier utilisé une seule fois dans les feuillets, prémonitoire, dans le syntagme « vent de rien / qui souffle / (là, le néant / ? moderne », Barthes écrit le quotidien, l'itératif. Si Mallarmé emploie le langage poétique, Barthes utilise le journal ; les deux cernent ce que Mallarmé nomme « l'espace du doit mourir⁶⁹ ». L'un est père du fils disparu, l'autre le fils de la mère disparue qui devient, en quelque sorte, la mère (et non pas le père) de sa mère qui devient fille.

Après le cri mallarméen et le scandale de la mort barthésien, les deux, en affrontant la perte, en l'acceptant, même en la cultivant, invoquent les larmes. Car Mallarmé non plus, Derrida aussi⁷⁰, n'a pas peur de l'émotivité de la douleur :

« (1 / Oh ! tu sais bien / que si je consens / à vivre – à paraître / t'oublier – / c'est pour < que > / nourrir ma douleur / – et que cet oubli / apparent / jaillisse plus / vif en larmes, à // (2 un moment / quelconque, au / milieu de cette / vie, quand tu / m'y apparais⁷¹ ».

Le pathos accueilli par Barthes trouve son pendant dans les larmes mallarméennes qui nourrissent le souvenir et font revivre le perdu toujours perdu à jamais. Milner rapproche l'essai barthésien d'Homère :

⁶⁶ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 40, p. 178.

⁶⁷ « plus de vie pour / – / moi / et je me sens / couché en la tombe / à côté de toi. » (*Ibid.*, feuillet 79, p. 217).

⁶⁸ *Ibid.*, feuillet 48, p. 186.

⁶⁹ « (1 / II effet général / < il doit > / est-il mort ? (c.à. / d. frappé à mort) / < non > / et revient-il déjà / (dans l'espace du / doit mourir) / du futur terrible / qui l'attend ? » (*Ibid.*, feuillet 69, p. 207)

⁷⁰ « ... j'étais tout à coup privé. Je pris plaisir à pleurer *devant toi*, sur elle et pour elle, sur moi et pour moi. Je lâchai les larmes que je retenais, pour les laisser couler autant qu'elles voudraient et en faire un lit sous mon cœur. [...] Et si quelqu'un trouve que j'ai péché en pleurant ma mère durant quelques minutes, cette mère qui était morte pour un temps à mes yeux, [mais qui avait pleuré durant de nombreuses années pour me faire vivre à tes yeux, qu'il ne se moque point...] (Jacques Derrida, 2008, IX, xii, 33) » Dans *Circonfession*, les larmes donnent lieu même à une certaine transposition quelque peu barthésienne; en essayant de retenir ses larmes, il imagine ses enfants devant lui-même mort : « Je pleure comme mes propres enfants au bord de ma tombe » (Paris, Le Seuil, 1991, p. 41 dans « Introduction. Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil », in *Chaque fois unique, la fin du monde, ibid.*, p. 44). Voir aussi « Le goût des larmes », sur Jean-Marie Benoist in *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 137-141.

⁷¹ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 161-162 (p. 299-300).

« Je voulus embrasser l'ombre de ma défunte mère. Trois fois, je m'élançai ; mon cœur me pressait de l'étreindre ; mais trois fois, telle une ombre ou un songe, elle s'échappa de mes mains, ne rendant que plus poignante ma douleur⁷² ».

Et cependant, même si Barthes ne survit pas à la comparaison avec Mallarmé, et qu'elle, dans le système barthésien, n'a pas de sens - elle pourrait même brouiller, obscurcir ce que le journal barthésien comprend : le fait que Barthes *dit* son ouverture vers le pathétique, invoqué, et dit méprisé par d'aucuns - elle laisse sous-entendre que l'esthétique, la forme bien réussie, compte quand même pour lui. À cause de Mam., *pour* elle⁷³, pour assurer sa survie, pour essayer de fixer son caractère unique en investissant l'écriture d'un rôle, Barthes fait ce que Derrida refuse de faire⁷⁴. Ce n'est pas un Monument, tel Mallarmé, car il serait l'opposition même de la Photographie, le relais propre de la « société moderne⁷⁵ », mais un dispositif qui pourrait accueillir l'essai pathétique et impossible, banal et humain, de noter ce qu'elle fut. Ainsi, même en refusant la littérature, Barthes, face à la mort, à la césure définitive, et l'échec imminent qui plane sur tout discours sur le deuil, accueille-t-il l'écriture, celle qui se permet aussi Derrida (2008 : 177) :

