



HAL
open science

L'écriture du deuil chez Roland Barthes : une étude de La Chambre claire et du Journal de deuil

Anaïs Fusaro

► **To cite this version:**

Anaïs Fusaro. L'écriture du deuil chez Roland Barthes : une étude de La Chambre claire et du Journal de deuil. Littératures. 2011. dumas-00835439

HAL Id: dumas-00835439

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00835439v1>

Submitted on 18 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres modernes

L'Écriture du deuil chez Roland Barthes

une étude de La Chambre claire et du Journal de deuil

Mémoire de recherche de Master 2 Lettres et Arts
Spécialité « Littératures »
Parcours « Écritures et représentations (XIX-XXI siècles) »
(30 crédits)

Présenté par
Anaïs FUSARO

Directeur de recherche
Claude COSTE
Professeur des universités

Année universitaire 2010-2011

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres modernes

L'Écriture du deuil chez Roland Barthes

une étude de La Chambre claire et du Journal de deuil

Mémoire de recherche de Master 2 Lettres et Arts
Spécialité « Littératures »
Parcours « Écritures et représentations (XIX-XXI siècles) »
(30 crédits)

Présenté par
Anaïs FUSARO

Directeur de recherche
Claude COSTE
Professeur des universités

Année universitaire 2010-2011

- Remerciements –

Même s'il est vrai que les hasards de la vie m'ont menée au vif du sujet de ce mémoire, rendant l'exercice quelque peu sinueux, je tiens à remercier ceux sans qui cette année d'étude n'aurait pas été la même

mon directeur de mémoire, Claude Coste, qui a été attentif, disponible et toujours de très bon conseils, malgré nos pérégrinations européennes,

les professeurs de l'UFR de Lettres et Arts de l'université Stendhal et de l'université du Kent, qui m'ont beaucoup inspiré au cours de mon parcours universitaire

Andrea Rossi, qui, grâce à ses conseils, sa patience et aux longues discussions critiques et passionnées, a essayé de m'initier à sa science, m'ouvrant à d'autres horizons

et tous ceux qui m'ont soutenue, de près ou de loin,

famille, amis et camarades de classe et de B.U.,

dans les aléas de la recherche.

- Table des matières -

| | |
|---|-----------|
| Introduction | 8 |
| Premier Chapitre : | |
| Phénoménologie du deuil | 12 |
| I. Ce que le deuil entraîne... | 14 |
| a. ...dans l'organisation du quotidien | 14 |
| b. ...dans l'appréciation de soi | 20 |
| II. Le travail de deuil | 23 |
| a. Théorie des trois étapes | 24 |
| b. L'échec du processus du travail de deuil | 30 |
| III. Le vivant-mort | 35 |
| a. Refus ou impossibilité de faire son deuil ? | 36 |
| b. Le deuil, une nouvelle expérience | 40 |
| Deuxième chapitre : | |
| Célébration, vanité, précarité | 45 |
| I. Légitimer le monument à Henriette Barthes | 46 |
| a. Célébrer Henriette Barthes pour se la remémorer | 46 |
| b. Sacralisation d'Henriette Barthes | 49 |

| | |
|---|------------|
| II. Faire durer | 55 |
| a. ...le souvenir | 55 |
| b. ...l'identité | 58 |
| III. Précarité des monuments | 62 |
| a. Des résistances à la construction d'un monument | 63 |
| b. Le support photographique, un monument médiocre | 67 |
| Troisième chapitre : | |
| Pour une poétique de l'entre-deux | 73 |
| I. Euphorie de l'écriture fragmentaire | 74 |
| a. Fragmenter pour retrouver | 74 |
| b. Des reliques comme aide-mémoire | 78 |
| II. La Chambre claire- cet objet hybride | 83 |
| a. Vers un renouveau littéraire | 83 |
| b. Le triomphe de l'analogie | 86 |
| III. Démultiplication de l'expérience de deuil | 92 |
| a. Par le truchement de l'écriture | 92 |
| b. Par le truchement de l'écriture de la photographie | 97 |
| Conclusion | 103 |
| Bibliographie | 107 |

– Introduction –

« Il est si difficile de parler du journal intime », affirmait Philippe Lejeune en tentant toutefois de le définir. Cette difficulté réside d'abord dans le statut qu'il faut attribuer à ce genre. Est-ce seulement un genre littéraire ? Avons-nous le droit de pénétrer les pensées dites intimes qui composent le journal ? La réponse à ces questions est généralement positive. On admet, en effet, volontiers que le journal intime puisse avoir un intérêt littéraire. Le lecteur est confronté aux pensées intimes, « personnelles » (selon un terme choisi et privilégié par Philippe Lejeune), écrites par un individu qui lors de la rédaction de son journal ne destinait pas nécessairement soumettre ses textes au regard du grand public. L'écriture d'un journal intime serait, dans ce cas, un acte personnel allant de soi vers soi-même qui libère l'écrivain de ses inhibitions et de la charge sociale. Michel Gilot propose en 1975 une définition du journal intime en ces termes : « tout texte écrit d'abord pour soi-même (ce qui est toujours bien difficile à vérifier), composé de fragments, dont chacun pourrait commencer par « aujourd'hui », « maintenant » ou « tout à l'heure », et qui pose la question de la destinée du scripteur.¹ » Face à la multitude de journaux personnels, la définition que propose désormais Françoise Simonet-Tenant est beaucoup plus vaste, un peu plus général : « Le journal se présente sous la forme d'un énoncé fragmenté qui épouse le dispositif du calendrier et qui est constitué d'une succession d'« entrées » (une entrée désignant l'ensemble des lignes écrites sous une même date). S'y exprime un je [...] prisme qui réfracte actions, observations, pensée et sentiments.² » Ce que Michel Gilot a mentionné dans sa

¹ *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque de septembre 1975, textes réunis par V. del Litto, *Histoire des Idées et Critique Littéraire N°175*, Paris : Editions Droz, 1978, p. 1.

² SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire*. Condet-sur-Noireau : Téraèdre, 2001, p. 19-20.

définition et que Françoise Simonet-Tenant a préféré passer sous silence réside dans l’assertion « ce qui est bien toujours difficile à vérifier » : effectivement, le journal intime devrait être nommé « journal personnel » dès lors que l’intime s’extériorise et se montre au public, les intentions véritables du diariste n’étant pas toujours exprimées de son vivant.

Comment connaître les intentions de l’auteur d’un journal ? Le problème se pose plus particulièrement lorsque le diariste est également un écrivain renommé : est-ce que tous les écrits d’écrivain (journal personnel inclus, mais pas seulement) font partis intégrante de son œuvre littéraire ? Ne violons-nous pas l’intimité du diariste en l’offrant au public ? Françoise Simonet-Tenant nous rappelle justement l’étymologie de l’adjectif intime « du latin *intimus*, superlatif correspondant au comparatif *interior* ; il désigne ce qui est au plus profond caché et secret, un intérieur de l’intérieur.¹» De façon tout à fait logique, aucun problème moral ne se pose lorsque la parution d’un journal est anthume, mais dès qu’elle devient posthume (ce qui est le cas le plus fréquent), l’éditeur doit recourir à différents prétextes pour publier le dit secret : *Le Journal* d’Anne Frank est le témoin tragique d’une période historique complexe ; on trouve un intérêt littéraire à publier *Le Journal* d’André Gide (il avait, néanmoins, été publié sous la direction de son auteur, vivant) où l’on découvre par exemple des réponses aux critiques faites *Aux Faux – Monnayeurs*²). Après la mort de l’écrivain, ce sont donc ses éditeurs, sa famille ou ses amis, qui ont le droit ou non de publier le journal. Combien de temps faut-il attendre après la mort d’un auteur pour rendre public ses écrits intimes, ses notes, ses pense-bêtes ? Voilà la question que posent les premiers éclats de la polémique autour de Roland Barthes.

Universitaire, sémiologue, essayiste reconnu, Roland Barthes décède soudainement le 26 mars 1980 des suites d’un accident de la circulation. Il laisse à la postérité une œuvre importante, de laquelle nous retenons communément le très célèbre *Mythologies* (1957), œuvre qui analyse avec humour les nouveaux mythes modernes en en dégagant les « systèmes de signes » explicatifs et significatifs des structures qui composent la société moderne, mais aussi *Le Degré*

¹ SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire*. Condet-sur-Noireau : Téraèdre, 2001, p. 17.

² « Quel succès j’aurais pu remporter avec mes *Faux-Monnayeurs*, si j’avais consenti à étaler un peu plus ma peinture. La concision extrême de mes notations ne laisse pas au lecteur superficiel le temps d’entrer dans le jeu. Ce livre exige une lenteur de lecture et une méditation que l’on n’accorde à l’ordinaire pas aussitôt. Une « nouveauté », on ne prend pas le temps de la lire ; on la parcourt. Mais, si le livre vaut qu’on y revienne, c’est alors qu’on le découvre vraiment. »

zéro de l'écriture (1953) où il pose des questions ontologiques et littéraires, ou encore *Sur Racine* (1963) où il remet en cause la critique littéraire.

En 2009, François Whall, ancien éditeur et ami de Roland Barthes, se positionne contre la publication des *Carnets du voyage en Chine* et du *Journal de deuil*, écrits respectivement en avril 1974 et entre octobre 1977 et septembre 1979. Le premier se constitue originellement de trois carnets de notes prises lors d'un voyage organisé pour l'équipe de la collection « Tel Quel » des éditions du Seuil. On y découvre un Barthes surprenant, car personnel, que la Chine ennue. Trois cent trente feuillets forment le second journal. Commencé au lendemain du décès de sa mère, le *Journal* décrit un écrivain changé, désorienté, particulièrement affecté par la perte. Le problème que soulève François Whall est celui du dévoilement de l'intimité, car ces écrits n'étaient pas destinés au public : « le registre de l'intime n'était en aucun cas, pour lui, destiné à la publication¹ », affirme-t-il dans un entretien avec le *Magazine Littéraire*. Il ajoute que Barthes « tenait à ce que ne soit montré que ce qui est véritablement écrit². » Or, certaines fiches du journal sont rayés, d'autres sont corrigées, montrant ainsi clairement que cette œuvre n'était pas prête à être publiée. Néanmoins, François Whall n'est pas ni l'éditeur ni l'ayant droit testamentaire des œuvres de Roland Barthes ; il n'a pas pu interdire leur publication. Au parti adverse de rétorquer que l'éclairage littéraire que peuvent fournir ses deux ouvrages d'écrits personnels justifie leurs publications. Ainsi, l'écriture de *La Chambre claire* s'est faite en parallèle de celle du *Journal de deuil*. En cette dernière se trouvent effectivement de nombreux échos de l'essai tantôt en devenir, tantôt déjà écrite.

Mélancolique et sans espoir, Roland Barthes fait la difficile expérience du deuil lors du décès de mère. Il l'écrit dans de régulières notes qu'il conserve dans une enveloppe sur son bureau. Selon Françoise Simonet-Tenant, l'écriture d'un journal peut survenir à la suite d'un évènement, particulièrement « lorsque l'identité du sujet se voit mise en danger, ou tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité.³ » Force est de constater que le deuil est à

¹ <http://www.magazine-litteraire.com/content/Homepage/article.html?id=12475>

² Ibid.

³ SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire*. Condet-sur-Noireau : Téraèdre, 2001, p. 95.

l'origine de nombreux écrits. Thème privilégié des écrivains romantiques, le deuil est, par exemple, le noyau dur de l'œuvre nervalienne. Bien plus tôt, de nombreuses élégies grecques exprimant la douleur du deuil et des regrets avaient déjà tracé en creux les lignes sombres de cette création mélancolique. Bien plus récemment, ce sont les psychanalystes qui se sont intéressés au sujet, ne sachant pas comment définir cet état sombre. Le problème que pose le deuil est en cela similaire de celui du journal intime : il pousse l'individu à se recadrer, il devient le sujet de sa propre observation (en l'occurrence de sa souffrance personnelle), mettant en exergue ses sentiments. Le journal représente alors le lieu où l'extériorisation des sentiments vrais et sans pudeur devient possible.

Alors que le *Journal de deuil* décrit la chute brutale de l'écrivain après la perte de sa mère, il ne faut pas oublier que Roland Barthes a continué son activité professionnelle en publiant notamment (comme il vient d'être dit) *La Chambre claire*, son dernier essai. Néanmoins, le lecteur n'est pas dupe et il se rend vite compte que, contrairement à son annonce, ce n'est pas tant la photographie qui en est la thématique principale mais plutôt la recherche d'une mère disparue. Malgré l'absence de « mam », comment justifier son omniprésence au sein du quotidien littéraire et réel de l'écrivain ? Comment garder vivant son souvenir pour qu'il cesse de hanter, de détruire ou de nourrir l'endeuillé et sa production littéraire ?

L'étude qui va suivre portera sur l'écriture du deuil au sein des deux écrits dont nous venons de parler, le *Journal de deuil* et *La Chambre claire* ; son développement se déroulera en trois temps. Ils auront pour but de montrer l'accomplissement d'un livre à l'autre dans le deuil : à travers un écrit personnel et un autre public. L'analyse commentera d'abord les symptômes du deuil perceptible à la fois par Roland Barthes lui-même et par le lecteur de ses œuvres. Cette approche pragmatique proposera une réponse à la question « est-il possible de faire son deuil ? » que semble poser le *Journal*. L'écriture des textes du corpus est portée par de nombreuses tentatives de faire son deuil. La constance du deuil qui en assure également sa permanence pousse le sujet à vouloir offrir l'immortalité à sa mère, à rechercher à inscrire sa mémoire dans l'histoire. Nous verrons ainsi que l'écrivain, face à l'échec de l'accomplissement du deuil, déplace son problème en désirant construire un monument, c'est-à-dire un objet foncièrement public et collectif. Cela implique ainsi l'établissement d'une poétique qui privilégie l'art de

l'interstice : mais Barthes, qui ne s'exprime qu'indirectement, en se plaçant toujours les nuances du « presque », procède par fragmentation. Cela constituera l'étude de notre dernier chapitre.

– Premier chapitre –

La phénoménologie du deuil

Se lancer à la recherche d'une définition du deuil claire et concise reviendrait à chercher une aiguille dans une meule de foin. Le *Littré* en propose dix définitions. La première correspond à nos attentes : le deuil désignerait une « profonde tristesse causée par une grande calamité, par la perte de quelqu'un.¹ » La seconde définition nous signale que ce terme peut être utilisé au figuré pour exprimer un manque absolu. Les sept autres occurrences du mot deuil sont relatives aux expressions et aux traditions qui se rattachent au deuil ; par exemple « 3° Il se dit des signes extérieurs du deuil [...] Grand deuil, le costume de deuil dans toute sa rigueur pendant les premiers temps qui suivent la mort de la personne perdue. Petit deuil, costume de deuil devenu moins sévère à mesure qu'on s'éloigne davantage de l'époque de la mort » ou bien « 9° demi-deuil, moitié du temps du deuil. » Tout individu semble être touché un jour ou l'autre par la « calamité » du deuil, ce qui explique la codification sociale de cet état ; car il s'agit bien d'un état : Sigmund Freud avait déjà proposé quelques années auparavant une première définition psychanalytique du deuil. Il s'agit, selon lui, d'une « réaction à la perte d'un être aimé [...] Il est aussi très remarquable qu'il ne nous vienne jamais à l'esprit de voir le deuil comme un état morbide relevant du traitement médical, bien qu'il comprenne de graves écarts par rapport au comportement normal. Nous nous fions en cela qu'il sera surmonté après un certain laps de

¹ LITTRE Emile, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris : Gallimard Hachette, 1971 p. 1811-1813.

temps, et nous considérons peu convenable, voire malsain, de le perturber.¹» Le deuil désignerait donc ce grand bouleversement, ce changement brutal de la vie, qui fait suite à un décès. Le temps semble être le dénominateur commun des deux définitions, il soigne les plaies que la disparition d'un être cher a ouvertes.

L'objet d'étude de ce premier chapitre est d'observer dans un premier temps les effets, les symptômes, dirions-nous d'un point de vue freudien, les signes qui révèlent la présence du deuil dans le quotidien de Roland Barthes. Il faudra ensuite considérer et examiner le travail du deuil, son évolution et bien sûr son issue. La dernière partie de ce chapitre proposera une réponse à la question suivante : quelles sont les conséquences des fluctuations du deuil et de l'émotivité qui en dépendent sur Roland Barthes ?

¹ FREUD Sigmund, *Trauer und Melancholie* (1917), trad. de l'allemand par Aline Weil [Deuil et Mélancolie], Paris : Petite Bibliothèque Payot, p. 45.

I. Ce que le deuil entraîne...

Avant de commencer l'analyse des effets du deuil, il est bon d'ajouter quelques précisions quant à la situation familiale dans laquelle Roland Barthes se trouvait au lendemain de la mort de sa mère. Très tôt orphelin de père, il grandit avec son demi-frère Michel Salzedo et sa mère, avec qui il partageait le même appartement. Pendant les six mois qui précédèrent la mort d'Henriette Barthes et alors qu'il enseigne au Collège de France, Roland Barthes se consacre entièrement à sa mère et à ses derniers instants.

Le surgissement de la mort dans le quotidien impose une relation nouvelle aux choses et au monde extérieur. Facteur de déséquilibre, elle bouleverse tout (que l'on soit dans un cadre social, familial, au travail, ou personnel), ne laissant rien en l'état.

a. ...dans l'organisation du quotidien

Les thématiques du deuil et de la mort ont toujours été liées à celle de la solitude. Ce constat est devenu, au fil du temps, un *topos* littéraire immanquable. Force est de constater qu'ici, effectivement, la solitude de Roland Barthes fait suite à la disparition de sa mère. Marie-Frédérique Bacqué et Michel Hanus¹ répertorient deux types de réactions face au décès : la « réaction de fuite », qui pousse l'individu à s'écarter de la société et à investir les lieux (cimetière ou morgue) qu'occupent désormais le corps du défunt, et la « réaction de blocage », qui se caractérise par un état léthargique et apathique. C'est dans cette deuxième catégorie que l'on retrouve Roland Barthes. Il se positionne d'abord en marge de sa famille et de ses amis. Il constate amèrement que le vide l'entoure, pis encore que l'irréversible de cette absence est immuable. Voici comment quelques jours après le décès de sa mère, il le constate :

¹ BRACQUE M-F., HANUS M., *Le Deuil*, Paris : PUF « Que sais-je ? », 2009 (4ème édition), p. 27-28.

31 octobre

Lundi 15h - Rentré seul pour la première fois dans l'appartement. Comment est-ce que je vais pouvoir vivre là tout seul. Et simultanément évidence qu'il n'y a aucun lieu de rechange.¹

La solitude que crée le vide de l'absence d'Henriette Barthes le laisse dans un état d'abattement moral extrême. On remarque également que la mort a fracturé le temps : il y a l'avant et l'après « mam. », renvoyant Barthes dans une dimension nouvelle d'où il ne peut s'échapper. Quelques jours plus tard, il ajoute ainsi :

4 novembre

Ce jour, vers 17 heures, tout est à peu près classé ; la solitude définitive est là, mate, n'ayant désormais d'autre terme que ma propre mort.²

La perte est trop grande et l'isolement, qui apparaît comme une composante indissociable du deuil, ne peut être comblé. Cette prostration le pose en marge de la société, c'est pourquoi alors qu'il est invité chez un ami ,il tire la conclusion suivante:

2 novembre

(Soirée chez Marco)

Je sais maintenant que mon deuil sera *chaotique*.³

La mention entre parenthèse donne une précision qui pourrait être secondaire, mais ici, le nom « soirée » s'oppose à l'adjectif « chaotique », deux fois mis en exergue avec l'utilisation de l'italique. Ce contraste de la foule et probablement de la gaité et de l'apocalypse et du néant est tout à fait remarquable, mais typique de l'état de deuil. Rien dans ce regroupement festif ne semble lui avoir donné le sentiment d'être heureux en communauté. La conclusion de sa soirée le renvoie à son deuil. Les difficultés qu'il rencontre, malgré les efforts qu'il réalise, l'empêchent de se fondre dans la foule des vivants. Ce vif sentiment d'inadéquation révèle une inaptitude à vivre

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », 2009, p. 34.

² Ibid. p. 45.

³ Ibid., p. 41.

en tant qu'être social. Ce qu'il faut entendre, c'est que le deuil est une expérience unique qui ruine les relations à l'autre car l'autre, même s'il se trouve dans une situation similaire (en l'occurrence : la perte de la mère pour le frère de Barthes) ne vit jamais le deuil de façon identique. Réutilisant une expression que l'auteur avait utilisé pour décrire les relations de couple, on peut décrire Barthes comme un individu se trouvant hors système, hors d'un « ensemble où tout le monde a sa place¹ » :

27 décembre 1977

Urt

Crise violente de larmes

(à propos d'une histoire de beurre et de beurrier avec Rachel et Michel). 1) Douleur de devoir vivre avec un *autre* « ménage ». Tout ici à U. me renvoie à *son* ménage, à *sa* maison. 2) Tout couple (conjugal) forme bloc dont l'être seul est exclu.²

Le système ou « bloc » que forment son frère et son épouse exclut Barthes. Il se trouve dans le désir de la création d'une structure nouvelle qui puisse combler le vide de la disparition de sa mère. L'absence de cette dernière creuse un fossé entre Barthes et le reste du monde, le renvoyant systématiquement à sa condition d'être humain et à son état solitaire. Pis encore, il constate avec effroi que la solitude devient sclérosante et que sa mère occupe ses pensées et le monopolise entièrement :

10 mai 1978

La solitude où me laisse la mort de mam. me laisse seul dans des domaines où elle n'avait point part : dans ceux de mon travail. Je ne puis lire des attaques (des blessures) concernant ces domaines, sans me sentir lamentablement plus seul [...]³

Cet isolement forcé se transforme doucement en une retraite volontaire. Il précise ainsi n'avoir « pas envie mais besoin de solitude » et ajoute un peu plus loin que « c'est lorsque nous [le frère de

¹ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil « Tel Quel », 1977, p. 55.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », p. 93.

³ Ibid. p 134.

Barthes et lui-même] sommes bousculés, affairés, sollicités, extériorisés, que nous avons le plus de chagrin. L'intériorité, le calme, la solitude le rendent moins douloureux.¹ » Les confrontations avec autrui deviennent difficiles dans la mesure où tous ont déjà vécu un deuil et ont une idée de ce que son deuil peut être, mais où aucun ne vit le drame qu'il vit au quotidien. Face à cette incompréhension permanente et persistante (les occurrences continuent jusqu'à la fin du *Journal de deuil*). Le repli sur soi dans le cocon mortuaire de l'appartement parisien devient une nécessité quotidienne :

27 octobre

Tout le monde suppute- je le sens - le degré d'intensité du deuil. Mais impossible (signes dérisoire, contradictoires) de mesurer combien tel est atteint.²

A chaque tentative d'expression de ses sentiments, il est renvoyé au temps qui semble être le seul à savoir guérir les plaies du deuil : « c'est peut-être prématuré³ » proclame Cl. M. lorsque Barthes exprime les angoisses qu'il ressent, ou encore « On (Mme Panzera) me dit: le Temps apaise le deuil. »

Barthes centralise ses intérêts et les focalisent sur lui-même. Son *Journal de deuil* est un recueil de considérations personnelles sur son état et ses difficultés à s'accommoder de l'absence et de la solitude. Peu importe où il se trouve, son esprit revient toujours au même point, point de la déchirure, point déchirant que tout agresse et exacerbe mais que rien ne console jamais : « Ici, pendant quinze jours, je n'ai cessé de penser à mam., et de souffrir de sa mort. Sans doute qu'à Paris, il y a encore *la maison*, le système qui était le mien quand elle était seule. Ici, loin, tout ce système s'écroule. Ce qui fait, paradoxalement, que je souffre beaucoup plus lorsque je suis à l'extérieur, loin d' « elle », dans le plaisir (?), la « distraction ». Là où le monde me dit « Tu as tout ici pour oublier », d'autant moins j'oublie.⁴ » À ce propos, Pascal écrivait : « S'il est sans divertissement, et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est, cette félicité languissante ne le soutiendra point, il tombera par nécessité dans des vues qui le menacent, des

¹ Ibid. p. 110.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », p. 20.

³ Ibid. p. 160.

⁴ Ibid. p. 128.

révoltes qui peuvent arriver et enfin la mort et des maladies qui sont inévitables ; de sorte que, s'il est sans divertissement, le voilà malheureux.¹ » Ainsi, Barthes a bien recours aux divertissements pascaliens pour palier sa souffrance et offrir à son esprit de quoi s'occuper pour ne pas défaillir, mais ce ne sont que des actes vains car la pensée de sa mère revient sans cesse, régulièrement ou non, par association d'idées ou non. Contrairement à Paris, Mehioula (et certains autres lieux de voyage, qui s'apparentent ainsi plus à des exils) lui procure la solitude et la société qu'il recherche, c'est-à-dire celle qui lui est inconnue, étrangère, qui ne rappelle à sa mémoire aucun souvenir lié à sa mère. Or, dès que resurgit une connaissance du passé, du temps de « mam. », le mal-être revient :

Deuil

24 juillet 1978

Mehioula

[...] (Rentrer là où elle n'est pas ? - là où rien d'étranger, d'indifférent, ne me rappelle qu'elle n'est plus là.)

Déjà ici à Mehioula, où j'ai été si proche d'une solitude supportable, où je me suis sentis en somme le mieux de tous mes voyages, ici, dès que « le monde » montrait son nez (amis de Casa, petite radio, amis de El Jadida, etc.) je me sentais moins bien.²

Il clame qu'il « ne veux faire que des voyages où [il] n'[a] pas le temps de dire : je veux rentrer ! » : le besoin de cohabiter avec ce qui peut encore témoigner de l'existence de sa mère est indispensable pour assurer un équilibre.

En même temps, de façon presque paradoxale, il exprime également un clair désir de ne pas voir la situation s'améliorer, se complaisant dans le manque et la souffrance discontinue, surprenante parfois que procure le deuil, c'est pourquoi lorsque la routine qui rappelle le passé (décrite dans l'exemple ci-dessous) réapparaît avec force pour le sortir hors du deuil, elle est immédiatement vidée de ces vertus réparatrices et manque ainsi son but :

(15 juin)

Tout recommencerait aussitôt : arrivée de manuscrits, demandes, histoires des uns et des autres et, chacun

¹ Blaise PASCAL, *Les Pensées*, Paris : Le Livre de Poche, 2000, p.121-126.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », p. 177.

poussant devant lui, impitoyablement, sa petite demande (d'amour, de reconnaissance) : à peine eut-elle disparu, le monde m'assourdit de : *ça continue*.¹

L'utilisation du conditionnel exprime la potentialité d'un rétablissement, mais il ne faut pas oublier que ce mode décrit également l'irréel. Barthes suggère ainsi en demi-teinte qu'il ne se remettra pas de son deuil et que la possibilité d'un retour éventuel de la routine passé l'effraie car elle signifierait également la fin de sa peine. Il exprime d'ailleurs quelques pages auparavant son opposition face au processus de rétablissement établi par la société qui suggère que l'endeuillé ira mieux :

18 mai 1978

Comme l'amour, le deuil frappe le monde, le mondain, d'irréalité, d'importunité. Je résiste au monde, je souffre de ce qu'il me demande, de sa demande. Le monde accroît ma tristesse, ma sécheresse, mon désarroi, mon irritation, etc. Le monde me déprime.²

Il réaffirme ce refus de réintégration sociale dans la formule suivante : « Tout m'est insupportable qui m'empêche d'habiter mon chagrin.³ » car le chagrin a quelque chose de rassurant : s'il souffre de l'absence d'Henriette Barthes, c'est bien que son amour pour elle a été et est toujours (l'utilisation du présent n'est pas excessif) sincère, alors il préfère (choisit - mais peut-on réellement choisir de souffrir ?) endurer le chagrin du deuil. Il ajoute plus loin que « le pire trouble social [c'est] de ne pouvoir être classer, dans une société. » Or, Barthes pose plusieurs fois la question de sa place dans la société maintenant que sa mère est décédée. La mère (nous le verrons plus amplement dans le chapitre suivant) est un repère social nécessaire qui aide les individus à localiser leur place dans la société. Désormais, il ne peut plus se présenter comme le fils d'Henriette Barthes : maintenant que sa mère est disparue, sans père, ni mère et sans descendance, il est comme déclassé, hors société.

S'il ne peut pas se construire socialement, il essaie néanmoins de reconstruire, de reconquérir l'espace de l'appartement : cela passe par les habitudes et par la réhabitation de la

¹ Ibid. p. 158.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », p. 137.

³ Ibid. p.185.

chambre de sa mère où il apporte régulièrement des fleurs fraîches. Il parle de ce phénomène en ces termes : « dès qu'un être est mort, construction affolée de l'avenir (changement de meubles, etc..) : aveniromanie.¹ » témoignant lui-même de la perte des repères sociaux qu'entraîne le deuil. Le quotidien est profondément perturbé. Le chaos s'installe juste que dans ses nuits : « Depuis plusieurs nuits, images - cauchemars où je vois mam. malade, frappée. Terreur.² » Le fantôme d'Henriette Barthes s'est installé dans toutes les pièces de la maison et de son esprit. La peur de perdre ce qui reste d'elle ou ce qu'il associe à elle le poursuit même la nuit. Le chaos qui survient suite à la perte d'un être cher entraîne un bouleversement panique, une perte totale des repères. La vie de l'endeuillé est régie par l'ambivalence de ses désirs et de ses capacités : il réclame la solitude mais a besoin de la présence fictive du défunt ; il se détache du monde extérieur, à moins qu'il ne puisse y voir un lien vers le disparu ; il réorganise l'espace matériel et spirituel mais seulement autour de l'idée de la défunte. Quelles conséquences y a-t-il pour le sujet s'il s'efface petit à petit pour laisser la place au défunt ?

b. ...dans l'appréciation de soi

La psychanalyse le reconnaît volontiers, le deuil est aléatoire. Il exerce une action différente sur chaque individu et sur ce même individu, des deuils tout à fait différents peuvent être observés. La notion est elle-même ambiguë et parfois peu claire. Karl Abraham affirme que « la mélancolie est une forme archaïque du deuil³ », toute personne qui tente de faire son deuil se trouverait donc dans un état mélancolique. Mélanie Klein défendait une idée similaire en ces termes, ajoutant la notion d'état naturel : « Être en deuil, c'est en fait être malade, mais comme cet état d'esprit est habituel et nous semble naturel, nous n'appelons pas le deuil une maladie. [...] Le sujet passe par un état maniaco-dépressif atténué et passé, et qu'il surmonte, répétant ainsi, bien qu'en des circonstances et avec des manifestations différentes, les processus que l'enfant traverse normalement au cours de sa première enfance.⁴ » Pourtant, Freud tenait à

¹ Ibid. p. 16.

² Ibid. p. 133.

³ ABRAHAM Karl, « Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse Seelischer Störungen », trad. de l'allemand par Ilse Barande [Esquisse d'une histoire du développement de la libido fondée sur la psychanalyse des troubles mentaux], in *Oeuvres complètes*. Paris : Payot. 1965. vol. II, p. 183.

⁴ KLEIN Mélanie, *Deuil et dépression* [1934-1940], Paris : Payot-rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004, p. 97.

séparer nettement et clairement ces deux notions ; il fait la liste des symptômes se rattachant à l'un et à l'autre. Ainsi, le deuil est une réponse psychosomatique à la perte d'un être cher se caractérisant par une désaffection du monde extérieur, par l'absence (totale ou partielle) d'activités en rapport avec le souvenir du défunt et par l'incapacité à projeter son amour sur un nouvel objet. Henriette Barthes constituait le ciment de la construction du Moi de son fils, la perte de sa mère a entraîné une perte de son Moi (ce dernier est désormais dépossédé d'identifiant). L'unité du sujet éclate, il assiste au déclin de ses fonctions moiïques ainsi qu'à celui de l'image qu'il a de lui-même. Le deuil « normal » diffère de la mélancolie et donc du deuil « pathologique » par l'absence de culpabilité et de reproche fait à sa propre personne. Seule l'autodépréciation s'ajoute aux facteurs du deuil que nous venons d'énumérer. Or, il serait fréquent, toujours selon Freud, que le sujet passe d'un état normal de deuil à un deuil pathologique où le Moi serait cette fois remis en cause. L'extrait suivant commente le processus du deuil :

1er août 1978

Deuil. A la mort de l'être aimé, phase aiguë de narcissisme : on sort de la maladie, de la servitude. Puis peu à peu, la liberté se plombe, la désolation s'installe, le narcissisme fait place à un égoïsme triste, une absence de générosité.¹

En réutilisant des termes psychanalytiques (« phase aiguë de narcissisme »), l'auteur montre comment, suite à un repli sur lui-même, il se concentre essentiellement sur sa soudaine solitude. Deux stades du deuil sont distingués, mais tous deux se centrent sur l'endeuillé. Le deuil montre l'être, tel qu'il est, égotiste et avare. Abandonné par le défunt, il montre que le Moi s'est aliéné dans la douleur du manque et dans l'égoïsme vers lequel se tourne cette douleur. Le deuil « absorbe toute l'énergie du Moi² » en le plaçant au cœur de toutes les attentions. Le sujet porte un regard critique incisif envers lui-même, surprenant d'objectivité. Il témoigne du monopole et du triomphe de la dépression, malade et destructrice, sur le deuil, sain et logique.

Or, parfois, une reconsidération du Moi de l'auteur tend à le dévaloriser :

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », 2009, p. 191.

² Sigmund FREUD, *Trauer und Melancholie* (1917) trad. de l'allemand: Aline Wei [Deuil et Mélancolie], Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2010, p. 68.

12 juin 1978

Pendant tout le temps du deuil, du Chagrin (si dur que : je n'en peux plus, je ne surmonterai pas, etc.), continuaient à fonctionner, imperturbablement (comme mal élevées) des habitudes de flirts, d'amourachements, tout un discours du désir, du *je t'aime* - qui au reste retombait très vite - et recommençait sur un autre.¹

Le sujet ne se sent pas capable de dépasser l'épreuve de la perte de sa mère. Il doit pourtant exercer ces activités quotidiennes, répondre à ses obligations professionnelles et sociales. La pression que l'on exerce sur lui, l'obligeant à faire son deuil, le pousse à reprendre ces activités. Ce feuillet marque, de plus, l'absurdité de l'existence et les habitudes sociales qui lui apparaissent désormais fades et sans intérêt. Le seul intérêt envisageable que présente la routine n'est autre que l'écoulement même du temps, et la pensée que chaque seconde qui s'écoule le rapproche un peu plus de sa propre mort. En outre, l'expression « comme mal élevées » signifie son incapacité à lui rendre hommage. Les marques de l'absence de raison de vivre dues à la dépréciation de soi sont clairsemées mais bien présentes dans le *Journal de deuil* : « Je pense : mam. n'est plus là et la vie stupide continue². » *La Chambre Claire* n'est pas en reste, l'auteur y confie également ses difficultés : « Je vivais dans sa faiblesse (il m'était impossible de participer à un monde de force, de sortir le soir, toute mondanité me faisait horreur).³ » Reprenant ce qui a été dit quant à la théorie de Freud, être en deuil (contrairement à être en dépression) permet de conserver une estime de soi car l'endeuillé n'est pas responsable de la disparition du défunt. Pourtant dans certains cas, cette estime disparaît. C'est ainsi que Barthes franchit, bien malgré lui, la fine frontière qui sépare la dépression de la simple et normale mélancolie du deuil. Il se sent coupable et souffre de ne pas reproduire et transmettre à l'infinie les valeurs que lui a inculquées Henriette Barthes et l'amour qu'il a reçu :

Devant la seule photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense : c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais ; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner : il ne restera plus que l'indifférente Nature. C'est là un déchirement si aigu, si intolérable, [...] :

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », 2009, p. 152.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », 2009, p. 138.

³ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 112.

perpétuer, non seulement la vie, mais aussi ce qu'il appelait [...] le Bien, la Justice, l'Unité, etc.¹

L'humeur amère et douloureuse que le lecteur découvre au fil des pages des deux ouvrages qui forment notre corpus l'incapacité à aimer à nouveau et à s'intéresser au monde extérieur, ainsi que la dépréciation de soi ce qui nous poussent à affirmer notre précédente l'hypothèse : le deuil que vit Roland Barthes suite au décès de sa mère n'est pas un deuil dit « normal » mais tendrait davantage vers un deuil « pathologique, mélancolique ». La dépréciation de soi est le facteur dépressif qui fait basculer le sujet en deuil dans une mélancolie. Que ce soit dans l'écriture personnelle quotidienne d'un journal ou dans l'écriture académique d'un essai, Barthes offre au lecteur sa vision d'un deuil chaotique et impossible.

En observant les signes et les manifestations du deuil chez Roland Barthes, on s'aperçoit que le deuil (chez l'écrivain comme d'une façon générale) est révolutionnaire et tumultueuse. Il ébranle l'individu, fait table rase de ses acquis sociaux et culturels, le laisse seul dans un désert de tristesse. Pour que l'individu réintègre un territoire ou une société, il doit retrouver un code. Ce code est souvent lui-même issus des répétitions, des habitudes, de la routine qui rythment nos jours et nos nuits. Or, le deuil a entraîné la perte de ses éléments stabilisateurs. Bien qu'il soit toujours socialement intégré, c'est-à-dire qu'il soit resté en interaction avec les codes sociaux, il bascule toujours vers sa mère, qui elle se situe dans une autre dimension. Cette attirance, comme une attraction, modifie son parcours dans son processus de deuil. Ce dernier n'est pas aléatoire mais bien universel et c'est grâce à cette universalité que l'identification d'une matrice du deuil a pu être mise en évidence.

¹ Ibid. p. 147.