« Commotion d'écriture, ne céder qu'à elle, ne pas se rendre intéressant par l'aveu promis ou le secret refusé, donc pas de littérature si celle-ci, l'institution du 'tout dire', respire à cet espoir, voir l'autre se confesser et par là vous, vous-même, *vous confesser, vous avouer* ; vous ma chute, en une effusion de reconnaissance, alors que j'ai *mis*, moi, misé ce mot pour 'mot', 'pour' celle, ma mère, qui serait la dernière, et ma famille, à se retrouver dans ce que j'écris *là*, moi, toujours moins reconnaissable dans ma famille que dans mon pays [...] »

⁷² Homère, *Odyssée*, XI, 205-208, traduction Mugler, dans Milner, *ibid.*, p. 70.

⁷³ Jacques Derrida, mais aussi Zygmunt Bauman introduisent le concept d' « être pour », qui incite celui qui reste d'être « pour » cet autre, de transformer la mort, nécessairement un non-événement, en un événement (1992 : 50).

⁷⁴ « [...] mais au lieu de poursuivre ce récit, je m'arrête un moment sur ce mot 'improbable' et sur un remords, sur l'aveu en tout cas que je dois au lecteur, en vérité à ma mère elle-même car le lecteur aura cru comprendre que j'écris *pour* ma mère, peut-être même pour une morte et tant d'analogies anciennes ou récentes lui viendront à l'esprit même si non, elles ne tiennent pas, ces analogies, aucune, car si j'écrivais ici pour ma mère, ce serait pour une mère vivante qui ne reconnaît pas son fils et je périphrase ici pour qui ne me reconnaît plus, à moins que ce ne soit pour qu'on ne me reconnaisse plus, autre manière de dire, autre version, pour qu'on croie me reconnaître enfin, mais quelle crédulité, car voici la base de l'improbable, improbable est ici-bas le nom. » (Derrida 2008 : 31).

⁷⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *ibid.*, p. 146 et Jean-Claude Milner, *ibid.*, p. 77, note de bas de page.

Ni Mallarmé ni Barthes ne considère pas l'écriture comme une thérapie ; les deux chérissent l'idée de la « fiction accordée⁷⁶ », du « comme si », comme le relais des morts tout en refusant de les confiner au domaine de l'idéalisme subjectif. Un brin de réalisme transparaît non seulement dans le discours journalistique, quotidien barthésien, mais aussi chez Mallarmé, où ce dernier est combiné avec l'impératif de l'ascèse, de l'épuration par la douleur que Barthes ne connaît pas. Or, les deux invoquent la transparence qu'ils ressentent devant cette vie à venir.

La présence réelle du défunt y est assurée par l'activité de ceux qui restent, Barthes et Mallarmé, le fils et le père, qui, à force d'amour, à force d'effort, déclinent leur amour en assumant la mort ; l'un, Mallarmé, en « devenant » mort et incarnant le fils dans la chair et à l'écrit, l'autre, Barthes, en devenant la mère de sa mère : l'identification est accomplie, de Mallarmé à Anatole, de Barthes à Mam. : « et c'est moi, l'homme / que tu eusses été / - / - car je vais, à // dater de main- / tenant < l' > l'être⁷⁷ ». Ainsi, ce sont les morts qui les ont fait écrire.

ÉCRIRE –

« (...) il fallait –
héritant de cette
merveilleuse intelli-
gence filiale, la

faisant revivre
– construire
avec sa < nette >
lucidité – cette
œuvre – trop
vaste pour moi

et ainsi, (me
privant de la
vie, la sacri-
fiant, si ce

n'est pour l'œ
– être lui grand,
< privé > de – et
faire cela sans
crainte de jouer
avec sa mort –
puisque je lui
sacrifiais ma
vie – puisque
j'acceptais quant à
moi cette mort
(claustration)⁷⁸ »

À l'encontre de Barthes, qui a commencé son Journal le jour après la mort de sa mère, tout comme Mallarmé, Derrida refuse fermement une telle pratique⁷⁹.