II. Le travail du deuil

Jusqu'à présent, nous avons parlé du deuil comme d'un état caractérisé par un processus qui lui serait propre. Qu'est-ce à dire ? L'état désigne une situation morale ou affective et le processus une succession d'actions aboutissant à un résultat. Le sujet en deuil se trouverait donc à la fois dans une position stable et dans un mouvement évolutif. Ce qui est stable, en fait, réside dans la situation elle-même qui ne peut subir aucun changement ; c'est l'évènement qui crée le deuil : le décès d'un être aimé ; et c'est ainsi dans cette douloureuse immuabilité que se meut l'endeuillé. Ce qui est changeant, en revanche, est à rechercher chez l'individu en deuil. Comme le souligne Sigmund Freud, il est bon de se focaliser un instant sur une expression communément utilisée : le travail du deuil. Ce dernier est nécessaire après la perte d'un être cher comme dans la perte d'un objet sur lequel le sujet avait projeté son affection, c'est-à-dire de façon figurée. Cette mise au point terminologique est nécessaire dans le but de comprendre quel chemin se fraye Roland Barthes dans son propre processus de deuil. Nous regarderons, dans un premier temps, quelle est l'évolution du travail du deuil chez lui, puis nous comprendrons comment est-ce qu'il échoue systématiquement et à chaque étape à faire son deuil.

a. Théorie des trois étapes du deuil

Sigmund Freud, Mélanie Klein, George Kolhrieser, Marie-Frédérique Bacqué et Jeanine Pillot, pour ne citer qu'eux, ont émis des théories psychanalytiques pour tenter de comprendre le processus du deuil. La première discordance visible porte sur le nombre d'étapes par lesquelles l'endeuillé doit passer pour réaliser son deuil. Il comprend globalement entre trois à sept phases. Nous ne retiendrons ici et ne travaillerons que sur la théorie exposée par Isabelle Delisle dans *Survivre au deuil : l'intégration de la perte*, car elle propose une division tripartite du travail du deuil qui reformule intelligemment les différentes propositions des autres psychanalystes : l'étape critique, l'étape cruciale et l'étape créatrice. Il faut effectivement signaler que la thématique est très prisée et que, malgré la différence numérique des étapes du deuil, nous retrouvons les mêmes caractéristiques dans le même ordre chez de nombreux psychanalystes. La division d'Isabelle

Delisle se démarquait donc par la simplicité des dénominations et la clarté des étapes. Julia Kristeva, elle, résume ses étapes en une phrase: « Nommer la souffrance, l'exalter, la disséquer dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil. De s'y complaire parfois, mais aussi de le dépasser, de passer à un autre moins bruyant.¹ » « Nommer », « exalter » et « disséquer » correspondent à la première étape définie par Isabelle Delisle : l'étape critique durant laquelle le deuil se focalise sur lui-même; « s'y complaire » et « le dépasser » s'intègrent respectivement à la deuxième (l'étape cruciale, qui correspond au moment où le deuil se tourne vers autrui et laisse le principe de réalité prendre le dessus sur le chagrin) et troisième étape (l'étape créatrice durant laquelle le sujet se renouvelle et quitte définitivement le processus de deuil).

La première étape survient dès le décès du défunt. Le sujet doit se confronter à la réalité et c'est tout d'abord le langage qui le déçoit. Comment nommer la « première nuit de deuil ?² », s'interroge Roland Barthes au lendemain du décès de sa mère. Puisque le langage est inapproprié, qu'il n'exprime pas la totalité de ses sentiments, quelle valeur apporter aux notes qu'il prend³ ? On remarque d'abord une hésitation à utiliser le mot « deuil » pour le désigner. La singularité de la situation le force souvent à préciser en ajoutant un autre nom pour approcher sa nature ou son ambiguïté. Il tente ainsi tout au long de son journal de lui attribuer une définition. La citation suivante mêle le deuil à la dépression, tente de la distinguer de la maladie qui, elle, peut guérir :

27 octobre

[...]

- RH : depuis six mois tu étais déprimé parce que tu savais. Deuil, dépression, travail, etc. - mais cela dit discrètement, à sa coutume.

Irritation. Non, le deuil (la dépression) est bien autre chose qu'une maladie. De quoi voudrait-on que je guérisse ? Pour trouver quel état, quelle vie ? S'il y a travail, celui qui sera accouché n'est pas un être plat, mais un être moral, un sujet de valeur - et non de l'intégration.⁴»

¹ KRISTEVA Julia, *Soleil Noir – Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard « Folio essais », 1987, p. 109.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 13.

³ « Qui sait ? Peut-être un peu d'or dans ces notes ? » : Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 17.

⁴ Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 18.

Le deuil est d'abord associé à la « maladie » et à la « dépression », il possède une fin. Il soulève alors la question de l'après-deuil, de l'après-maladie. Or, il n'existe pas de convalescence du deuil. Il envisage la possibilité d'un travail, qui porterait sur la recomposition de l'individu, sa recreation au monde ou en d'autres termes à sa reterritorialisation, donnant à cet être nouveau une morale nouvelle qui entrerait en adéquation avec le monde nouveau dans lequel il doit désormais évoluer. Il refuse le changement qu'un travail de deuil peut exercer sur lui, car il s'agit d'intégrer, de mélanger à la foule des hommes un autre individu qu'une fatalité a modifié et non un individu qui se serait modifié pour être compatible, pour correspondre à la société. Aucun espoir de guérison semble poindre, la douleur est toujours présente alors Barthes réalise que le temps ne guérit pas ses plaies, qu'il ne fait que l'accompagner dans son voyage désolé. Cela dit, le deuil n'est pas linéaire et bien qu'il s'inscrive dans le temps, il peut être soumis à des modifications par ce dernier :

15 novembre

Il y a un temps où la mort est un événement, une ad-venture, et à ce titre, mobilise, intéresse, tend, active, tétanise. Et puis un jour, ce n'est plus un événement, c'est une autre durée, tassée, insignifiante, non narrée, morne, sans recours : vrai deuil insusceptible d'aucune dialectique narrative.¹

Puis, petit à petit, le mot « chagrin » apparaît. Il l'associe et le substitue à l'utilisation du mot « deuil ». Le chagrin désigne pourtant davantage « une souffrance de l'âme, causée par une peine quelconque, par une contrariété, un désappointement, une perte, etc. La tristesse est un état de l'âme que le chagrin peut produire. [...] La tristesse est l'opposée de la joie et de la gaieté ; le chagrin n'a point d'opposé.² » On comprend alors pourquoi Barthes choisit de changer de vocabulaire : le chagrin est une disposition de l'individu à la tristesse et à d'autres humeurs sombres, dépourvu de contraire ce qui lui confère une puissance significative. Désigner la souffrance par un nom qui lui serait propre n'est pas une tâche facile, surtout lorsque cette souffrance est fluctuante (« Proust parle de *chagrin*, non de *deuil* (mot nouveau, psychanalytique, qui défigure)³ », « Manie qu'ont les gens (en l'occurrence le gentil Severo) de définir spontanément le deuil par des phénomènes [...] ce n'est pas le « deuil », c'est le *chagrin* pur -

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 60.

² LITRE Emile, *Dictionnaire de la langue française, tome 2*, Paris : Gallimard Hachette, 1971, p. 77.

³ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 168.

sans substituts, sans symbolisation¹ »). Il faut trouver un mot qui engloberait le tout du deuil, c'est-à-dire le chagrin, la tristesse, la dépression, la nostalgie, la peur, etc., en évitant de dénaturer ou « défigurer » ce qui est ressenti. Il ne faut pas trahir ses affects ; au contraire, leurs rester fidèle et les reconstituer au plus près de la vérité deviennent des priorités.

Néanmoins, la récurrence des affirmations « je ne sais pas » informe le lecteur quant à la perte de repère tel que nous en avons précédemment parlé et qui s'opère sur l'individu en deuil. Barthes est laissé seul, il explore sa souffrance et oscille entre chagrin et deuil. Une information constante reste : l'ignorance. Cette ignorance tend à la fois vers le futur et est ancrée dans le présent. Plus que jamais, il ignore de quoi son futur sera fait. De même, les répétitions « jamais plus » tout au long de son journal (qui sont également présentes dans *La Chambre claire*) sont de multiples manifestations de l'émotivité contre laquelle il se bat. « Jamais plus » exprime simultanément la colère liée au manque et l'impuissance des hommes face à la machine écrasante du temps. L'irrémediabilité de la mort forme une barrière opaque, résistante à l'ineffabilité de la souffrance. Pourtant, « écrire son journal intime, [...] c'est aussi se protéger de l'écriture en la soumettant à cette régularité heureuse qu'on s'engage à ne pas menacer² » ; Barthes ne se soumet pas au calendrier mais à ses émotions, son écriture est ainsi discontinuée dans le temps : certains jours plusieurs feuillets de notes sont écrits, d'autres jours voire certaines semaines sont entièrement manquantes. L'extériorisation par l'écriture seulement instaure une distance entre lui et ses proches. Le sentiment justifié d'incompréhension et d'isolement qui naît de ses rencontres quotidiennes avec ses amis accroît sa tristesse. Cette distance est parfois désirée car ses proches ne comprennent pas : il est en constante recherche d'un refuge, d'un lieu ou d'un moyen qui occuperait ou canaliserait ses pensées nomades et morbides, mais paradoxalement, la nécessité d'exprimer son deuil à qui que ce soit (journal ou amis) est ressentie. Les notes de bas de page du feuillet du 29 novembre reprennent une citation d'un texte de Kierkegaard qui exprime parfaitement cet état indécis : « dès que je parle, j'exprime le général, et si je me tais nul ne peut me comprendre ». Barthes est divisé entre la volonté de partager son chagrin avec autrui et le silence. L'expression écrite ou orale, c'est-à-dire plus largement le langage, ne convient ni à assouvir son besoin d'être écouté ni à contenter sa soif d'expression. Autrui se constitue en mur

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », 2009, p. 156.

² BLANCHOT Maurice, « Le journal intime et le récit » *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard « Folio essais », p. 254.

lisse et opaque, contre lequel Barthes vient s'écraser à chaque tentative d'extériorisation et de recherche d'aide.

La seconde étape, dite cruciale ou de « rébellion compréhensive » selon les psychanalystes, se déroule en deux temps : l'observation de soi et la dissipation de la souffrance. L'écriture quotidienne d'un journal de deuil permet à Roland Barthes de s'observer, de se contempler souffrant, haletant jour après jour. Les mots sont tantôt élégiaques tantôt raisonnables parfois les deux sont présents dans la même note :

21 novembre

Désarroi, déshérence, apathie : seule, par bouffées, l'image de l'écriture comme « chose qui fait envie », havre, « salut », projet, bref « amour », joie. [...] ¹

Le champ lexical de la mélancolie côtoie la mise en place de projet, la construction d'un univers plaisant ; mais il n'y a que la raison et l'envie de créer qui « par bouffées » seulement le délivrent de l'oppression du deuil. La prise de notes possède un caractère scientifique, qui permet à son auteur de s'observer comme objet d'étude. Seul, il témoigne alors lui-même des soubresauts de ses humeurs et de sa pensée. Ainsi, il est possible de lire plusieurs feuillets suivre la même thématique, répondre à des questions ou des problèmes soulevés précédemment. Par exemple, le 7 décembre 1977, deux notes sont écrites et abordent toutes les deux la question de l'immuabilité de la mort. Il explore la question du « jamais plus » et du définitif qui en résulte. Souvent, ces réflexions « filées » sont écrites le même jour. L'on imagine fort bien la question faire son chemin et se déposer en fragments d'idées sur des feuillets à différents moments d'une même journée, au cours de l'avancé de sa réflexion.

Cette étape se distingue également par les diverses tentatives de Barthes à se rattacher à la réalité. Ces pulsions de vie, engagées par un principe de réalité très présent chez lui, le poussent à retrouver des activités qui lui étaient chères, tel que ses voyages au Maroc et autres divertissements dont nous avons parlé précédemment. Le travail le rappelle à la réalité et au quotidien et à sa fonction sociale. Or tous les travaux de Barthes (c'est-à-dire travail de deuil et travail en tant que professeur-essayiste) passent inmanquablement par l'écriture. Le travail

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 69.

reprend alors son sens étymologique de torture et tourment, en alliant souffrance quotidienne et expression de celle-ci. A partir de là, l'écriture est une passion, la Passion de l'écrivain (qu'il faut entendre au sens de *patio*, c'est-à-dire souffrance, affection et supplices) et *La Chambre Claire* le chemin de croix de Roland Barthes :

31 mai 1978

Ce n'est pas de solitude que j'ai besoin, c'est d'anonymat (de travail).

Je transforme « Travail » au sens analytique (Travail du Deuil, du Rêve) en « Travail » réel - d'écriture.

car :

le « Travail » par lequel (dit-on) on sort des grandes crises (amour, deuil) ne doit pas être liquidé hâtivement ; pour moi il n'est accompli que dans et par l'écriture. »¹

A la lecture de ces mots, l'on s'imagine rapidement que le deuil est sur le point de se faire. Le travail apporterait ce dont il a besoin : de la solitude et de la reconnaissance en même temps. L'« anonymat » que procure le travail provient de l'activité créative, qui éloigne l'écrivain de sa propre image. L'écriture lui assure « le repos d'une identité figée² » et elle lui permet ainsi d'échapper à l'emprise de l'imaginaire.

La dernière étape, « l'étape créatrice », procède à la réorganisation de la vie de l'endeuillé en lui redonnant de l'espoir. L'établissement de projets et la création d'une chose nouvelle aident la personne en deuil à reconstruire son espace sans l'être aimé. Cette étape s'exprime également par le retour de la pulsion de vie dans le quotidien et se lit chez Barthes dans l'enthousiasme d'un projet d'écriture. Ce dessein est largement remarquable puisqu'il transcende le *Journal de deuil*. Cette période se caractérise également par l'acceptation de la perte du défunt. Les changements qui se produisent au sein de l'individu en deuil sont positifs et mis en valeur. L'exemple suivant souligne sa faculté nouvelle à voir en chaque individu un être mortel :

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 143.

² Claude COSTE « Roland Barthes par Roland Barthes sous le démon de la totalité » *L'Autoportrait fragmentaire*, Université Stendhal Recherches & Travaux, numéro 75, 2009, p. 35.

16 novembre

Maintenant, partout, dans la rue, au café, je vois chaque individu sous l'espèce du *devant-mourir*, inéluctablement, c'est-à-dire très exactement du mortel. - Et avec non moins d'évidence, je les vois comme ne le sachant pas.¹

Il réalise également que ses individus vivent sans se définir ainsi. Il démontre de la sorte qu'il ne fait plus parti de ces individus mortels qui ignorent leur condition. Il tire des aspects ou des changements positifs qui sont survenus à la suite du deuil. Le défunt et l'image de la mort qui l'accompagne doivent s'intérioriser. Afin de déclarer un deuil accompli, le Moi du restant doit être libéré du poids du deuil dans le but de prévoir une reconstitution.

D'une façon générale, tous les deuils entraînent un travail de deuil, et nous venons de voir les trois étapes essentielles qui forment celui de Roland Barthes. Néanmoins, environ 5% des deuils normaux n'aboutissent pas à une libération du Moi et deviennent à leur insu des deuils pathologiques.

b. L'échec du processus du travail de deuil

Ces trois étapes sont bien présentes chez Barthes et l'on peut aisément les retrouver dans les deux textes que forme notre corpus. Ceci dit, nous avons vu que le deuil de Barthes n'était pas « normal », mais pathologique ou mélancolique, selon les termes de Freud ou Klein. Voyons maintenant ce qui nous permet de justifier ceci, ce qui revient à répondre à la question suivante : comment le processus de deuil engagé par Roland Barthes échoue-t-il à chacune des trois étapes du deuil ? Et quelles en sont les conséquences ?

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 62.

Les hésitations linguistiques de la première étape montrent une impossibilité à se saisir en tant que sujet souffrant. Bien qu'il puisse déterminer l'origine de son mal-être, Roland Barthes échoue dans ses tentatives d'expressions. De fait, il prétend que c'est l'intériorisation de son deuil, c'est-à-dire la non-expression de ce dernier, qui est une barrière à sa guérison. Cependant, l'écriture d'un journal de deuil qui lui permet pourtant dans un premier temps d'exprimer ses affects échoue également dans ses tentatives d'unification entre langage et affect. Julia Kristeva précise ainsi que lorsque « la dimension du langage s'avère insuffisante, le sujet retrouve dans la situation, sans issue, du désarroi qui débouche sur l'inaction et la mort.¹ » Les tentatives d'exprimer avec justesse le malheur de la perte et l'in vraisemblable de cet événement ne trouvent aucune résonance dans le langage. Barthes est en marge de son propre langage et, conséquemment, il ne peut plus entrer en adéquation avec ses proches, qui le soutiennent sans le comprendre pourtant. Le motif du temps qui apaise les douleurs causées par la perte ne trouve aucun écho à ses yeux. Selon son interlocuteur, il découvre que l'émotivité s'apaise, disparaît ou au contraire reste la seule trace du deuil à travers les années. De même, la vie en société, au lieu d'être un réconfort, le fait souffrir et il se sent toujours plus seul au milieu de la foule. Barthes ne se referme pourtant pas entièrement sur lui-même ; il trouve dans la littérature, et chez Proust en particulier, une expérience du deuil qui semble être similaire à la sienne. Les mots sont justes et touchent directement Barthes :

1er août 1978

La littérature c'est ça : que je ne puis lire sans douleur, sans suffocation de vérité, tout ce que Proust écrit dans ses lettres sur la maladie, le courage, la mort de sa mère, son chagrin.²

Il ne s'agit pas d'identification mais de compréhension. Les mots justement trouvés et agencés par Proust ont une résonance particulière car, contrairement aux conseils et aux témoignages que Roland Barthes a pu bénéficier, il ne place pas son chagrin dans le temps. De même en relisant *Contre Sainte-Beuve* dans le contexte que nous connaissons et en s'appuyant sur une définition du beau, il découvre un nouvel aspect du chagrin. Ainsi, il le singularise, l'individualise, ce qui lui donne une importance singulière :

¹ Julia KRISTEVA, *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, Paris : Folio essai, Gallimard, 1987, p. 48.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 189.

(10 août 1978)

Proust SB 87

« La beauté n'est pas comme un superlatif de ce que nous imaginons, comme un type abstrait que nous avons devant les yeux, mais au contraire un type nouveau, impossible à imaginer que la réalité nous présente. »

[De même : mon chagrin n'est pas comme le superlatif de la peine, de l'abandon, etc., comme un type abstrait (qui pourrait être rejoint par le métalangage), mais au contraire un type nouveau, etc.]¹

La réalité impose à Barthes un chagrin dont il ne peut se défaire. Bien ancré dans son quotidien, le chagrin se place hors de l'imaginaire et ne laisse pas d'issue au restant. Ni la nomination de sa souffrance, ni l'expression de ses émotions ne fonctionnent et la première étape du travail du deuil est un échec.

Le risque que la deuxième étape du deuil réside dans le caractère narcissique de celui-ci. En faisant l'expérience de la mort d'autrui, le sujet redécouvre sa propre mortalité. L'observation catastrophée de soi peut ne pas entraîner une réaction normale de vouloir-vivre, qui serait alors une réponse positive au deuil et entraînerait une évolution vers l'étape suivante. Ici au contraire, le sujet redécouvre (il le re-découvre car il est en conscient sans pour autant le connaître réellement) son propre « devenir-mourant² » mais l'effet revigorant attendu ne vient pas. Connaître que l'homme se dirige inéluctablement vers sa propre mort engendre souvent un élan de vie chez celui-ci. Il désirerait exploiter chaque minute de sa vie autant qu'il le peut. Or, la connaissance de sa condition de mortel ne ranime pas l'auteur ; au contraire, savoir que la mort mettra fin à la douleur de l'absence le rassure. La réorganisation de la vie quotidienne ainsi que le ravivement du désir de vivre qui, selon la logique du travail de deuil, devrait en renaître n'ont pas lieu.

L'écriture qui apparaissait à prime abord comme la solution créatrice qui aurait pu aider le sujet à faire son deuil échoue. Barthes le remarque d'ailleurs lui-même : dans la liste des ouvrages qu'il a précédemment publiée, à chacun correspond un deuil (au sens figuré, cette fois-ci, c'est-à-dire à chaque fois qu'une fracture, un changement de type rupture amoureuse par

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 195.

² Ibid. p. 62.

exemple s'était effectué), chaque ouvrage marque ainsi à la fois la fin et le début d'une nouvelle ère. Il est possible de schématiser ce processus de la façon suivante : incident, création, dépassement de l'incident. L'exemple suivant montre ceci :

23 mars 1978

Hâte que j'ai (sans cesse vérifier depuis des semaines) de retrouver la liberté (débarrassé des retards) de me mettre au livre sur la Photo, c'est-à-dire d'intégrer mon chagrin à une écriture.

Croyance et, semble-t-il, vérification que l'écriture transforme en moi les « stases » de l'affect, dialectise les « crises ».

-Le Catch : écrit, plus besoin d'en voir

- Le Japon : idem

- Crise Olivier => Sur Racine

- Crise RH => Discours Amoureux

[- Peut-être Neutre => transformation de la peur du conflit ?]

Barthes possède une relation consciemment cathartique avec les ouvrages qu'il écrit. C'est dans cette perspective qu'il prévoit l'écriture de *La Chambre claire* : cet essai viserait non seulement à explorer une thématique nouvelle dans l'œuvre barthésienne mais aussi (et surtout) à le libérer du chagrin que lui cause la perte de sa mère. De ce point de vue-ci, l'écriture, pourtant désirée et attendue de *La Chambre claire*¹, se révèle être un échec. Dans le cas contraire, le *Journal de deuil* aurait pris fin. Le journal sert effectivement d'exutoire à l'auteur. Or, son écriture dure et persiste car elle puise son origine dans la douleur du deuil. Il est mentionné à la fin de *La Chambre claire* « 15 avril - 3 juin 1979 », ce qui représente l'intervalle temps durant lequel Barthes a écrit cet essai. Pendant cette période, une seule note sur le deuil est écrite, mais au retour de son voyage en Grèce, l'écriture des notes sur le deuil reprend, avec certes moins de régularité que dans les premiers temps du deuil mais la nécessité d'exprimer son chagrin est toujours bien présente. La douleur n'est pas résorbée, elle n'est pas non plus apaisée, le chagrin comme aux premiers jours du deuil est décrit au fil des notes.

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 69 : « l'image de l'écriture comme chose qui fait envie »

De plus, l'absence de considération que Barthes confère à ses notes n'engendre aucune exaltation capable de l'aider à surmonter son deuil.

Dans les deux œuvres, l'échec successif à chacune des étapes que constituent le travail du deuil ainsi que le désir et la peur d'en sortir ne font aucun doute. Barthes est paralysé, pris dans une torpeur sclérosante qui l'empêche de (se) construire à nouveau. Le pessimisme est de rigueur et le désir et l'enthousiasme ne sont que d'anciens souvenirs. Plus qu'une simple plainte post-mortem, ces œuvres rappellent au lecteur comme à Barthes lui-même la permanence de la mort et l'impossibilité de s'en détacher dès lors qu'on l'a côtoyée. Rien n'y fait, le travail même perd son ancienne fonction cathartique et divertissante. Le deuil est définitivement irréalisable.

II. Le vivant-mort

« *En fait, au fond*, toujours ceci : *comme* si j'étais *comme* mort.¹ » L'accumulation de l'adjectif « *comme* » et des locutions adverbiales écrits en italique amplifient la sordide constatation de Barthes : le deuil est un état à part. Il pousse l'écrivain dans une dimension qui ne se trouve ni dans celle qu'il avait connu ni dans celle qu'il imaginait. L'individu qui en fait la malheureuse expérience n'est ni totalement malade ni parfaitement sain. Il est « *comme* mort ». Or, la société n'accepte que partiellement cette réaction typique liée à la perte, c'est-à-dire uniquement dans la mesure où le deuil suit un processus qui doit prendre fin. Il doit pouvoir se réaliser dans le temps pour que l'individu retrouve une place dans le système social en place. C'est ainsi que des conventions, des règles sociales avaient été créées : elles permettaient et autorisaient l'individu souffrant du deuil d'un être cher à vivre son manque et sa tristesse au grand jour, dans une durée limitée. Un veuvage, par exemple, se tenait entre un et deux ans, et l'interdiction de se remarier était maintenue un certain temps au-delà du deuil. Dans le cas de Barthes, nous avons vu que le travail du deuil, ce processus qui tend vers une reconstruction de soi-même et de l'environnement de l'endeuillé, échouait. Que faire de son deuil ? Que faire du chagrin persistant ? Comment justifier que l'échec du travail de deuil importe peu et que cet échec, c'est-à-dire cette volonté de rester dans un état de souffrance, est désiré voire recherché ? Quel intérêt cela peut-il avoir pour lui ?

a. Refus ou impossibilité de faire son deuil ?

L'échec du travail de deuil peut effectivement être lu dans un premier temps comme un refus de vouloir faire son deuil. La position de Barthes n'est pas univoque et l'on retrouve les problématiques de l'envie ou de la nécessité de faire son deuil. Alors que sa mère était malade, Roland Barthes se trouvait dans l'attente d'une évolution (positive ou non) de son état. Cette situation inconfortable lui permettait pourtant de garder sa mère près de lui et de ne point souffrir

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p.119. 36

de son absence (même si la souffrance existait sous une forme différente, la crainte de la voir disparaître). Maintenant qu'elle est décédée, il n'y a plus rien à attendre ni même à espérer. Il avoue même à plusieurs reprises n'avoir que faire de sa propre postérité ; mais bien que le désir de faire son deuil soit perceptible, il craint l'après-deuil, car la situation de souffrance dans laquelle il se trouve est rassurante : elle signifie son amour, véritable et intacte, pour sa mère. S'il souffre, cela lui prouve à chaque instant que son amour pour sa mère est vivant. Voilà pourquoi, par exemple, il est impossible de poursuivre les projets établis avant la disparition de sa mère. La mort d'un être cher doit impérativement avoir une incidence sur le quotidien du restant. Elle doit marquer une césure:

29 octobre

Les désirs que j'ai eus avant sa mort (pendant sa maladie) ne peuvent plus maintenant s'accomplir, car cela signifierait que c'est sa mort qui me permet de les accomplir - que sa mort pourrait être en un sens libératrice à l'égard de mes désirs. Mais sa mort m'a changé, je ne désire plus ce que je désirais. Il faut attendre - à supposer que cela se produise- qu'un désir nouveau se forme, un désir d'après sa mort.¹

La mort réelle d'Henriette Barthes exprime la fin d'une ère et représente le point fixe, exacte et objectif dans le temps, la date clef (le 25 octobre 1978), à partir de laquelle il commence à compter les années d'une chronologie, à la fois de sa naissance à la mort de sa mère et de la mort de sa mère à sa propre mort. Le journal permet ainsi de conserver une trace écrite et chronologique de cet évènement. Ce refus de reconstruction le condamne à souffrir quotidiennement de son absence, mais la satisfaction qui naît de l'observation de son propre contentement face à sa souffrance lui semble légitime car elle lui permet de rendre un hommage quotidien à sa mère ; c'est aussi la raison pour laquelle on peut trouver des assertions qui montrent que Barthes souffre du manque causé par la disparition de sa mère mais que cette souffrance lui procure une certaine satisfaction : celle d'être sûr de toujours aimer sa mère. Ce paradoxe sentimental est particulièrement remarquable dans la citation suivante, où le verbe « supporter » qui montre une difficulté s'oppose à la « jouissance », qui exprime le plaisir :

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 28.

2 mars 1978

La chose qui me fait supporter la mort de mam., ça ressemble à une sorte de jouissance de liberté.¹

Cette « liberté » qu'il ressent est un sentiment hybride, qui rappelle l'excitation de l'enfant en l'absence de ses parents ; mais ceci ne dure pas et le vide qu'impose l'absence de l'autre l'emporte sur le sentiment de liberté. C'est alors le jeu des montagnes russes des sentiments qui commence, où l'excitation laisse place au désespoir. Cette bipolarisation de l'individu empêche sa construction ou reconstruction, ainsi que l'établissement de projets et leur achèvement.

Pourtant, Roland Barthes ne quitte aucune de ses activités, professionnelles ou personnelles (l'écriture, les séminaires, les voyages et les mondanités continuent comme avant). Toutefois, l'écriture se centre sur sa mère disparue. Elle est intégrée à son essai sur la photographie, elle est également présente dans ses séminaires. La présence de sa mère dans la sphère privée et protectrice des notes journalières et l'ouverture à la communauté des lecteurs lors de la publication de *La Chambre claire* témoignent du besoin d'extérioriser celle qui l'obsède jour et nuit. Il ne peut plus se percevoir que dans la filiation maternelle et ne peut écrire sans y mettre d'elle-même. La rédaction en parallèle de *La Chambre claire* et du *Journal de deuil* traite davantage de la recherche de sa mère disparue que de la photographie ou de lui-même. Cette essai n'est qu'un leurre, un enrobage qui cache à l'intérieur le discours d'un manque, d'un vide, d'une béance laissée ouverte par la mort. La nécessité du travail, c'est-à-dire ici d'une activité intellectuelle, place Barthes dans une alcôve douce - amère qui lui permet de garder une activité sociale tout en gardant sa mère active dans ses écrits.

Le paradoxe du deuil de Roland Barthes réside bien ici : il est tiraillé à la fois par la peur de créer à nouveau, c'est-à-dire de s'investir dans autre chose qui ne soit lié à sa mère (car *La Chambre claire* peut être lu comme un essai indirect sur le deuil, cet autre « intraitable réalité ») et par le soulagement qui naît de ne plus voir sa mère souffrir et de la possibilité de faire ce que bon lui semble. Pourtant, malgré l'expression de cette « jouissance de liberté » possible, il ne la réalise pas. Même lorsqu'il essaye (au cours de plusieurs voyages à l'étranger), c'est l'ennui et le

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 108.

chagrin qui le submergent. Il se situe dans le labyrinthe de son deuil. Malgré la complexité de ce lieu et des enchevêtrements qu'il possède, Barthes retrouve toujours son chemin. Au centre de son labyrinthe se trouve sa mère. Son fil d'Ariane n'est autre que la Photo du Jardin d'Hiver. Cette photographie « cartonnée, [dont] les coins mâchés, d'un sépia pâli, qui montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré » est gardée secrète, hors de la vision du lecteur, intime. La description de cette photo ne prétend pas à l'*ekphrasis*, la restitution de cet image par le langage ou par l'image ne serait d'aucun intérêt, d'aucune aide pour qui que ce soit d'autres, elle ne peut trouver de signification et ne représenter un réel intérêt que pour Barthes :

Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait qu'une Photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.¹

Cependant, il est important de rappeler que Barthes a consacré un séminaire au Collège de France. Il y consacre un séminaire « La Métaphore du Labyrinthe - Recherches interdisciplinaires Séminaire 1978-1979 », récemment publié dans *La Préparation du roman I et II*. Il y précise longuement l'étymologie. Ici, nous retiendrons donc ceci : « Labyrinthe. Seule résonnance en moi : vouloir atteindre l'être aimé (qui est au centre) et ne le pouvoir. Forme typique du cauchemar, forme enfantine : ne pouvoir rejoindre sa mère ; thème de l'enfant perdu abandonné => C'est un labyrinthe de l'entrée => Mais ambivalence : on peut renverser l'angoisse du labyrinthe, en faire une sur-clôture sécurisante. On s'identifie classiquement à Thésée ≠ on peut aussi s'identifier à Minos : rester enfermé, *protégé* (dormir) ; on ne parle jamais du labyrinthe comme protection². » Peut-on lire ici une confession de l'auteur ? Se réfugie-t-il dans son labyrinthe de deuil pour y retrouver sa mère disparue ?

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 115.

² Roland BARTHES, *La Préparation du roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris : Seuil/IMEC, « Traces écrites », 2003, p. 179.

La Photographie du Jardin d'Hiver permet à Barthes de trouver la sortie de son labyrinthe, c'est-à-dire d'entamer l'écriture de son essai sur la photographie en gestation depuis plusieurs mois. Reprenant ses termes, il suspend cette image résolvant « ainsi à [sa] manière la mort¹ ». Ce lieu paradoxal que nous venons d'évoquer est à la fois celui où il est malheureux et asocial, le lieu de la perte par excellence, et en même temps cet autre lieu, heureux celui-ci parce qu'il peut y assouvir son fantasme, y vivre caché avec et dans le souvenir de sa mère, qu'il refuse de quitter et qu'il garde vivant dans chacune de ses notes.

Peut-on réellement donner une réponse aux questions suivantes : Roland Barthes refuse-t-il de faire son deuil ou est-ce un travail impossible ? Nous ne pouvons que constater que l'échec du travail de deuil lui permet de trouver la clef de son chagrin. Il s'agit alors d'un mal pour un bien : il retrouve sa mère en photographie, enfant, dans un Jardin d'Hiver. Cette image lui ouvre à nouveau les portes de l'écriture (autre qu'intime et personnelle), tout en le gardant précieusement dans l'univers du deuil, dans lequel il trouve sa place légitime. Il est donc impossible de faire son deuil, mais il est possible de tirer de son deuil quelques aspects positifs.

b. Le deuil, une nouvelle expérience

Le deuil d'Henriette Barthes serait, selon Barthes lui-même, la seule expérience du deuil et de la mort qu'il n'ait jamais vécu. Il « [avait] une sorte d'intérêt à explorer la situation nouvelle.² » Il se prend alors lui-même comme objet de recherche scientifique : grâce aux notes recueillies dans son journal, il observe sa souffrance et les oscillations de son chagrin. Il tente de définir le deuil et dégage de ces observations différentes nuances de ce mot. La présence de l'expression « ce que le deuil m'apprend³ » souligne les aspects positifs que la mort d'Henriette Barthes lui procure. La citation suivante montre que cette démarche, qui s'origine dans le relevé d'une observation, donne lieu à la découverte de l'origine d'un sentiment ou d'un état, ici de la souffrance et de son fonctionnement :

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006. p. 161.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie », 2009, p. 95.

³ Ibid. p.140.

10 novembre

Frappé par la nature *abstraite* de l'absence ; et cependant, c'est brûlant, déchirant. D'où je comprends mieux l'*abstraction* : elle est absence et douleur, douleur de l'absence – peut-être donc amour ?¹

Il comprend ainsi que la souffrance qui provient de l'absence est directement liée à l'amour qu'il porte à sa mère. Il assimile la douleur de l'absence qu'il ressent à ce moment précis avec ce qu'il ressentait en l'absence d'une personne qu'il aimait et l'interprète comme la manifestation de son amour pour sa mère. Grâce à ce procédé, il distingue deux différents deuils en action : celui de ses amis et des proches d'Henriette Barthes et le sien. Alors que celui des uns n'est qu'un « évènement » qui advient dans leur quotidien, le sien s'inscrit dans le temps « dans une durée ». Le lecteur peut également percevoir ce cheminement de la pensée et de l'étude de soi dans la continuité thématique de certains feuillets. Le problème de l'origine de la souffrance, soulevé le vingt-et-un novembre, et de son rapport aux multiples représentations de lui-même trouve une solution le jour même dans ce que l'écriture aide à l'individu à canaliser et à atténuer la Dépression :

21 novembre

Toujours cette distorsion de soi douloureuse (parce qu'énigmatique, incompréhensible) entre mon aisance à converser, à m'intéresser, à observer, à vivre comme avant, et les élancements du chagrin. Souffrance supplémentaire de n'être plus « désorganisé ». Mais peut-être alors est-ce d'un préjugé que je souffre.²

21 novembre

Je sais maintenant d'où peut venir la Dépression : relisant mon journal de cet été, j'en suis à la fois charmé (pris) et déçu : donc l'écriture à son maximum n'est tout de même que dérisoire. La Dépression viendra quand, du fond du chagrin, je ne pourrai même pas me raccrocher à l'écriture.³

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 52.

² Ibid. p. 70.

³ Ibid. p. 72.

Il faut ici comprendre l'écriture au sens plus large de travail et ainsi associer à ce dernier la lecture. Roland Barthes recueille également dans ces notes des citations provenant d'un corpus non établi. De nombreuses références aux travaux de Marcel Proust et aux considérations sur le deuil que possèdent ces œuvres sont présentes. Il apparaît déjà dans la première partie du deuil, mais c'est surtout dans la seconde, intitulée « Suite du journal 24 juin 1978 => 25 octobre 1978 » et dans la dernière partie « [Nouvelle suite du journal 24 juin 1978 => 25 octobre 1978 » que ces références sont beaucoup plus présentes. Barthes se retrouve dans ce que la mère du narrateur de *La Recherche du Temps Perdu* exprime lors de la perte de sa propre mère (par exemple : « cette incompréhensible contradiction du souvenir et du néant¹ »). Il copie également des extraits de *Contre Sainte-Beuve* en les commentant, comme ici :

(10 Août 78)

Sainte-Beuve, 356

« Nous nous taisions tous les deux »

Pages déchirantes sur la séparation de Proust et de sa mère :

« Mais si j'étais partie pour des mois, pour des années, pour... »

« Nous nous taisions tous les deux...etc. »

et : « J'ai dit : toujours. Mais le soir (...) les âmes sont immortelles et sont un jour réunies...²

Le choix des extraits qu'il copie dans ses feuillets est significatif : soit il correspond à ce qu'il a pu décrire dans son journal jusqu'à présent (le feuillet de la page 182, tiré du courrier personnel de Proust semble presque une réécriture, un résumé anachronique des notes du journal), soit il s'agit d'extraits qui l'ont particulièrement ému. On rencontre également une référence à Tolstoï, *Le Père Serge* où il retrouve dans l'un des personnages l'image de sa mère (« [...] devenue grand-mère, Mavra, qui simplement s'occupe avec amour des siens, sans se poser aucun problème de *paraître*, de sainteté, d'Eglise, etc. Je me dis : c'est mam. »). La littérature lui apporte des réponses et une partie du soutien qu'il ne trouve pas chez ses proches.