⁷⁶ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 93, p. 231.

⁷⁷ *Ibid.*, feuillet 130-131, p. 268-269.

⁷⁸ *Ibid.*, feuillet 13-15, p. 151-153.

⁷⁹ « Mais ce que je croyais impossible, indécent, injustifiable, ce que dès longtemps, plus ou moins secrètement et résolument, je m'étais promis de ne jamais faire [...] c'est

Dans l'avant-propos de *Chaque fois unique, la fin du monde*, il annonce le verdict : « la mort elle-même, s'il y en a, ne laisse aucune place, pas la moindre chance, ni au remplacement ni à la survie du seul et unique monde, du 'seul et unique' qui fait de chaque vivant (animal, humain ou divin), un vivant seul et unique » (2003 : 11).

Et cependant, Barthes et Derrida se rejoignent dans leur « mal de mère » ; à la *Chambre claire* « répondrait » d'une manière fascinante la *Circonfession*, qui raconte la maladie et la mort de la mère de Derrida. Ce texte écrit en 1989 et en 1990 « pour » sa mère, *encore vivante* mais aveugle et ne le reconnaissant plus, fait naître un sentiment de culpabilité⁸⁰ qui l'amène à condamner non seulement les fins « littéraires », mais surtout tout usage personnel ou politique tiré de la mort de l'autre, même le danger des « simples actes de fidélité⁸¹ » - le genre oblige et il le ressent⁸².

Derrida dénonce l'identification invoquée qui se présentait comme une issue pour Barthes (et d'ailleurs pour Mallarmé du *Tombeau d'Anatole*). Dans « Les

d'écrire à la mort, non pas après, longtemps après la mort *en revenant*, mais à la mort, à l'occasion de la mort, dans les rassemblements de célébration, d'hommage, d'écrits 'à la mémoire' de ceux qui de leur vivant auraient été mes amis, assez présents à moi pour que quelque 'déclaration', voire quelque analyse ou 'étude', ne me paraisse en ce moment proprement intolérable. » (Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Chaque fois unique, la fin du monde* (présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, 2003, p. 21/77). Jacques Derrida, en y introduisant, dès l'avant-propos (p. 9), le concept de la mort de l'autre comme la fin du monde, totale et absolue, irremplaçable et infinie, fait ressortir, dans *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème* (Paris, Galilée, 2003, p. 23), ce qui y serait problématique : « Selon Freud, le deuil consiste à porter l'autre en soi. Il n'y a plus de monde, c'est la fin du monde pour l'autre à sa mort, et j'accueille en moi cette fin du monde, je dois porter l'autre et son monde, le monde en moi : introjection, intériorisation du souvenir (*Erinnerung*), idéalisation. La mélancolie accueillerait l'échec et la pathologie de ce deuil. Mais si je dois (c'est l'éthique même) porter l'autre en moi pour lui être fidèle, pour en respecter l'altérité singulière, une certaine mélancolie doit protester encore contre le deuil normal. Elle ne doit jamais se résigner à l'introjection idéalisante. Elle doit s'emporter contre ce que Freud en dit avec une tranquille assurance, comme pour confirmer la norme de la normalité. La 'norme' n'est autre que la bonne conscience d'une amnésie. Elle nous permet d'oublier que garder l'autre au-dedans de soi, *comme soi*, c'est déjà l'oublier. L'oubli commence là. Il faut donc la mélancolie. En ce lieu, la souffrance d'une certaine pathologie dicte la loi – et le poème à l'autre dédié. » (*Béliers, ibid.*, p. 73-74)

⁸⁰ Voir « Introduction. Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil », in *Chaque fois unique, la fin du monde, ibid.*, p. 23. Or, Derrida remet en question cette culpabilité même : « rien n'est plus insupportable et plus comique que tous les mouvements de culpabilité dans le deuil, tous ses spectacles inévitables » (Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Chaque fois unique, la fin du monde, ibid.*, p. 70), ou encore, il peut paraître « naïf et proprement puéril de se présenter devant un mort pour lui demander pardon » (*Ibid.*, p. 71).

⁸¹ « Introduction. Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil », in *Chaque fois unique, la fin du monde, ibid.*, p. 22.