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 172.

² Ibid. p. 197.

Ce qu'il observe également dans l'écriture de ses notes, ce sont les changements d'attitude. D'une façon générale, le deuil altère l'individu, en le changeant profondément. Le lecteur du *Journal de deuil* découvre un écrivain radicalement différent de celui de *La Chambre claire* : sans repère, ni volonté il est désorienté et vidé. Il appréhende le rythme égal du quotidien et les soubresauts de son humeur ne l'aident pas à surmonter ses craintes : « m'effraye absolument le caractère *discontinu* du deuil.¹ » Pourtant, paradoxalement, Barthes pensait (espérait) que la mort de sa mère le changerait et modifierait son attitude (« Je croyais que la mort de mam. ferait de moi quelqu'un de « fort »²) ; mais il est identique à lui-même et en souffre. Il aurait voulu que la mort de sa mère modifie en lui ses défauts dans le but de lui rendre hommage dignement. Le lecteur assiste alors à un dédoublement de Barthes de lui-même et découvre, à travers l'intime de ces notes, un discours sur l'altérité. Ce dernier serait ainsi l'affirmation d'une expérience en mouvement constant entre un comparateur normé et ce qui est l'objet de la différence : « c'est en effet la rencontre d'être différents qui donne naissance à l'être lui-même différent, et celui-ci ne se détermine à son tour que s'il ré-agit à la sollicitation diversifiée qu'il rencontre dans son expérience intérieure ou extérieure.³ » Il y a donc plusieurs Barthes : celui qui écrit et souffre de façon « sporadique », celui qu'il aurait voulu être et celui s'observe objectivement en se décrivant en quelques mots quotidiennement dans son journal. En réutilisant la graphie de Derrida, plus appropriée dans ce discours car elle désigne ainsi ce qui diffère et qui engendre une altérité, la différence est une expérience qui permet l'ouverture de soi vers autrui ou en soi-même et le deuil ou plutôt la mort d'Henriette Barthes est l'accident, le moteur, l'évènement qui déclenche ce phénomène. Barthes s'ouvre à lui-même, se découvre et se déteste : il n'est qu'« un sujet dévasté en proie à la présence d'esprit⁴ », mais un sujet transcendé par la mort et l'absence, que le (éternel) retour des imperfections poursuit sans cesse. Barthes, en tant que parfait Sisyphe (la référence existe d'ailleurs dans *Le Journal de deuil*) est prisonnier de son deuil. Il tente de s'en détacher et d'être fidèle à l'idée du deuil qu'il voudrait faire, il symbolise le désir de liberté en même temps que l'impossibilité de ne jamais l'être. La persévérance et le perpétuel recommencement de sa lutte contre sa nature propre et contre son deuil (qu'il chérit

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 77.

² Ibid. p. 106.

³ Pierre-Jean LABARRIÈRE, *Le Discours de l'altérité, une logique de l'expérience*, Paris : « Philosophie d'aujourd'hui » Presses Universitaires de France, 1982, p. 115.

⁴ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 40.

pourtant, nous l'avons vu précédemment) le limitent et l'astreignent à la recherche d'un équilibre perdu.

La mort qui est entrée en s'imposant violemment dans la vie de Barthes le force à s'en accommoder, c'est-à-dire à se réorganiser. Ceci dit, il refuse de faire son deuil : le faire, reviendrait à accepter la mort de sa mère et à la laisser partir. Or, le deuil, en tant que processus lui permet de cohabiter avec son souvenir et est en cela singulièrement rassurant. En outre, composer avec le deuil lui permet de garder son esprit en perpétuel activité et de se projeter (jusqu'au moment où il passe effectivement à l'acte) dans un projet littéraire. La volonté d'écrire naît de l'absence de sa mère et ne peut dans cette optique porter que sur elle. La littérature lui apporte le soutien qu'il n'a pu trouver auprès de ses proches. C'est la première fois qu'il fait l'expérience du deuil et cela lui permet de découvrir (non sans déception) certains aspects de sa personnalité.

Faire son deuil : c'est dans ce premier chapitre de cette étude portant sur l'écriture du deuil dans deux œuvres écrites par Roland Barthes que nous venons de tenter de définir cette expression. Comment faire son deuil ? Que cela signifie-t-il ? Il existe tout d'abord une approche médicale du deuil où l'on différencie les deuils dits « normaux » des autres, dits « pathologiques ». L'endeuillé est seul, dans son appartement, en société, dans les menues activités que le quotidien lui impose. Il ne se reconnaît ni dans le discours d'autrui ni dans la reprise des occupations qu'il aimait tant dans le passé. C'est la fin du plaisir de voyager, de voir la neige tomber, de boire un café en terrasse au printemps. Les raisons qui étaient tant de motivation quotidienne à s'activer et à aimer n'existent plus. C'est la remise en question de l'intérêt de vivre et le début de la dévalorisation de soi. Il y a aussi le travail personnel que le deuil impose à chaque individu. Nommer la souffrance, dit-on, aide à la comprendre et à l'appivoiser ; mais quelle soit deuil ou chagrin ne change rien : la solitude et l'émotivité (exprimées à l'écrit seulement et secrètement) font le quotidien. Alors il prend ses distances et observe ce qui dissipe la souffrance par petites touches. Mais il y a surtout le sujet, devenu orphelin, qui demeure et qui se cherche, en ne se reconnaissant que par intermittence, tant la douleur de la mort est violente.

Cette reconnaissance, qui se fait dans la déception de l'énumération négative de ses défauts rémanents, l'aide à retrouver sa fonction d'écrivain et la volonté d'écrire sur sa mère prend forme (l'écriture de son journal s'interrompt d'ailleurs le temps de l'écriture de son essai).

Alors Roland Barthes échoue. Il échoue à faire son deuil car rien ne sera « jamais plus » comme avant. En revanche, il s'observe, changé par le désastre du deuil, il s'en satisfait et essaye de trouver une conciliation. Comment vivre son deuil en conservant le souvenir de sa mère simultanément vivant ? Comment présentifier l'absente ?

- Chapitre deuxième -

Célébration, vanité, précarité

Monument, monument historique, monument religieux, monument national. Qu'est-ce à dire ? Qu'entend-on derrière ces mots ? Le mot français « monument » vient du latin *monumentum* qui serait lui-même dérivé du mot *monere* qui signifie rappeler. Est appelé monument « tout artefact édifié par une communauté d'individus pour se remémorer ou faire remémorer à d'autres générations des personnes, des événements, des sacrifices, des rites ou des croyances.¹ » C'est un mouvement intéressant, tel un échange de connaissance, qui existe entre le monument-objet et l'individu qui observe ce monument : il délivre un message à son observateur. Par le truchement de l'affect, le monument ravive le passé en le réactualisant. Ce qu'il rappelle au présent n'est pas anodin : il doit avoir une fonction sociale ou morale qui vise à éduquer une société tout en maintenant et préservant son identité. Il rappelle le commencement historique et moral de la société dans laquelle il est érigé et permet d'apaiser les inquiétudes des individus quant à leurs origines. En somme, « le monument assure, rassure, tranquillise en conjurant l'être du temps.² » Sa fonction philosophique est particulièrement forte : la relation du temps passé et de la mémoire à conserver est également significative.

Mais pourquoi aborder cette thématique dans le cadre du deuil ? Quand Pierre Fedida affirme que « le plus sûr moyen de se préserver de la perte de l'objet est de le détruire pour le maintenir

¹ Françoise CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil « La couleur des idées », 1992, p. 15.

² Ibid.

vivant¹ », Roland Barthes garantit à son lecteur que le meilleur moyen de conserver vivant le souvenir d'un objet perdu est de l'ériger en monument. Suivant les caractéristiques du monument, celui qui sera dédié à Henriette Barthes aura pour but de lui remémorer sa mère mais également de la sacraliser. Elle lui permettra de se souvenir de « mam » tout en conservant (ou tentant de conserver) son identité, mais Barthes est confronté à la fatalité de la fragilité des monuments et cette précarité le rend malheureux.

¹ Pierre FEDIDA, *L'Absence*, Paris : Gallimard, NRF, 1978, p. 66.

I. Légitimer le monument à Henriette Barthes

Ériger un monument en l'honneur quelqu'un nécessite une justification qui motive son choix. N'importe qui ne peut pas être célébré publiquement. Cette personne doit avoir fait preuve d'un sens moral certain, elle doit s'être engagée politiquement ou socialement. Au plaisir de la contemplation de l'édifice mémorial doit succéder un sentiment d'admiration qui doit créer chez le spectateur un désir d'imitation, de ressemblance. Cette étude montrera donc en quoi il est légitime de construire un monument qui célébrerait la mémoire d'Henriette Barthes. Il faudra d'abord comprendre et montrer en quoi les valeurs d'Henriette Barthes étaient exemplaires. La seconde partie montrera que Barthes dresse en réalité bien plus que le portrait d'une personne de valeur : il construit celui d'un être sacré, c'est-à-dire d'une personne investie d'un caractère de validité éminent et immuable.

a. Célébrer Henriette Barthes pour se la remémorer

La problématique commune aux thématiques qui nous intéressent ici, c'est-à-dire le deuil et sa relation au monument, porte dans un premier temps sur le rapport au souvenir et à la mémoire. « La valeur de remémoration intentionnelle¹ » telle qu'elle est conçue par Aloïs Riegl, historien de l'art qui a publié une étude sur les fondements et la structure des monuments, tend vers l'immortalité et ancre un événement ou un individu dans le passé, l'empêchant d'y sombrer définitivement après sa fin ou sa mort. Il permet de le garder vivant, il faut entendre ici éternellement présent. La remémoration intentionnelle se base sur une restauration constante des éléments qui forment le monument ; dans le cas de Barthes, il s'agit d'écrire et de réécrire en y intégrant sa mère et les valeurs qu'elles véhiculaient. Cela permet de réactualiser son existence passée, car le souvenir de sa mère seul ne parvient pas à remplir cette fonction. Il met en évidence la trompeuse capacité que la photographie semble avoir à maintenir intacte le souvenir de quelqu'un, et affirme ainsi la pauvreté de la photographie en ces termes :

¹ RIEGL Aloïs, *Le Culte moderne des monuments – son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wicczorek, Paris : Seuil « Espacements », 1984 p. 85.

Je n'espérais pas la « retrouver », je n'attendais rien de « ces photographies d'un être devant lesquelles on se les rappelle moins qu'en se contentant de penser à lui » (Proust). Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'ai beau consulter des images, je ne pourrai jamais plus me rappeler ses traits¹

Il existe une différence entre l'image iconographique et l'image intérieure d'une personne : elles ne se valent pas et ne se correspondent que rarement. L'image iconographique donne une représentation passée du photographié, alors que l'image intérieure possède les traces d'une influence affective et subit la réactualisation des changements physiques qui incombent à une personne ; c'est pourquoi face au tragique du « ça a été » photographique et du « jamais plus » de l'existence, Barthes se retrouve démuné. La représentation en image ne sera jamais une présentation de l'être manquant ; elle pose un double problème : quelle image ? Et quelle image pour qui ? L'image n'est fidèle ni à la personne photographiée, ni à l'image que l'on peut se faire de sa propre image ; elle incarne l'altérité absolue. Il ajoute quelques lignes plus loin : « ni performance photographique ni résurrection vive du visage aimé » signifiant l'impossibilité d'atteindre son but. Rien dans ce qui représente encore Henriette Barthes ne peut satisfaire complètement son besoin de présentification. L'échec des images iconographiques le poussent à chercher ailleurs une autre représentation de sa mère, Or, « la plupart des monuments répondent, entre autres, à une attente des sens ou de l'esprit que des créations neuves ou modernes pourraient satisfaire aussi bien² », c'est pourquoi la photographie, qui ne produit que des images en deux dimensions seulement, ne forme qu'un piètre monument, incapable de transmettre autre chose qu'une vague idée de l'être disparu. Dans cette optique, Barthes réinvestit les lieux que sa mère occupait, ajoutant de la matière et des sensations à ses souvenirs :

18 août 1978

L'endroit de la chambre où elle a été malade, où elle est morte et où j'habite maintenant, le mur contre lequel la tête de son lit s'appuyait j'y ai mis une icône - non par foi - et j'y mets

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 99.

² Aloïs RIEGL, *Le Culte moderne des monuments – son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wicczorek, Paris : Seuil « Espacements », 1984, p. 87.

toujours des fleurs sur une table. J'en viens à ne plus vouloir voyager pour que je puisse être là, pour que les fleurs n'y soient jamais fanées.¹

La chambre d'Henriette Barthes est devenue petit à petit un tombeau - nouveau monument où l'auteur se recueille régulièrement. L'écriture qui autorise à la fois l'*ekphrasis* et les associations d'idées et d'images ouvre une voix plus large que celle de la photographie mais moins vibrantes que le rituel des fleurs. Le devoir de mémoire et le désir de recherche quasi perpétuel de l'autre pendant le deuil est une étape normale du deuil, mais Barthes nourrit le désir de construire un monument qui célébrerait sa mère à une échelle tout autre. Le décès d'Henriette Barthes motive de grands espoirs de création chez lui :

21 août 1978

Pourquoi aurais-je envie de la moindre postérité, du moindre sillage, puisque les êtres que j'ai le plus aimés, que j'aime le plus, n'en laisseront pas, moi ou quelques survivants passés ? Que m'importe de durer au-delà de moi-même, dans l'inconnu froid et menteur de l'Histoire, puisque le souvenir de mam. ne durera pas plus que moi et ceux qui l'ont connue et qui mourront à leur tour ? Je ne voudrais pas d'un « monument » pour moi seul.²

Si le monument ne semblait avoir pour but que le plaisir personnel de la commémoration de sa mère, l'écriture de *La Chambre claire* aurait été un succès majeur dans l'exercice du travail de deuil ; mais nous le savons, ce deuil est un échec et Barthes le dit ici, c'est une reconnaissance sociale qu'il faut rendre à Henriette Barthes. La reconnaissance est un sentiment hybride, mélange de gratitude et d'identification d'une personne ou d'un groupe d'individus envers une autre personne ; ici, ce sentiment doit être immédiat au point d'interrompre les projets en cours de réalisation. Barthes doit cesser son activité pour rendre hommage. Il exprime cette urgence de la célébration publique en ces mots :

Avant de reprendre avec *sagesse et stoïcisme*, le cours (d'ailleurs non prévu) de l'œuvre, il m'est nécessaire (je le sens bien) de faire ce livre autour de mam.

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 204.

² Ibid. p. 207.

En un sens, aussi, c'est comme si il me fallait *faire reconnaître mam*. Ceci est le thème du « monument » ; mais :
Pour moi, le Monument n'est pas le *durable*, l'*éternel* (ma doctrine est trop profondément le *Tout passe* : les tombes meurent aussi), il est un acte, *un actif qui fait reconnaître*.¹

L'héritage laissé par « mam » est fait de traditions et de morale. Précaire et précieux, ils lui ont permis une existence paisible et agréable tout en suscitant l'admiration de son fils, c'est pourquoi la mise en place d'un monument permettant une célébration régulière de sa mère exemplaire devrait entraîner une amélioration du quotidien des individus. L'exemple suivant montre que la réalisation du projet n'est pas nécessaire à l'enthousiasme de Barthes, seule l'idée d'un projet de construction du monument suffit à alimenter sa motivation :

17 septembre 1978

Depuis la mort de mam., malgré -ou à travers- effort acharné pour mettre en œuvre un grand projet d'écriture, altération progressive de la confiance en moi- en ce que j'écris.²

Le devenir-monument qui se cache derrière ce « grand projet d'écriture » nourrit l'imaginaire de Barthes. Il se satisfait partiellement du semblant de présence qui peut s'en dégager.

b. La sacralisation d'Henriette Barthes

Comme signalé précédemment, n'importe qui ne possède pas un monument en son honneur. Il faut pouvoir témoigner de sa réussite, de son ancienneté, d'un acte particulièrement valeureux, en somme il faut être exemplaire (que cette exemplarité s'inscrive sur la durée ou pour un acte seul). En quoi Henriette Barthes était-elle exemplaire ?

Les tableaux non-objectifs que Barthes peint de sa mère dans *La Chambre claire* et dans le *Journal de deuil* représentent une dame sans défaut, mais ces tableaux ne comportent aucune

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 144-145.

² Ibid. p. 213.

description physique. L'attention est portée sur les qualités morales de sa mère. Le lecteur de ces deux ouvrages peut avoir une idée, une image mentale d'Henriette Barthes qui ne se forme pas sur des descriptions physiques.

En revanche, Roland Barthes ne manque pas de donner des détails quant aux valeurs de sa mère. L'histoire de sa mère est élevée au rang d' « épopée », qui renvoie aux récits des exploits d'un héros :

9 mars 1979

Maman et la pauvreté ; sa lutte, ses déboires, son courage. Sorte d'épopée attitude héroïque.¹

Le portrait d'Henriette Barthes est élogieux, sa bravoure est exagérée. Cette accumulation retranscrit l'énergie morale et la vigueur physique dont elle faisait preuve au quotidien. Suivant l'exemple du vocabulaire utilisé par l'auteur, il est possible d'affirmer que sa mère semble avoir mené une véritable guerre contre la pauvreté. Nous ne savons pas si la volonté bienfaitrice d'Henriette Barthes a prévalu. A deux reprises, Barthes se fait le reproche d'agir contrairement aux valeurs que sa mère lui a inculquées. En voici un exemple :

Deuil Casa

27 avril 1978

- Après la mort de mam. je crois : sorte de libération dans la bonté, elle survivant d'autant plus intensément comme modèle (Figure) et moi libéré de la « peur » (de l'asservissement) qui est à l'origine de tant de mesquineries (car, désormais, tout ne m'est-il pas indifférent ? L'indifférence (à l'égard de soi) n'est-elle pas la condition d'une sorte de bonté ?).

- Mais c'est, hélas, le contraire qui se passe. Non seulement, je n'abandonne aucun de mes égoïsmes, de mes petits attachements, je continue sans cesse à « me préférer », mais encore, je n'arrive pas à investir amoureusement en un être ; tous me sont un peu indifférents, même les plus chers. J'éprouve - et c'est dur - la « sécheresse du cœur »- l'acédie.²

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 241.

² Ibid. p. 129. Une autre occurrence de ce caractère se trouve page 232 du même ouvrage.

Grâce à cette description de lui-même, il est possible de dresser une liste des qualités de sa mère. La bonté d'Henriette Barthes était manifeste dans l'attention qu'elle portait à autrui, cette naturelle générosité d'âme la tenait éloignée des mauvaises intentions. Elle est décrite comme possédant toutes les vertus cardinales et théologiques - hormis la Foi. Nommer son mal-être « acédie » (ce mal dont souffre Roland Barthes fait référence au péché chrétien portant le même nom) lui permet de se figurer comme exacte antonyme de sa mère : alors que sa mère incarne l'image de la perfection morale, il échoue et devient son *alter ego* malfaisant. Il reconnaît néanmoins que, malgré quelques sursauts intempestifs de mauvais actes aux caractères instinctifs, l'éducation que lui a apporté sa mère a fait de lui (et dans l'exemple qui suit il inclut également son frère) un individu plus juste et plus équilibré, capable de désirer avec tempérance et curiosité. Il s'agit à nouveau de louer les vertus et les qualités de sa mère, même lorsqu'elle serait dans l'échec.

(19 août 1979)

Comment mam., tout en nous donnant une loi intériorisée (l'image de la noblesse), nous a laissés (M et moi) accessibles au désir, au goût des choses : le contraire de « l'embêtement radical, intime, âcre et incessant » qui empêchait Flaubert de rien goûter et lui emplissait l'âme à le faire crever.¹

La Chambre claire et le *Journal de deuil* sont des hymnes écrits en l'honneur d'Henriette Barthes. Rappelons qu'un hymne désigne à la fois la vibrante glorification qu'un individu fait d'une autre personne, d'une chose ou d'une idée, et un poème, un chant célébrant la gloire d'un dieu. *La Chambre claire* marie intelligemment un texte extrêmement lyrique et un essai sur la photographie. Le livre est divisé en deux parties inégales où la présence de sa mère prédomine (de façon claire et explicite dans la deuxième partie mais également dans la première). Le titre lui-même ne renvoie-t-il d'ailleurs pas plus à la chambre baignée de lumière dans laquelle sa mère a expiré ses derniers souffles qu'à la chambre noire dans laquelle le photographe développe ses clichés? Le *Journal de deuil*, quant à lui, fait l'éloge de l'osmose et de l'équilibre de la relation que Barthes et sa mère entretenaient. Il s'extasie de voir que les personnes environnantes avaient vu la vérité de la nature de leur relation. Il réalise que le langage n'est qu'un élément superflu du quotidien puisque leur relation ne reposait pas sur une base langagière (« Mam. : peu

¹Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p.50.

de paroles entre nous, je restai silencieux [...], mais je me souviens du moindre de ses goûts, de ses jugements.¹»). Cet art de la communication avec et sans les mots lui permet désormais de maintenir un contact avec sa mère au-delà de la mort:

18 août 1978

Partager les valeurs du quotidien silencieux (gérer la cuisine, la propreté, les vêtements, l'esthétique et comme le passé des objets), c'était ma manière (silencieuse) de converser avec elle.
- Et c'est ainsi qu'elle n'étant plus là, je peux encore le faire²

Lorsqu'il reproduit comme elle en avait l'habitude les gestes du quotidien ou lorsqu'il agit comme elle aurait agi, Barthes célèbre l'existence passée et exemplaire de sa mère afin de ne rien oublier.

Exemptée de tous défauts et des erreurs quotidiennes, les qualités exemplaires d'Henriette Barthes lui permettent de remplir son rôle de mère-modèle à merveille. L'image de la mère construite dans les ouvrages de ce corpus est celle d'une femme hors norme. Il différencie sa mère de toutes les autres et interdit toutes associations qui pourraient être faites entre elle et la figure qu'elle peut incarner.

Devant la seule photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense : c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais : car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra en témoigner. [...] perpétuer non seulement la vie, mais [...] le Bien, la Justice, l'Unité etc.³

Elle ne peut représenter la figure de toute une communauté, elle est unique. L'utilisation du vocabulaire religieux participe à établir le portrait d'un individu qui porte les caractéristiques de la perfection. L'associer ainsi à la Vierge Marie et à l'épisode de l'Immaculée conception, comme le fait Claude Coste dans l'anthologie de Barthes⁴, ne serait pas faux. Sa mère est

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 200.

² Ibid. p. 205.

³ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 147.

⁴ *Barthes*, textes choisis et présentés par Claude Coste, Paris : éd. Points, 2011, p. 575-579.

l'indivisible, l'indescriptible, l'intraitable. Dans le face-à-face présent dans *La Chambre claire* et le *Journal de deuil* entre Barthes et ses souvenirs maternels, l'écrivain s'oppose clairement aux théories modernes, qui ont fait rimer relation maternelle avec perversion et sexualité. Il montre au monde entier que sa mère, icône parmi les ombres, n'appartenait en rien à cette figure moderne de la mère :

A la Mère comme Bien, elle avait ajouté cette grâce, d'être une âme particulière. [...] Car ce que j'ai perdu ce n'est pas la Figure (la Mère), mais un être : et pas un être, mais une qualité (une âme) : non pas l'impensable 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).¹

Dans cette perceptive, ces deux ouvrages qui ont pour objet la mère peuvent être perçus comme les reliques dans lesquelles vivront à jamais les souvenirs et les mots d'Henriette Barthes. Le monument permet bien plus que la célébration d'un individu : il permet, par exemple, de réactualiser les valeurs promulguées par sa mère. L'amour profond que Roland Barthes ressentait pour sa mère additionné à une admiration sans borne forme bien plus que la simple toile de fond de son œuvre. Il en constitue l'essence, la motivation, l'origine ; c'est pourquoi il serait absurde d'élider sa mère d'une analyse littéraire de ces œuvres. Henriette Barthes avait autant d'importance dans la vie de l'auteur avant et après sa propre disparition. Elle était, d'ailleurs, bien avant sa mort un monument, c'est-à-dire un être exceptionnel dont la bonté caractéristique irradiait.

Roland Barthes rencontre néanmoins un obstacle de taille à son projet de célébration : que devient le monument dans le temps ? Quelles sont les conséquences sur l'identité des individus qui côtoient et admirent ce monument ?

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 118.

II. Faire durer...

Le monument joue un rôle social important : en rappelant un évènement traumatisant ou exemplaire, il permet de maîtriser une frange de la population visée. Pour qu'un monument soit efficace, il faut que cette frange soit touchée. Or, la question du temps, qui est une problématique charnière de cette étude, vient affecter le monument. Ce dernier peut subir les aléas du temps : le temps peut détruire, abîmer, rendre dissemblant le monument. Dès qu'il ne touche plus son public, la célébration ne fonctionne plus. Mais selon les proches de Roland Barthes, le temps seul possède les clefs de la guérison du deuil et malgré les soubresauts émotionnels qu'il peut y avoir, le temps calme la douleur.

Cette partie vise à étudier plus particulièrement en quoi cet outil social permet de faire durer à la fois le souvenir d'une personne valeureuse et l'identité des autres individus, d'un peuple qui s'identifie à ce défunt statufié.

a. ...le souvenir

Selon Patrick Estrade dans son ouvrage intitulé *Ces Souvenirs qui nous gouvernent*, le souvenir serait régi par le principe de nucléarité, c'est-à-dire qu'il se construit au fil de notre vie autour du noyau familial. Au centre de ce système mémoriel se trouve la mère. L'analyser reviendrait à décomposer et donc à comprendre quel rapport au monde cette personne entretient. Ce rapport comprend le degré de sociabilité et d'estime de soi de cette personne.

Nous avons précédemment affirmé que, d'une façon générale, la fonction principale d'un monument est liée au souvenir et à la mémoire. Il est vrai que la mémoire peut nous jouer des tours et le système d'Estrade, parmi beaucoup d'autres, montre que les informations qu'elle reconstitue ne sont pas nécessairement fidèles à la réalité des faits. Les informations sur soi qui composent les souvenirs se rappellent à notre mémoire d'une façon pseudo-aléatoire, révélant ainsi un rapport au monde singulier. Les souvenirs peuvent donc être modifiés (à l'avantage de la

personne qui se remémore ou non), car la mémoire étant friable, il serait peu judicieux de se reposer sur elle. Barthes témoigne de l'usure de la mémoire en ces mots : « J'aurai beau consulter des images je ne pourrai jamais plus me rappeler ses traits.¹ » Cette phrase est importante et nécessite un commentaire : elle impose la nécessité de relayer l'image intérieure par une image extérieure. La fragilité du souvenir décontenance et la fatalité de la perte qui en dépend est désespérante. Il espérait trouver dans les photographies de sa mère des éléments qui permettraient de raviver ses souvenirs, mais la photographie n'est qu'une reproduction papier qui imite l'image mentale qu'il possède de sa mère.

Au gré de ces photos, parfois je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle et pourtant ce n'était personne d'autre.²

Elle n'est que le saisissement unique d'un instant passé, qui ne certifie que de la présence de cet objet au moment de la prise photographique. La contemplation de la Photo du Jardin d'Hiver lui permet de retrouver ce qu'il nomme la « qualité intraitable de l'être » : l'air. Ce caractère se rattache directement à la singularité de la personne.

L'air d'un visage est indécomposable [...]. L'air n'est pas un donné schématique, intellectuel, comme l'est une silhouette. L'air n'est pas non plus une simple analogie- si poussée soit-elle - comme l'est la « ressemblance ». Non, l'air est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme - *animula*, petite âme individuelle, bonne chez l'un, mauvaise chez l'autre. Ainsi, parcourais-je les photos de ma mère selon un chemin initiatique qui m'amenait à ce cri, fin de tout langage : « *C'est ça !* ». [...] la Photographie du Jardin d'Hiver, où e fais bien plus que la

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 99.

² Ibid. p. 103.

reconnaître (mot trop gros) : où je la retrouve : éveil brusque, hors de la « ressemblance », *satori* où les mots défont, évidence rare, peut-être unique du « *Ainsi, oui, ainsi, et rien de plus* »¹.

Cette photographie ne lui permet bien entendu pas de reconquérir sa mère disparue, mais l'air de la photographie ranime le souvenir de la défunte. Sa contemplation s'inscrit dans le temps, sur la durée. Lorsque le manque devient trop paralysant, c'est-à-dire dès lors que l'écriture est impossible, la Photographie du Jardin d'Hiver apaise les tensions ; mais les limites de l'air, c'est-à-dire la nature transitoire évoquée par le *satori*, achoppent sur le dessein de monument qui plongerait sa mère, son souvenir, et son air dans l'éternité. Le mot *satori* évoque l'éveil d'une personne à quelque chose, mais l'éveil n'est qu'une étape dans un processus. Le recours à l'air de sa mère retrouvé en photographie ne palie pas à la douleur du manque.

Dans sa recherche désespérée pour retrouver et maintenir le souvenir de sa mère vivant, le rêve s'avère être une solution intéressante, mais il relève de problématiques similaires : sa mère y apparaît, elle est là, présente, cependant il ne s'agit que d'une vague reproduction que le truchement de la mémoire a rendu infidèle à la réalité. Roland Barthes trouve dans le rêve une autre façon de faire durer les souvenirs de sa mère à la nuit tombée :

Je rêve souvent d'elle (je ne rêve que d'elle), mais ce n'est jamais tout à fait elle : elle a parfois dans le rêve, quelque chose d'un peu excessif : par exemple enjouée, ou désinvolte - ce qu'elle n'était jamais ; ou encore, je sais que c'est elle, mais je ne vois pas ses traits (mais *voit-on*, en rêve, ou *sait-on* ?) : je rêve d'elle, je ne la rêve pas. Et devant la photo, comme dans le rêve, c'est le même effort sisyphéen : remonter, tendu, vers l'essence, redescendre sans l'avoir contemplée, et recommencer.²

Le rêve, comme la photographie, n'est pas rien d'autre qu'une autre image d'Henriette Barthes. Une autre image, c'est-à-dire une représentation de sa mère lui donne la fausse satisfaction de la présentation. C'est en fait la solitude du rêve qui devient le tombeau éternel, le monument que

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 167.

² Ibid. p.103-104.

Barthes envisage pour sa mère. La durée naturellement limitée du rêve ajoutée aux censures psychiques qui annihilent parfois le souvenir ne peuvent satisfaire les attentes de l'auteur. Il s'engage dans une lutte contre le temps, il recherche le passé perdu et heureux du temps où il n'était pas nécessaire de ranimer d'anciens souvenirs ou de vieilles sensations pour se sentir vivant lui aussi.

Outre la motivation du devoir de mémoire personnel qui s'accomplit dans le processus normal du deuil, Barthes est animé par le devoir de célébrer la mémoire de sa mère en la commémorant en changeant d'échelle, c'est-à-dire en élargissant cette célébration au public de ses lecteurs. La seule contemplation de la Photo du Jardin d'Hiver, le recours au rêve ou encore l'écriture du *Journal de deuil* ne suffisent pas. Le monde doit se souvenir d'Henriette Barthes « au moins le temps de [sa] propre notoriété ». Seule la radiance de sa perfection photogénique doit être retenue. Les multiples monuments provisoires que s'est construit Barthes tentent de palier le vide alentour. Le monument commémore Henriette Barthes en la réactualisant, en la rendant présente, car « le désastre est du côté de l'oubli, l'oublie sans mémoire, le retrait immobile de ce qui n'a pas été tracé - l'immémoriale peut-être, se souvenir par oubli, le dehors à nouveau¹ ». Il désire atteindre pour sa mère une « sorte de libération dans la bonté, [sa mère] survivant d'autant plus intensément comme modèle (Figure) et [lui] libéré de la « peur » (de l'asservissement) qui est à l'origine de tant de mesquineries ?² ». La présence de la peur indique l'importance de cet acte : la célébration d'Henriette Barthes est un devoir. La célébration de sa mère et la survivance du souvenir ont une portée extra-personnelle bien qu'il se félicite de voir que la bonté de sa mère se soit distinguée de son vivant et qu'il s'agisse d'un trait de son caractère que l'on retienne communément : « Une douceur, c'est de voir (par les lettres) que beaucoup de gens (lointains) avaient perçu ce qu'elle était, ce que nous étions, par son mode de présence dans le « RB ». Donc, j'avais réussi cela, qui se reverse en bien maintenant.³ » La satisfaction qui naît de ce constat nous pousse à remettre en cause les intentions de l'auteur : si créer un monument à Henriette Barthes engendre un sentiment de contentement, Barthes ne cherche-t-il pas prolonger ce plaisir ? Cette quête d'un équilibre deuil-souvenir peut-elle avoir pour autre but la stabilisation de l'identité de l'auteur?

¹ Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris : NRF Gallimard, 1980, p. 10.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 129.

³ Ibid. p. 59

b. ...l'identité

Rappelons, tout d'abord, que le monument permet de rappeler à la mémoire collective une personne ou un évènement. Il est ainsi de droit rattaché aux notions de valeurs culturelles et historiques.

Dans une optique éducative, le monument doit affecter son spectateur. Ce dernier doit effectivement être touché par ce qu'il voit pour comprendre le message communiqué, sans quoi la valeur du monument ne serait pas transmise. La « médiation de l'affectivité », telle que le nomme Françoise Choay, travaille la mémoire. Il exerce sur l'individu une action particulière. Ce travail doit également être entendu dans son sens étymologique, car c'est là aussi qu'il affecte, c'est-à-dire qu'il atteint cette personne en provoquant une réaction, souvent de type dommages ou affliction singulière. L'émotivité est primordiale dans ce processus, car plus le spectateur est ému, plus le souvenir de la personne célébrée dure dans le temps. Le monument immortalise donc, en inscrivant dans l'infinité du temps, de la conscience commune des générations présentes et futures le souvenir d'une destinée exemplaire. Tout monument véhicule une idée positive, qui permet de tranquilliser en rassurant les esprits qui le côtoient. Il contribue ainsi à maintenir et à préserver l'identité d'une communauté. Faire durer et vibrer constamment une identité commune exemplaire assure la pérennité culturelle d'une société.

Or, sous certains aspects le portrait d'Henriette Barthes dans *La Chambre claire* peut être assimilé plus facilement à une vanité qu'à un monument élogieux : rappelons que la vanité est une composition allégorique qui suggère la vacuité de l'existence et souligne la précarité de la vie humaine. Lire parallèlement cet essai sur la photographie et le *Journal de deuil* dont l'explicite mélancolie, cette nostalgie de la présence montre que la création du monument déstabilise l'identité de Roland Barthes. L'écriture ne résolvant pas le problème actuel ébranle les habitudes de l'auteur. Le deuil de la Mère entraîne inmanquablement une perte des repères. Sans repère ou plus justement avec des repères décalés, c'est-à-dire faussés, c'est l'identité même qui est troublée, perturbée, perdue. Barthes doit réapprendre à se définir socialement, hors du cadre familial. La photographie, par exemple, lui permet de retrouver son corps, de reconnaître quelques fragments seulement de lui-même :

la Photographie, parfois, fait apparaître ce qu'on ne perçoit jamais d'un visage réel (ou réfléchi dans un miroir) : un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant. Sur telle photo, j'ai le « museau » de la soeur de mon père. La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps. Mais cette vérité n'est pas celle de l'individu, qui reste irréductible ; c'est celle du lignage.¹

Mais ce qu'il trouve (des fragments de lui-même), il ne l'a cherché que pour retrouver sa mère, elle-même fractionnée en lui ou plutôt modelée sur lui. Les traces de son lignage qu'il recherche vivement dans ces photographies de famille sont autant de preuve de l'existence passée d'Henriette Barthes qui lui permettent de retrouver sa propre identité. Cet héritage physique « révèle une persistance de l'espèce² » et donc une survivance, voire une résurrection de l'autre en soi. Il ajoute dans le paragraphe suivant que « le lignage livre une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile- plus rassurante aussi, car la pensée de l'origine nous apaise, alors que celle de l'avenir nous agite, nous angoisse.³ » Alors qu'une nouvelle ère commence, le seul recours pour ne pas se perdre soi-même dans les méandres du deuil est de retrouver ce qui en soi provient de l'autre ; à la lumière d'une célébration extérieure, il est possible de maintenir actif la mémoire de la défunte. Le désir de maintenir présent les souvenirs de sa mère passe non seulement par une ressemblance physique mais aussi gestuelle. Ainsi, est-il également possible de comprendre l'assimilation des gestes et habitudes d'Henriette Barthes par son fils de la même façon que la volonté de retrouver des traits physiques communs :

(7 octobre 1978)

Je reproduis en moi- je constate que je reproduis en moi de menus traits de mam. : j'oublie - mes clefs, un fruit acheté au marché.

Défaillances de mémoire que l'on croyait la caractériser (j'entends ses plaintes modestes à ce sujet), elles deviennent miennes.

Le monument concourt ainsi à soutenir l'idée d'une identité sociale en préservant des repères chronologiques et identitaires claires. Pour Roland Barthes, célébrer la mémoire de sa mère ne

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 160-161.

² Ibid. p. 162.

³ Ibid.

signifie pas seulement construire un monument qui ne viserait qu'à faire reconnaître Henriette Barthes au monde, mais à retrouver sa propre identité.

Bien qu'il n'y ait jamais eu aucun doute quant aux raisons qui ont motivées Roland Barthes dans la rédaction de *La Chambre claire*, il était néanmoins nécessaire de comprendre pourquoi il ne fallait pas seulement « porter le deuil » mais construire un monument afin d'honorer publiquement sa mémoire. Cette célébration sacralise l'image de sa mère et les oraisons funèbres que sont les deux œuvres de notre corpus dressent un portrait élogieux de la défunte. « C'est seulement là où il y a des tombes qu'il peut se produire des résurrections », disait Nietzsche. La nécessité de garder vivant les traces de vie d'Henriette Barthes et les souvenirs qui restent d'elle est primordiale : célébrer la mémoire de sa mère, la monumentaliser, ce n'est rien d'autre que des manifestations égotiques d'un désir de stabilité identitaire.