⁸² Voir « Les morts de Roland Barthes », *ibid.*, p. 85.

morts de Roland Barthes », le premier texte de *Chaque fois unique, la fin du monde*, texte programmatique du livre entier, l'identification s'avère être peut-être la démarche la plus indécente :

« Je cherchais *comme lui*, comme lui, et dans la situation où j'écris depuis sa mort, un certain mimétisme est à la fois le devoir (le prendre en soi, s'identifier à lui pour lui laisser la parole en soi, le rendre présent et le représenter dans la fidélité) et la pire des tentations, la plus indécente, la plus meurtrière, le don et le retrait du don, essayez de choisir⁸³. »

Et cependant, cette démarche est plus qu'explicable, l'autre n'étant accessible qu'*en nous*⁸⁴, réduit à des images, intériorisé par une intériorisation *limitée*⁸⁵.

« Les morts de Roland Barthes » démontre la puérité (2003 : 71) de la possibilité de *représenter* la morte et l'impression de l'injustice inévitable faite à la morte, du devoir non accompli, de l'infidélité et donc de la culpabilité face au caractère *unique* de l'individu dont la mort, cependant, est toujours la même, donc, toujours répétable, exemplaire de la mort en général. Comment ne pas pluraliser l'unique, se demande Derrida (2003 : 88) ? La « force métonymique » de la mort de la mère de Barthes *pour nous* ne se réduit pas à l'identification :

« Car autrement, comment serions-nous bouleversés sans la connaître par ce qu'il dit de *sa* mère qui ne fut pas seulement la Mère, ni une mère mais

⁸³ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *ibid.*, p. 64. « Introduction. Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil » (2003 : 26) cite, dans une note de bas de page, *Mémoires – Pour Paul de Man* : « Mémoire et intériorisation, c'est ainsi qu'on décrit souvent le 'travail du deuil' 'normal' depuis Freud. Il s'agirait d'un mouvement par lequel une idéalisation intériorisante prend en elle, sur elle, dévore idéalement et quasi littéralement le corps et la voix de l'autre, son visage et sa personne » (Paris, Galilée, 1988, p. 54).

⁸⁴ « Quand je dis Roland Barthes, c'est bien lui que je nomme, au-delà de son nom. Mais comme il est désormais, lui, inaccessible à l'appellation, comme la nomination ne peut devenir vocation, adresse, apostrophe (à supposer déjà que, révoquée aujourd'hui, cette possibilité pût jamais être pure), c'est lui en moi que je nomme, vers lui en moi, en vous, en nous, que je traverse son nom. » (Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *ibid.*, p. 73).

⁸⁵ « Roland Barthes nous regarde [...] et de son regard, bien que chacun de nous en dispose aussi à sa manière, selon son lieu et son histoire, nous ne faisons pas ce que nous voulons. Il est en nous mais non à nous, nous n'en disposons pas comme d'un moment ou d'une partie de notre intériorité. » (*Ibid.*, p. 70). Et encore : « À la mort de l'autre, nous sommes voués à la mémoire, et donc à l'intériorisation, puisque l'autre, au-dehors de nous, n'est plus rien ; et depuis la sombre lumière de ce rien nous apprenons que l'autre résiste à la clôture de notre mémoire intériorisante... [la mort] constitue et rend manifestes les limites d'un *moi* ou d'un *nous* tenus d'abriter ce qui est plus grand et autre qu'eux *hors d'eux en eux* » (Jacques Derrida, *Mémoires – Pour Paul de Man, op.cit.*, p. 53, in « Introduction. Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil » (2003 : 29-30).

celle-là seule qu'elle fut et dont telle photo, prise 'ce jour-là...' ? Comment cela nous serait-il poignant si une force métonymique n'était à l'œuvre qui ne se confond pas avec une facilité dans le mouvement d'identification, au contraire ? L'altérité reste à peu près intacte, et c'est là la condition. Je ne me mets pas à sa place, je ne tends pas à remplacer sa mère par la mienne. Si je le fais, cela ne peut m'émouvoir que depuis l'altérité du sans-rapport, l'unicité absolue que la puissance métonymique vient me rappeler sans l'effacer. Il a raison de protester contre la confusion entre celle qui fut sa mère et la Figure de la Mère, mais la puissance métonymique (une partie pour le tout ou un nom pour un autre, etc.) viendra toujours inscrire l'une et l'autre dans ce rapport sans rapport » (*Ibid.* : 88).