III. Précarité des monuments

« Non, je voulais, selon le vœu de Valery 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).¹ »

Cette assertion aux étonnants paradoxes force le lecteur de *La Chambre claire* à poser l'ouvrage qu'il tient entre les mains et à se poser la question suivante : pourquoi la célébration d'un défunt doit-elle se faire socialement ? Mais comme nous l'avons dit, la société est mouvante, changeante, elle se caractérise donc par son inconstance. Il est, de fait, possible de remettre en cause la précarité d'un « monument à ». Ce dernier est soumis au temps, aux changements de générations, et à l'inéluctable oubli qui en résulte. Pour qu'un monument traverse les décennies sans fissures, il doit être continuellement restauré et rappelé à la mémoire de la population : par exemple, chaque année la tombe du soldat inconnu, symbole des innombrables combattants tombés pendant la Première Guerre Mondiale, est fleurie par le Président de la République française ; la cérémonie, émouvante, est diffusée sur les chaînes de grandes écouteuses. Quotidiennement, une flamme est maintenue allumée. Ceci nous rappelle évidemment le rituel de la fleur qui ne fane pas dans l'ancienne chambre d'Henriette Barthes ; mais en réalité, le monument que Barthes désire dresser pour sa mère disparue n'est pas viable. Il ne pourra résister au temps et cette perméabilité s'explique par la fin annoncée de la famille Barthes, puisque Roland, le dernier né de la famille, n'aura pas d'enfant. Le caractère fortement précaire du monument lui octroie peu de crédit. Il repose sur le principe d'absence et de reconnaissance : Barthes subit avec lucidité cette absence d'avenir. Si le monument est livre, il durera autant que la vie de ce livre, ce qui ne signifie pas éternellement, mais qui n'en reste pas moins satisfaisant pour l'auteur.

Cette étude se divise en deux parties qui exploreront respectivement la vacuité linguistique et sémiologique d'une création littéraire et le champ insuffisant de la photographie qui viseraient à célébrer la mémoire de sa mère.

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 99.

a. Des résistances à la construction d'un monument

La résistance, cette aptitude à supporter, à survivre à une épreuve physique ou morale malgré de multiples attaques extérieures ou intérieures, est l'une des caractéristiques les plus importantes du monument ; mais en amont également, avant même que le monument n'ait été érigé, des résistances, comme de singulières et vigoureuses oppositions, se dressent pour en empêcher la construction.

La première résistance que rencontre Roland Barthes est d'ordre linguistique. Les notes qui composent le *Journal de deuil* montrent clairement une recherche du mot juste. Que vit-il exactement ? Quelle est désormais sa place dans la société maintenant qu'il est devenu « orphelin » ? Observons les tâtonnements linguistiques de l'auteur. La toute première note de son journal est significative : « Première nuit de noces. Mais première nuit de deuil ?¹ » Le langage est insuffisant à définir correctement l'affect, y recourir serait un échec. Est-ce seulement le deuil et son lent processus en cours ou est-ce davantage du chagrin ? Les difficultés qu'il rencontre pour définir ce qu'il ressent sont significatives. Il parle du deuil, « du second deuil » puis du « du vrai deuil ». Puis il s'interdit de qualifier ce qu'il ressent ainsi, et préfère alors l'utilisation du mot chagrin, moins « psychanalytique.² » Parfois, les deux mots cohabitent côte à côte dans la même phrase, réduisant considérablement la nuance qu'il s'était pourtant attelé à clarifier : « Quand le deuil, le chagrin prend son régime de croisière³ » ou encore « Non pas supprimer le deuil (le chagrin) [...] mais le changer.⁴ » Mais le chagrin, vocable soutenu par la grande littérature, supplante progressivement le parler banal :

(5 juillet 1978)
(Painter II, p. 68)

Deuil/Chagrin
(Mort de la Mère)

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 13.

² Ibid. p. 83.

³ Ibid. p. 112.

⁴ Ibid. p. 154.

Proust parle de chagrin, non de deuil (mot nouveau, psychanalytique, qui défigure).¹

Cet exemple révèle également une autre inquiétude quant à l'utilisation ou non d'un certain type de vocabulaire. Le langage est un outil éphémère ; il est soumis aux progrès du temps et comme nous l'avons signalé, l'absence de postérité empêche l'auteur de projeter son oeuvre dans l'avenir et par conséquence, la possibilité de raviver son monument s'amenuise. Ainsi, le monument, le livre doit susciter l'intérêt du lecteur, qui en est désormais responsable. La note suivante est un exemple particulièrement significatif qui marque le manque de motivation, l'apathie de Barthes envers sa propre création littéraire :

29 mars 1979

Je vis sans aucun souci de la postérité, aucun désir d'être lu plus tard (sauf, financièrement, pour M.), la parfaite acceptation de disparaître complètement, aucune envie de « monument » – mais je ne peux 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).²

Il est important de voir ici comment l'auteur se place en retrait de sa propre création littéraire et des personnes qui lui sont chères. Leur postérité importe bien plus que la sienne. Son attitude quant à la langue est similaire, il oscille entre chagrin et deuil, mais outre cette hésitation linguistique, c'est davantage la signification langagière qui est remise en cause. Comment s'exprimer, c'est-à-dire dire, communiquer clairement ce qui est ressenti, lorsque les mots utilisés enrobent une signification qui ne lui appartient pas et qui ne lui convient pas ? L'utilisation du mot « deuil » est à rejeter car « trop psychanalytique » et est associé à la dépression et à la maladie. Il figure pourtant dans le titre même du journal et de certaines notes :

Deuil 20 juillet 1978

Impossibilité – indignité - de confier à une drogue - sous prétexte de dépression - le chagrin, comme si c'était une maladie, une « possession » - une aliénation (quelque

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 168.

² Ibid.p.. 245.

chose qui vous rend étranger) - alors que c'est un bien essentiel, intime...¹

Le mot « chagrin », qui devait être plus littéraire que le mot « deuil », devient ici quelque chose de mystique. Il est métamorphosé par l'entourage de Barthes en une aversion, un démon, un virus dont il faut impérativement et rapidement être soigné (à peine plus d'une année serait suffisante pour faire son deuil). Les limites que présentent la linguistique sont bien trop importantes ; elle échoue à décrire et donc à transmettre le vrai ressenti, ici la douleur. Or, si l'auteur lui-même ne se reconnaît pas dans le vocabulaire qu'il emploie, comment peut-il susciter la compassion de son lectorat : il n'y a donc pas de célébration possible. Ainsi, Maurice Blanchot commente :

La prose bavarde : le babil de l'enfant, et pourtant l'homme qui bave, l'idiot, l'homme des larmes, qui ne se retient plus, qui se relâche, sans mots lui aussi, dénué de pouvoir, mais tout de même plus proche de la parole qui coule et s'écoule, que de l'écriture qui se retient, fût-ce au-delà de la maîtrise. En ce sens, il n'y a de silence qu'écrit, réserve déchirée, entaille qui rend impossible le détail.²

Même dans l'extériorisation, l'écriture ne dit rien. Elle manque son sujet, échoue à partager le ressenti.

La seconde résistance est directement liée aux signes mêmes du deuil. Sémiologue averti, c'est à travers son *Journal de deuil* que Barthes s'observe allant et venant sur les chemins escarpés du deuil. Une étude des systèmes de significations et de signes qui caractérisent le deuil qu'il essaye de surmonter lui permettrait de percevoir et de comprendre ce qui se passe en lui, et ainsi d'appréhender les futures étapes de son deuil plus sereinement (néanmoins, cela ne signifie pas sans souffrance ni manque). Il note dans son journal chacune des modifications de ses habitudes face à la nouvelle latitude qui lui est concédée. Des premiers signes sont alors mis en exergue : l'« aveniromanie », par exemple, naît d'un désir de renouveau qui succède à la perte d'un être cher. L'antipathie qui s'installe alors que l'endeuillé a paradoxalement besoin du soutien de son entourage peut également être considéré comme signe du deuil. Enfin, « la mesure

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p.174.

² Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, NRF, 1980, p. 19.

du deuil » que chacun conçoit différemment (car elle varie de deuil en deuil et est singulière pour chaque individu) est, pourtant, codifiée dans le dictionnaire :

29 octobre

La *mesure* du deuil.

(Larousse, Memento) : dix-huit mois pour le deuil d'un père, d'une mère.¹

Il y a une évolution du deuil, un processus entendu dans lequel Barthes ne se reconnaît pas. Bien qu'il observe effectivement des fluctuations et des mouvements de tristesse et de chagrin, il lui est entièrement étranger ; c'est pourquoi il ne cesse de s'opposer à cette mesure du deuil, fautive et dépassée.

Quant au deuil, il n'y a donc pas de signes valables. A la mort de sa mère, Barthes découvre une société nouvelle dont les signes, certes existant, ne sont soit pas lisibles à ses yeux, soit défaillant car non universel. Dans la « Suite du journal », c'est-à-dire neuf mois après la disparition de sa mère, il s'exprime ainsi :

24 juin 1978

Au deuil intériorisé, il n'y a guère de signes.
C'est l'accomplissement de l'intériorité absolue. Toutes sociétés sages, cependant, ont prescrit et codifié l'extériorisation du deuil.
Malaise de la nôtre en ce qu'elle nie le deuil.²

Il faut ajouter aux informations de Barthes quant à la question de l'intériorité du deuil que son écriture, en revanche, est bien une forme d'extériorisation. Il y aurait donc deux façons de vivre son deuil : l'une vise à l'expression publique de son chagrin et permet l'établissement de symptômes funèbres ; l'autre, sous couvert d'une coûteuse maîtrise de soi, empêche l'accomplissement du deuil. Or, la mesure du deuil dont nous venons de parler ainsi que la minimisation du chagrin (qui disparaîtrait avec le temps, des médicaments ou la compagnie d'amis) sont autant de négations du deuil qui l'étouffent, l'empêchant de se réaliser et de se faire.

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 29.

² Ibid. p. 167.

Le lecteur l'avait vu tantôt extérioriser honnêtement, c'est-à-dire sans censure, par écrit le chagrin qu'il ressentait, et tantôt en société ou à l'université faisant « bonne figure » :

21 novembre

Toujours cette distorsion douloureuse (parce qu'énigmatique, incompréhensible) entre mon aisance à converser, à m'intéresser, à observer, à vivre comme avant, et les élancements du chagrin. Souffrance supplémentaire, de n'être pas plus « désorganisé ». Mais peut-être est-ce alors d'un préjugé que je souffre.¹

Ce grand écart comportemental est une source de souffrance car à ce moment du deuil, Barthes n'a pas encore compris qu'il n'existe pas de sémiologie du deuil et que, par conséquent, son attitude est davantage raisonnable que blâmable. De même, le « préjugé dont [il] souffre » n'est autre que l'idée commune que nous venons d'expliquer : la mesure du deuil.

Un monument, pour être érigé et célébré, ne doit pas présenter de faiblesse. Or, plusieurs oppositions en entravent la construction. Les limites que possèdent le langage font échouer le système de compassion et empêche la communication du pathétique. Construire un monument qui ne communiquerait rien le condamne à l'oubli. Même s'il faut distinguer la construction de la durée du monument, cette dernière est foncièrement dépendante de la première. De plus, le constat différentiel que Barthes observe entre ce qu'il vit et ce qui est vécu par d'autres ainsi que l'absence de signes lui retire tout repère. Or, sans repère idéologique et social le monument construit a peu de chance de rencontrer un auditoire. Barthes a donc recours à un autre type de langage : la photographie.

b. Le support photographique, un monument médiocre

La photographie permet de fixer durablement une image en utilisant la lumière sur une bande sensible, c'est-à-dire une pellicule, ou par mémorisation de signaux numérisés. Sa

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 70.

définition comporte les problématiques à étudier ici : comment « fixer durablement » le souvenir d'un être cher ? Est-il possible de « mémoriser » cette personne comme elle a été de son vivant ?

Alors que jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, il n'existait aucun support certifiant avec assurance que l'objet représenté (en peinture par exemple) qui est observé a véritablement existé et qu'il ne s'agit pas là d'une création imaginaire pure, la photographie est devenue cet art unique qui a permis de saisir le réel à un moment donné précis et à l'ancrer ainsi dans l'histoire. La certitude du « ça a été » barthésien vient seconder la mémoire lorsque celle-ci faiblit : en effet, tentant de se rappeler un évènement familial, par exemple, il n'est pas rare de recourir à l'observation des photographies prises. Barthes fait l'expérience inverse en découvrant une photographie de sa mère, enfant, debout dans un jardin : l'observation de cette image a rappelé, a ravivé des souvenirs de sa mère. La photographie serait donc cette représentation liant le réel au souvenir : l'un activant sans cesse l'autre. Pour signifier l'inébranlable certitude d'avoir été présent à un endroit, Barthes compare le lieu de la photographie et le corps maternel, montrant ainsi que la photographie doit être lue comme étant une preuve historique, une source de vérité, un justificatif indéniable : « il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été. » La relation réalité-souvenir pose le problème suivant : en observant une photographie, il est possible de construire progressivement une mémoire factice. A force d'observer une photographie, une mémoire artificielle peut être créée. Certes, la photo ravive un souvenir plus ou moins enfoui dans notre mémoire, mais elle peut également diriger, rediriger voir créer de nouveaux souvenirs, entraînant un désir nouveau de retrouver une époque passée, perdue à jamais :

Je lisais mon inexistence dans les vêtements que ma mère avait portés avant que je puisse me souvenir d'elle. Il y a une sorte de stupéfaction à voir un être familial habillé autrement. Voici, vers 1913, ma mère en grand toilette de ville, toque, plume, gants, linge délicat surgissant aux poignets et à l'encolure, d'un « chic » démenti par la douceur et la simplicité de son regard. C'est la seule fois que je la vois ainsi, prise dans une Histoire (des goûts, des modes, des tissus) : mon attention est alors détournée d'elle vers l'accessoire qui a péri ; car le vêtement est périssable, il fait à l'être aimé un second tombeau.¹

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 100-101.

Grâce aux photographies conservées de sa mère, Barthes se crée une préhistoire. Il découvre une vie qui, indirectement mais légitimement, lui appartient. Les événements métahistoriques doivent être considérés comme faisant parties de son Histoire dans la mesure où Barthes en a connaissance. Rappelons que l'Histoire désigne la mémoire des hommes, ainsi que les événements qui leur appartiennent. L'observation de cette photographie marque un point de départ nouveau chez Barthes, l'année zéro de son calendrier, le début d'une nouvelle réflexion intellectuelle : le truchement de l'Histoire sur sa propre histoire ancre son existence dans un passé dont la véracité ne peut être mise en doute, contrairement à la description que le lecteur peut lire. En effet, le « périssable », c'est-à-dire ce qui est soumis au temps, Barthes entend ici ce qui est de mode, s'oppose à l'intemporel, à l'éternel, à ce que Barthes lui-même a toujours connu : « la douceur et la simplicité » de sa mère. Cette apparition de l'affect et de la subjectivité dans l'argumentation scientifique de *La Chambre claire* contraste et révèle l'existence d'une lecture objective impossible d'une photographie. En d'autres termes, même en observant une photographie, l'affect transcende l'image et la modifie inmanquablement. Il est donc impossible d'obtenir ou de montrer une photographie dénuée d'affect (le *punctum* en est un exemple : présent dans l'observation d'une majeure partie des photographies que nous observons « ce que j'ajoute à la Photo et qui cependant y est déjà », il est exclusivement personnel, révélant ainsi notre relation aux choses : « Donner un exemple de punctum, c'est me livrer.¹ »). Or, si cette dernière est érigée au statut de monument, elle ne peut qu'échouer à sensibiliser un large public ; c'est pourquoi Barthes, conscient de ce non-effet, conserve la Photographie du Jardin d'Hiver et ne la dévoile pas aux yeux du grand public, qui ne la lirait qu'historiquement, pour ses qualités de *studium*, sans percevoir les détails que le regard d'Henriette Barthes délivre de sa personnalité « vraie ».

En outre, la photographie figure une action tout à fait différente de celle du monument : elle divise davantage qu'elle ne réunit. Face à l'appareil photographique puis face à la photographie même, Barthes ne se reconnaît pas. Il ne reconnaît pas non plus sa mère ou seulement par « morceaux », par bribes éparses qui lui rappellent la personne qu'il a connu, mais en aucun cas, il ne retrouve la même personne, cet être tant aimé et disparu. La photographie permet ainsi de découvrir des multiples de soi : tous existants et tous réels. Elle marque en

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006. p. 72.

conséquence l' « avènement de moi comme un autre ». Dévoilant une autre facette de soi, transformant presque un individu en un être socialement plus acceptable, le médium photographique donne au sujet, à l' « objet » photographié une « sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture » qui l'éloigne de sa nature, du moins celle qu'il croit posséder. Barthes se pose alors la question suivante : « n'est-ce pas l'infirmité même de la Photo, que cette difficulté à exister qu'on appelle la banalité ?¹ » La banalité est un mot qu'il utilise également dans *Le Journal de deuil* pour qualifier le deuil : cette « difficulté à exister », peut-être est-il possible de dire alors que cette mélancolie renvoie à la banalité de chacun. Rappelons que la banalité désigne communément tout ce qui n'est pas original, le quelconque voire le vulgaire. Or, si le deuil se caractérise par sa banalité et si la photographie relève également de ce qui est banal, serait-il juste de lier deuil et photographie en affirmant que la photographie mime le deuil ? Dans la mesure où tous deux expriment et entretiennent d'étroites relations avec un passé révolu dont il faut se détacher, cette question n'est pas à ignorer. Dans cette optique, la photographie ferait un bien meilleur tombeau qu'un support pour une célébration ; même si elle existe en dehors du sujet intime, la photographie pour soi (avec les défauts précédemment cités) est à distinguer de la photographie pour les autres. L'analogie entre le deuil et la photographie se retrouve également dans l'assertion suivante :

Deuil

RTP II, 769

[La mère après la mort de la grand-mère]

... « cette incompréhensible contradiction du souvenir et du néant. »²

Effectivement, la photographie ravive sans cesse le souvenir du défunt, (comme nous venons de le préciser ce souvenir peut être réel ou créé par l'observation même de la photographie), mais ce souvenir se heurte inmanquablement au silence, à l'absence, au néant qui a pris la place de l'être perdu. Un regard jeté à la photographie du Jardin d'Hiver suffit à lui redonner la force de reprendre son travail en cours :

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 41.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 172.

20 janvier 1979

Photo de mam. petite fille, au loin - devant moi sur ma table. Il me suffisait de la regarder, de saisir le tel de son être (que je me débats à décrire) pour être réinvesti par, immergé dans, envahi, inondé par sa bonté.¹

Cette photographie aide Barthes en deuil, mais le renvoie sans cesse à la solitude, car ce support n'est qu'un médium qui ne forme qu'un piètre suppléant d'Henriette Barthes, un monument dérisoire dont les qualités s'effacent dans le temps :

21 août 1978

Au fond le trait commun des dépressions, des moments où *ça ne va pas* (voyages, situations mondaines, quelques côtés d'Urt, demandes crypto-amoureuses), ce serait ceci : que je ne supporte pas ce que - fût-ce par relais - je pourrais prendre pour une substitution de mam.