Si *La Chambre claire* réussit à enfin, non pas montrer – la photographie manquante dit tout du caractère inadéquat de dire « la vérité » de l'être aimé, mais nommer sa mère dans la figure de la petite fille⁸⁶, le *Journal de deuil* fait voir non pas l'impossible fidélité de la représentation, mais le reflet fidèle du processus de cette impossibilité, avec ses illusions, ses projections, son désespoir et son chagrin⁸⁷.

Si pour Barthes, dans la *Chambre claire*, la photographie « accomplissait pour moi, utopiquement, la science impossible de l'être unique », c'est la musique, « l'insignifiance légère du langage, la suspension des images [qui] devait être l'espace même de l'amour, sa musique⁸⁸ ». Dès le début de l'essai « Les morts de Roland Barthes », Derrida pose la question et introduit la musique : « Comment accorder ce pluriel ? A qui ? Cette question s'entend aussi selon la musique » (2003 : 59). Selon Derrida, la manière barthésienne nous fait entendre la musique, sa souplesse, qui n'exclut ni la justesse ni la justice, qu'il découvre dans *La Chambre claire* et quand il parle de sa mère (2003 : 66). Cette musique barthésienne sous-entend « une certaine composition » entre les concepts opposés *studium-punctum*, voire le supplément, le spectre :

« Ni la vie ni la mort, la hantise de l'une par l'autre. Le versus de l'opposition conceptuelle est aussi inconsistant que le dé clic photographique. 'La Vie/la Mort : le paradigme se réduit à un simple dé clic, celui qui sépare la pose initiale du papier final.' Fantômes : le concept de l'autre dans le même, le *punctum* dans le *studium*, le tout autre mort vivant en moi. Ce concept de la photographie *photographie* chaque opposition conceptuelle, il y décèle un rapport de hantise qui constitue peut-être toute 'logique⁸⁹. »

⁸⁶ « Perdu au fond du Jardin d'Hiver, le visage de ma mère est flou, pâli. Dans un premier mouvement, je me suis écrié : 'C'est elle ! C'est bien elle ! C'est enfin elle !' » (Roland Barthes, *La Chambre claire*, *ibid.*, p. 154-155)

⁸⁷ Voir Éric Marty, *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010 et *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006.

⁸⁸ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 1995, p. 1160-1161.

⁸⁹ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *op.cit.*, p. 67-68.

La composition, dans le sens de la musique, devient chez Derrida le maître-mot de la démarche barthésienne⁹⁰. Le rapport *studium-punctum*, visible tout d'abord à travers le motif de la sonate, se transforme, avec La Photographie du Jardin d'Hiver, en un motif du contrepoint et de la polyphonie, de la fugue (Derrida 2003 : 69), qui, vu l'absence de cette dernière, ne peut que dire la voix, le chant et la musique. Ce « *punctum* invisible du livre » (*Ibid.*) refuse ainsi, selon le modèle barthésien, non seulement l'herméneutique, mais aussi la photographie, le visible, pour accueillir la possibilité de se rapprocher de la musique, de ne pas devoir faire sens, parler-écrire-raconter :

« 'Ou encore (car je cherche à dire cette vérité), cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort ; je ne pourrais dire cet accord que par une suite infinie d'adjectifs...' Et ailleurs : '... en un sens, je ne lui ai jamais 'parlé', je n'ai jamais 'discouru' devant elle, pour elle ; nous pensions sans nous le dire que l'insignifiance légère du langage, la suspension des images, devait être l'espace même de l'amour, sa musique. Elle, si forte qu'était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin⁹¹.' »

Selon Barthes, les mots ne peuvent pas représenter *la science impossible de l'être unique*⁹², il n'y a que l'image invisible et la musique qui puissent le faire, « utopiquement », comme *l'écrit* Barthes. Ainsi les mots sont-ils condamnés à faire émerger non seulement la photographie, mais surtout la musique, toutes présentes mais absentes, présentes dans leur absence, survenues mais non pas arrivées⁹³.

⁹⁰ « La musique et plus précisément la composition : analogie de la sonate classique. Comme il le fait souvent, Barthes est en train de décrire son cheminement, de livrer aussi le récit de ce qu'il fait en le faisant (ce que j'appelais ses notes), il le fait en cadence, en mesure et à mesure, avec le sens classique aussi de la mesure, il marque les étapes [...]. Voici : 'Ayant ainsi distingué dans la Photographie deux thèmes (car en somme les photos que j'aimais étaient construites à la façon d'une sonate classique), je pouvais m'occuper successivement de l'un et de l'autre » (*Ibid.*, p. 68-69).

⁹¹ *Ibid.*, p. 69 (Derrida citant Barthes).

⁹² *Ibid.*, p. 72 (Derrida citant Barthes).

⁹³ Jacques Derrida utilise les termes tirés de *L'Amitié* de Maurice Blanchot : « Et ce mouvement imprévisible et toujours caché dans son imminence infinie – celui du mourir peut-être – ne vient pas de ce que le terme ne saurait être donné à l'avance, mais de ce qu'il ne constitue jamais un événement qui arrive, même quand il survient, jamais une réalité capable d'être saisie : insaisissable et maintenant jusqu'au bout dans l'insaisissable celui qui lui est destiné » (p. 327 in Jacques Derrida, « A Maurice Blanchot », in *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op.cit.*, p. 330).

CODA

« (1
avec don de parole
j'aurais pu te faire
toi, l'enfant de l'œ.
roi faire de toi
au lieu
- non, triste du fils
en nous
- te faire - de
tâche
non -
or il
souviens-toi des prouve
qu'il le
jours mauvais - fut - joua
bouche fermée, etc. ce rôle⁹⁴ ! »

Le performatif inouï barthésien « Je suis mort ! » « n'est nullement l'énoncé incroyable mais bien plus radicalement *l'énonciation impossible* » ; c'est un « scandale de l'énonciation », un « scandale de langage⁹⁵ » qui rappelle que personne ne peut mourir à la place d'un autre. La mort singularise à l'extrême.

« Sing me a song to make death tolerable », Derrida cite « Joe », Joseph N. Riddel, citant Williams⁹⁶. Write a journal to make death liveable, car rien ne peut répondre, ni les morts, ni la musique.

Si les mourants meurent moins en solitude qu'en silence⁹⁷ (Bauman 1992 : 131), tous ces endeuillés, Barthes, Mallarmé et Derrida, montrent que le monde des événements irréversibles ne peut être qu'obsédé par l'interprétation. Or, le sens de la représentation ne peut être qu'une autre représentation, comme le rappelle déjà Pierce⁹⁸. Le gouffre se creuse par cette « sémiosis illimitée », comme le rappelle Derrida et Eco (*Les limites de l'interprétation*) car, dans chaque simulation on soupçonne la dissimulation. D'où l'invocation de la vérité du deuil. En fait, les deux, la simulation et la dissimulation, en sous-entendant la feinte, la déception, invoquent la présence de la « vérité » (Bauman 1992 : 182) : si les apparences mentent, elles corroborent l'existence de la vérité, c'est-à-dire, la non-croyance dans les apparences sous-entend la croyance en l'existence d'une

⁹⁴ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 22, p. 160.

⁹⁵ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », 1973, dans *L'Aventure sémiologique* in Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *op.cit.*, p. 94.

⁹⁶ Jacques Derrida, « A demi-mot », in *Chaque fois unique, la fin du monde, op.cit.*, p. 168.

⁹⁷ Le silence est l'un des motifs incontournables du deuil ; se taire au lieu de parler pour éviter le discours, le genre, la littérature, le stéréotype, la profanation, dit que « le discours de deuil est plus qu'un autre, lui qui devrait l'être moins, menacé par la généralité du genre, et le silence serait ici la seule réponse rigoureuse à une telle fatalité » (Jacques Derrida, « Lettre à Francine Loreau », pour Max Loreau, in *Chaque fois unique, la fin du monde, op.cit.*, p. 124). Derrida rappelle le même motif en ouvrant le texte pour Paul de Man, « *In memoriam* : de l'âme » (*Ibid.*, p. 101).

⁹⁸ Charles Sanders Pierce, *Collected Papers*, vol. 1, Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1934, p. 339 dans Bauman, *ibid.*, p. 181.

chose qui serait « vraie ». Ainsi, les apparences sont-elles pleines de sens (*Ibid.* : 183). Et les trois conjuguent ce constat.

Pour circonscrire le discours sur le « peu profond ruisseau calomnié la mort⁹⁹ », écrire le deuil, son propre deuil sur un texte sur le deuil, ressemble quelque peu à la démarche mallarméenne de l'effacement de sa propre trace. Face à la mort, à la morte, on s'efface et cet effacement même doit tenir lieu de la trace même de sa subjectivation. Barthes ne serait peut-être pas d'accord, mais occasionnellement l'adresse, inexistante, est peut-être la seule supportable. La seule solution heureuse dans le ressassement de l'échec et de l'injustice :

« Mais peut-être vaut-il mieux ne pas y *arriver*, ne pas réussir et préférer au fond le spectacle de l'insuffisance, de l'échec, ici, du tronqué¹⁰⁰ ? »

Car, derrière le tronqué, il y a toujours le mirage de la totalité : la totalité de l'être aimé, l'amour lui-même, qui ne peut pas être doublée ou représentée. D'où la valeur de ce spectacle qui, dans son échec, nous fait comprendre ce qui ne peut pas être représenté.

La fiction de l'être aimé doit être un reflet infidèle. Car le dédoublement dit objectif ne peut pas reproduire la singularité de cette vie qui est toujours perdue dans la répétition qui doit être unique chaque fois. Cette infidélité est nécessairement accompagnée du désir constant de la fidélité, celle qui prolonge la perte, celle qui impose de se rendre au cimetière « pour renouveler / déchirure / douleur¹⁰¹ » ; l'impossibilité de représenter a une valeur uniquement si l'on connaît la tentation de croire qu'on peut le faire. Et malheureusement, la seringue de Derrida, qui assurerait, pour paraphraser l'auteur, le degré zéro du labeur, de la responsabilité, du risque de mauvais goût et de violence, fait languir et désirer. La notion barthésienne floue de la littérature épouse ce mouvement. Elle inaugure l'avènement de la musique comme « le degré zéro » du système, tout comme dans le système italien de Stendhal décrit dans « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime¹⁰² ». Le deuil est, tout comme les deux amours de Stendhal, la Musique et l'Italie, un « espace hors langage¹⁰³ », une cage aux sensations guettée par la platitude qui, ici, ne veut pas accueillir l'écriture.

Le règlement de comptes avec le deuil, avec le travail du deuil est possible, même s'il reste « le nom d'un problème. S'il travaille, c'est encore à dialectiser la mort, celle que Roland Barthes *appelait* : l'indialectique¹⁰⁴ ». Même s'il n'a pas

⁹⁹ La citation du vers du « Tombeau de Verlaine » de Mallarmé qu'introduit Paul de Man dans une lettre à Derrida (*Ibid.*, p. 104).

¹⁰⁰ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *art.cit.*, p. 71.

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 126, p. 264.

¹⁰² Roland Barthes, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », in *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 909.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 912.

¹⁰⁴ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *ibid.*, p. 78.

de métalangage et qu'il ne devient pas un thème, juste une expérience, comme le dit Derrida à propos de Louis Marin¹⁰⁵, le travail du deuil

« apprend l'impossible – et que le deuil est interminable. Inconsolable. Irréconciliable. Jusqu'à la mort, voilà ce que sait quiconque travaille au deuil, travaillant au deuil comme à son objet et à sa ressource à la fois, travaillant *au deuil* comme on dirait qu'un peintre travaille à un *tableau* mais aussi qu'une machine travaille à *telle ou telle énergie*, le thème du deuil devenant ainsi sa force même, et son terme un principe » (*Ibid.*).

Ainsi le règlement de comptes avec la perte semble-t-il impossible, nécessairement impossible selon Derrida :

« c'est la loi, la loi du deuil, et la loi de la loi, toujours en deuil, qu'il lui faudra bien échouer pour réussir. Pour réussir, il lui faudra bien *échouer, bien* échouer. Il lui faudra bien échouer, car il le faut, en échouant *bien*. Voilà ce qu'il faudrait. C'est toujours promis, cela ne sera jamais assuré » (*Ibid.* : 179).

En ressassant le ressassement, en reconnaissant que les métaphores subsistent dans ce jeu de la mort transformant chaque vie en destin et les vivants en fantômes et *vice versa*, en se voulant une *vox clamantis in deserto*, en accueillant notre échec et le geste que l'on veut éperdument unique, il est, donc, je suppose, facile à détester Roland Barthes.

§

« Quoi, ce que je dis
est vrai – ce n'est
pas seulement
musique –
etc.¹⁰⁶ »

Pour « une mortelle immortelle, trop humaine inhumaine¹⁰⁷ »

« quand l'illusion
trop forte de l'avoir
toujours avec soi¹⁰⁸ »

« Survivre, voilà l'autre nom d'un deuil dont la possibilité au moins ne se fait jamais attendre¹⁰⁹ »

Pour Maman, ses cheveux et son peigne
These are the ...s that I like !

¹⁰⁵ Jacques Derrida, « A force de deuil », *ibid.*, p. 178.

¹⁰⁶ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 192, p. 330.

¹⁰⁷ Jacques Derrida, 2008, p. 75.

¹⁰⁸ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, feuillet 126, p. 264.

¹⁰⁹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, cité en exergue de l'introduction dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*.

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.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard/Seuil, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BAUMAN, Zygmunt, *Mortality, Immortality & Other Life Strategies*, Stanford, California, Stanford University Press, 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949/1984.
- CANGUILHEM, Georges, *Écrits sur la médecine*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- 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, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Éditions Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Circonfession*, dans BENNINGTON, Geoffrey, DERRIDA, Jacques, *Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- DERRIDA, Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *La grande étrangère, A propos de littérature*, édition préparée et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Éditions EHESS, audiographie, Paris, 2013.
- IVIC, Nenad, ZORICA VUKUSIC, Maja, « La perversion rend-elle heureux ? – Barthes dans les Balkans, mytheme et pharmakon » dans *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy*, vol. IX, numéro 1 / juin 2017, p. 190-208 (ISSN 2067-3655).
- IVIC, Nenad, ZORICA VUKUSIC, Maja (dir.), *Roland Barthes – Création, émotion, jouissance*, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres (n° 274), septembre 2017, ISBN 978-2-406-06414-5 , EAN 9782406064145, 178 p.
- MALLARME, Stéphane, *Pour un tombeau d'Anatole*, Introduction et notes de Jean-Pierre Richard, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Ceuvres complètes*, tome I-II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998/2003.
- 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.
- MILNER, Jean-Claude, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Lagrasse, Éditions Verdier, Collection "Philia", 2003.
- RANCIERE, Jacques, *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2017.
- 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.

ZORICA VUKUSIĆ, Maja, « La mère écrite de Barthes et le deuil », in *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, Zagreb, vol. LVIII/2013, p. 103-119.

Zašto mrzim Rolanda Barthesa? – O tugovanju

Pomalo provokativan naslov trebao bi samo omogućiti izvjestan pristup Barthesovom tugovanju. Ne toliko njegovom djelu, iako da, nego prije onome što ostaje kod njega namjerno nedovršeno, izrečeno ali uvijek nedorečeno. Četiri predstavljena trenutka: mucanje, briga, tješjenje i pisanje, kao i usporedba s *Pour un tombeau d'Anatole Stéphanie Mallarmé*, prikazuju ne samo jedan nečuveni gubitak, nego i historičnost samog fenomena. Smrt se govori drugačije u neobjavljenim bilješkama u 19. i u 20. stoljeću. Naslov se objašnjava u procesu, od smrti koju može „iskupiti“ misao, ideal, književnost, do nedijalektičke smrti kod Barthesa. Mrzim Rolanda Barthesa jer kao da se njegov *Dnevnik tugovanja*, iako „neadekvatan“ u više smislova te riječi, ne može napasti, osporiti. Derridino iskustvo tugovanja to potvrđuje. Barthes je sve prigrlio: tugovanje, patetiku i emotivnost, i tako inaugurirao specifično postmodernistički odnos prema smrti. Gotovo prijateljsko prihvaćanje umjesto modernističkog dvoboja s njom. Za mamu.

Ključne riječi: tugovanje, tuga, Roland Barthes, Mallarmé, Derrida