Et là où ça va le moins mal, c'est quand je suis dans une situation où il y a une sorte de *prolongement* de ma vie avec elle (appartement).²

Ce travail d'ampleur et de rythmique sisyphéenne est infini. Or, un monument doit pouvoir fermer une plaie ouverte, apaiser l'émotion et suppléer au manque. Il doit, de fait, être tourné vers les autres : son spectateur, son lecteur, etc.

En somme, l'un des monuments que Barthes choisit pour célébrer la mémoire de sa mère est une photographie de cette dernière. Cependant, plusieurs objections peuvent être faites : la photographie est une porte ouverte au développement d'une mémoire factice, or un monument pour être efficace doit se construire sur des faits réels, non-imaginaire ; la présence indéfectible de l'affect, qui meut le monument dans une dimension tout à fait personnel, coupe court à tout

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 237.

² Ibid. p. 206.

désir d'universalité ; la photographie divise plus qu'elle ne rassemble. L'individu renvoie sans cesse l'observateur au vide qui l'entoure.

L'érection d'un monument consacré à la mémoire d'Henriette Barthes forme le projet personnel choyé par son fils. Il légitime, dans un premier temps, son projet par le besoin fondamental d'honorer sa mère qui était une femme de vertu et de justesse, et par la nécessité de garder vivant un mémorial à son nom. La problématique sous-jacente est bien entendue celle du temps qui passe et emporte tout, jusque dans le souvenir même d'une personne. La construction d'un monument lui permettrait également de maintenir stable son identité sociale. En effet, s'inscrivant à la fois dans le temps passé et présent, le monument assure la pérennité d'une société, et donc à moindre échelle, d'un individu. Il est, cependant, difficile d'ériger un monument dans la mesure où se dernier reposerait (dans le cas qui nous concerne ici) principalement sur des bases linguistiques et que le deuil ne possède pas (ou plus exactement : plus) de sémiologie. Barthes substitue alors au langage et à ses défaillances une photographie exceptionnelle : monument miniature mais monument médiocre, sa portée manque d'universalité. L'auteur lui-même choisit de la garder hors d'atteinte de son lectorat.

La construction est donc un échec sur de nombreux plans, Barthes doit alors se situer différentiellement, approximativement. S'il ne peut obtenir une représentation entière et fidèle, il se contentera de bribes, de morceaux. Ce sont alors dans les interstices de la littérature, dans l'à-peu-près sémiologique que Barthes va se glisser pour tenter de sauver la mémoire de sa mère : « Ecris pour ne pas seulement détruire, pour ne pas seulement conserver, pour ne pas transmettre, écris sous l'attrait de l'impossible réel, cette part du désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité.¹ »

¹ Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris : NRF Gallimard, 1980, p. 65.

- Chapitre troisième -

Pour une poétique de l'entre-deux

Ce n'est pas la première fois qu'une étude s'intéresse à l'aspect interstitiel et fragmentaire de l'écriture barthésienne ; il faut, néanmoins, le concéder : la fragmentation fascine. Dans un tel contexte, de nombreuses questions sont indubitablement mises en exergue. Le fragment, c'est cet élément isolé du tout. Il signale l'incomplétude d'une chose, une fracture, un morcellement, et induit ainsi une division présente qui tranche avec une expérience passée. N'est-ce pas là une définition proche de celle d'une personne qui vit un deuil ? N'y a-t-il pas, néanmoins, dans la notion de fragment l'espoir de retrouver la totalité, c'est-à-dire la forme première ? Au surprenant surgissement de la mort dans le quotidien, l'être se brise dans un premier temps puis essaye de se constituer à nouveau dans l'absence. En rassemblant, comme il est possible de le faire avec les pièces d'un puzzle, plusieurs fragments ensemble, ne retrouve-t-on pas la forme initiale d'une chose, de soi ou d'une œuvre, son signifié en somme ? C'est dans ce jeu interstitiel que Barthes se glisse pour retrouver sa mère. Il s'attache ainsi à reconstruire (dans un premier temps à tâtons dans son journal) le sujet maternel dans l'absence : « la parole est si rageuse de l'absence de l'absent qu'elle en devient créatrice d'œuvre. Jusqu'à l'épuisement et jusqu'à l'extinction de sa passion.¹ »

C'est à cet art de l' « à-peu-près » que cette étude s'intéresse. Il s'agira tout d'abord de comprendre en quoi la fragmentation est un procédé par lequel Barthes retrouve sa défunte mère. *La Chambre claire* fera l'objet d'une étude particulière et sera le centre d'intérêt de la seconde partie de cette étude car, au-delà du fragment, nous verrons en quoi elle est le symbole hybride de

¹ Pierre FEDIDA, *L'Absence*, Paris : Gallimard, NRF, 1978, p. 7.

l'entre-deux dans lequel Barthes est plongé. Puis, nous concluons que le tragique de la communication manque son objectif : pis encore, il redouble la douleur et l'expérience du deuil.

I. Euphorie de l'écriture fragmentaire

L'une des caractéristiques de l'écriture barthésienne réside dans l'éclatement de la forme écrite. La fragmentation ne figure rien d'autre que le deuil de l'unité tout en signifiant cette même unité absente. Or, « le vide de l'être s'exprime sur et dans le vide. Né d'un manque, l'écriture ne peut dire que lui dans un mode d'expression qui est lui-même manque : une souffrance absente à elle-même.¹ » Cette relation spécifique qui divise et unit en même temps le tout et son fragment au statut très particulier du sujet littéraire forcent l'interrogation : dans quelle mesure le fragment procède-t-il à l'établissement d'un lien entre Roland et Henriette Barthes ?

Pour répondre à cette question, il faudra dans un premier temps comprendre que l'écriture fragmentaire constitue autant de reliques nécessaires à la sauvegarde des souvenirs de l'être aimé.

a. Fragmenter pour retrouver

Élément d'une entité abstraite dont l'importance est toute relative, le fragment est, cela a été évoqué en introduction, une caractéristique de l'écriture barthésienne. L'écrivain avait, en effet, déjà exploré cette approche à plusieurs reprises : sur l'invitation de Denis Roche (directeur de la collection *Écrivains de toujours* au Seuil), il écrit et publie *Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975. En portant à son extrême l'idée de l'éclatement du texte, il marque un retour de l'écrivain au sujet. Les fragments sont disposés dans l'œuvre par ordre alphabétique, apportant,

¹ Pierre FEDIDA, *L'Absence*, Paris : Gallimard, NRF, 1978, p. 388.

ainsi, au texte une neutralité nouvelle. En quoi le recours à une écriture fragmentaire peut-elle redonner l'espoir de retrouver l'être aimé ?

Le fragment, qui peut être assimilé à la note telle que la définit Barthes dans la *Préparation au roman*, ouvre une nouvelle porte dans l'écriture de soi. Se dire plusieurs fois sous différents aspects, grâce à différents stimuli ou media venant de divers genres et matériaux offre aux lecteurs une palette d'identités, qui toutes correspondent au même individu. Ainsi, des trois cent trente notes du *Journal de deuil* aucune ne serait à supprimer, c'est pourquoi l'éditeur a choisi de publier également les notes dont la date est absente ainsi que « quelques notes sur mam. » Il permet de dire ce qui en soi est multiple et changeant, voire incohérent, mais qui n'est autre que soi-même. Cette forme littéraire (ne pourrait-on pas parler de genre dans le cas de Barthes?) est congruente à l'expérience de deuil dans la mesure où cette dernière, si elle ne le détruit pas, brise, fissure l'individu restant. Cette adéquation entre le deuil, le fragment et la totalité est amorcée dans la note suivante :

1er novembre

Ce qui me frappe le plus : le deuil en plaques - comme la sclérose.
[Ça veut dire : pas de profondeur. Plaques de surface - ou plutôt chaque plaque : totale. Blocs]¹

Les « plaques » sont des composantes du deuil. Elles sont associées à la totalité et à la vacuité de l'être par la précision « pas de profondeur ». Il faut donc comprendre que pour s'accommoder de son deuil, la recherche de ce qui ne fait pas « blocs », c'est-à-dire du fragment, est nécessaire. En effet, l'aspect discontinu d'une écriture fragmentaire procure une variété de définitions de soi, qui existent toutes dans des dimensions différentes, offrant ainsi la possibilité de lire presque simultanément ce qui forme la totalité perdue. Le lendemain de l'écriture de la fiche précédente, Barthes écrit : « L'étonnant de ces notes c'est un sujet dévasté en proie à la *présence d'esprit*.² » Il justifie ainsi la variété des notes de son journal, soulignant de la même façon que la fragmentation n'est pas un mal. Dans un cadre littéraire, cette dernière permet d'ailleurs une plus grande maîtrise de la connaissance de l'autre sur soi, c'est-à-dire de la

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p.38

² Ibid. p.40

communication que l'on fait de soi. Ainsi, l'écrivain ne se perd pas dans les marasmes du deuil grâce aux fragments de lui-même qui lui permettent de garder un contrôle. A l'écrivain, d'entrer dans un jeu d'échos et de donner des indices, des clefs de découverte à son lecteur. Ce dernier peut ainsi le découvrir et le connaître. Puisque nous avons établis que le deuil ne possède aucune sémiologie viable, il est nécessaire d'en trouver d'autres, et puisque le fragment délivre les signes de l'individu, une écriture fragmentaire permet de retrouver une signification à l'être à travers le deuil. A la relecture du journal¹, Barthes est ému par les occurrences qui traitent de sa mère. Or, elles ne sont pas abondantes dans la première partie du deuil. La veille, il écrit :

20 juin 1978

En moi, luttent la mort et la vie (discontinu et comme ambiguïté du deuil) (qui l'emportera ?) - mais pour le moment une vie *bête* (petites affaires, petits intérêts, petits rendez-vous).

Le problème dialectique est que la lutte débouche sur une vie *intelligente*, et non une vie-écran.

Le deuil soulève des questionnements ontologiques que le quotidien atténue. L'observation de soi permet d'accéder à une « vie *intelligente* », c'est-à-dire capable de réfléchir à sa propre condition, et cette observation se fait grâce au discontinu du fragment (contrairement au continu du quotidien).

Le fragment s'oppose donc à la totalité, tout en signifiant simultanément cette même totalité, car chaque fragment converge vers cette unité perdue. Barthes choisit donc de dire le fragment plutôt que la totalité, oppressante et factice. Face à l'illusoire possibilité de se saisir soi-même, en entier, le fragment a recours à tous les supports nécessaires pour prendre forme ; c'est pourquoi les rêves, comme les souvenirs et les associations d'idées sont matière à supporter l'écriture fragmentaire. Leur alternance au sein du *Journal de deuil* est tout à fait irrégulière et ne répond à aucun ordre, sauf chronologique, celui-ci étant imposé par le genre littéraire choisi. Pourtant, même ici, Barthes se libère de la contrainte temporelle : alors qu'un journal personnel

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p.163.

procède par date et à chaque date correspond une entité littéraire, Barthes s'autorise l'écriture de plusieurs notes dans la même journée, comme l'absence de notes pendant des semaines voire des mois. Pour preuve de cette discontinuité littéraire, l'exemple suivant où l'auteur reprend l'écriture de son journal après une pause de huit jours :

16 janvier 1978

Plus beaucoup de notations - mais : détresse- malaise continu coupé de détresses (aujourd'hui, détresse. On n'écrit pas le malaise).

Tout m'écorce. Un rien soulève en moi l'abandon.

Je supporte mal les autres, le vouloir-vivre des autres, l'univers des autres. Attiré par une décision de retraite loin des autres [ne supporte plus l'univers Y].¹

Bien que la présentation de l'œuvre n'ait pas été choisie par Barthes lui-même (rappelons qu'elle a été publiée posthume), la présence des blancs qui entourent et aèrent le texte qui se résume parfois à quelques mots tout en respectant la présentation des notes laissées par l'auteur signifie l'absence de continuité, l'incohérence apparente de ses commentaires. Cette liberté est plus que significative et vient renforcer notre argument : le fragment dit le signifié de l'être, ce dernier pouvant être bien entendu multiple.

En outre, comme le signale Claude Coste dans l'article intitulé *Roland Barthes par Roland Barthes sous le démon de la totalité*², il existe trois états de la totalité : elle peut être perdue, inscrite dans le futur ou refusée. Il est possible de retrouver ces trois formes dans le *Journal de deuil* : la totalité perdue fait évidemment référence à Henriette Barthes, noyau central de la vie de l'écrivain ; la totalité future reste à construire mais l'idée d'un projet littéraire plonge l'auteur dans un état de positive excitation nerveuse ; la totalité refusée fait référence au refus de se projeter dans l'avenir (sauf littéraire comme il vient d'être dit – la totalité refusée serait alors un récit, un portrait sur le deuil même), au non-vouloir-saisir, qui serait ici l'attitude de Barthes envers lui-même renonçant à exercer le moindre pouvoir pour faire son propre deuil. Face aux

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 97.

² « Roland Barthes par Roland Barthes sous le démon de la totalité » *L'Autoportrait fragmentaire*, Université Stendhal Recherches & Travaux, numéro 75, 2009. p. 35

multiples raisons de fragmenter son récit, Barthes se retrouve morcelé, sectionné dans son journal dans le but de retrouver le « repos d'une identité figée », « l'or de ces notes¹ ».

L'écriture du *Journal de deuil* procure à son auteur un sentiment de bien-être du à sa forme éclatée, fragmentée. Le fragment ou la note lui permet de se composer sur un jeu d'échos entre souvenir, émotion, rêve, désir et besoin une identité nouvelle ou plutôt de se retrouver malgré les modifications du deuil. La nécessité d'une écriture identique à sa personne, c'est-à-dire fragmentée, est évidente, pourtant c'est paradoxalement qu'il écrit *La Chambre claire*, œuvre dont l'apparente continuité syntaxique et rhétorique ne correspondent pas aux attentes de ses lecteurs. Or, cette œuvre est construite sur les fragments d'Henriette Barthes. Quelles formes ont-ils pris ?

b. Des reliques comme aide-mémoire

Les souvenirs d'Henriette Barthes sont récoltés un par un, ravivés à la mémoire de son fils grâce à des associations d'idées, des stimuli parfois activés par les médias, tel que le cinéma ou la musique, puis retenus, conservés, pour certains, dans le *Journal de deuil*. Ces souvenirs, autant de précieux éléments recueillis, possèdent des fonctions similaires aux reliques religieuses. Conservés pieusement et célébrés, ils évoquent tous les deux un passé irremplaçable à conserver précieusement :

9 juin 1978

Il faut (envie de) prendre soin à une sorte d'*harmonie* entre ce qu'a été l'être aimé et ce qui se présente après la mort : mam. enterrée à Urt, sa tombe, ses affaires rue de l'Avre.²

La tombe ainsi que les affaires de sa mère sont bien évidemment des reliquaires symboliques, qui permettent à Barthes de se recueillir et de se souvenir afin de rendre hommage à l'équilibre serein de leur relation ; mais Pierre Fedida, dans son ouvrage sur la psychanalyse du deuil intitulé *L'Absence*, étend cette notion de relique et la lie explicitement au travail de deuil :

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 17.

² Ibid p. 150.

La relique est ce qui du mort est conservé pour garantir, au nom de la réalité, qu'il ne reviendra pas [...]. Si, comme le suggère Freud, le travail de deuil doit conduire le Moi, au terme d'une rébellion, à accepter le rigoureux verdict de la réalité, la relique prend sens dans le désir de conserver quelque chose de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer.¹

Le tour de force que permet la relique est de maintenir l'absent présent en n'oubliant pas que l'absent est perdu à jamais. Le facteur « réalité » ou « définitif² », comme le dit Barthes lui-même, qu'apporte la relique est important dans la mesure où il permet une progression du sujet dans son travail de deuil. Il ne s'agit cependant pas simplement d'un déplacement de la douleur mais d'un report conscient de l'affection sur un objet symbolique. Il permet en revanche de ne pas subir l'angoisse de la mort que la disparition de l'autre révèle immanquablement. Pierre Fedida vient conforter cet argument en disant que « la relique réalise le compromis illusoire dont l'homme se sert pour résister à l'angoisse de la mort et aussi ne jamais parvenir à faire coïncider une représentation de la mort avec la réussite (devenu destin) d'un ne plus. » C'est effectivement ce qui est à observer dans *La Chambre claire*, au chapitre 28 lorsque Barthes décrit la photographie qu'il vient de trouver et qui lui permet d'atteindre l'être véritable de sa mère. Ce que Pierre Fedida nomme « ne plus » correspond au « jamais plus » et au « ça a été » barthesien ; ceci s'observe ainsi très bien dans le domaine de la photographie, liant le sujet photographié, immortalisé dans une pose et son devenir-mourant. La photographie possède une relation au temps passé significative. L'exemple suivant exprime cet abandon de la représentation d'un objet mort ou mourant à l'avantage d'un amour pour l'objet photographie seul :

A travers chacune d'elles [photographies], infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fit Nietzsche, lorsque le 3 janvier 1889, il se jeta en pleurant au cou d'un cheval martyrisé : devenu fou pour cause de Pitié.³

¹ Pierre FEDIDA, *L'Absence*, Paris : Gallimard, NRF, 1978, p. 53

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 170.

³ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p.179.

Elle réalise ainsi sur un moyen terme, une solution intermédiaire qui permet de résister à l'angoisse de la mort : au-delà de la douleur que cela représente, la relique renvoie la mort dans une autre dimension (artistique souvent, car les reliquaires sont des oeuvres d'art qui subliment la crainte de la mort). L'absolutisme de la mort peut alors être évacué placidement, sans angoisse :

1er mai 1978

Penser, savoir que mam. est morte à *jamais, complètement* (« complètement » qui ne peut se penser que par violence et sans qu'on puisse se tenir longtemps à cette pensée), c'est penser, lettre pour lettre (littéralement, et simultanément), que moi aussi je mourrai à *jamais et complètement*.

Il y a donc, dans le deuil (celui de cette sorte, le mien), un apprivoisement radical et *nouveau* de la mort ; car, avant, ce n'était que savoir *emprunté* (gauche, venu des autres, de la philosophie, etc.), mais maintenant, c'est *mon* savoir. Il ne peut me faire *guère* plus de mal que mon deuil.¹

Le processus de la mort étant compris et connu, son appréhension est diminuée. Cette nouvelle approche de la mort ouvre donc la porte possible de la diversité générique des souvenirs : nous entendons que grâce à la perspective de la mort (désormais perçue différemment car elle mettrait un terme au chagrin continu et qu'elle ne causerait pas de peine à sa mère), il est possible d'envisager un journal de deuil qui ne soit pas proprement un journal, mais des notes, des pensées fragmentées transcrites librement, sans retenu ni contrainte stylistique.

Est-il désormais possible de conclure que, en reprenant les mêmes mots que Barthes, la relique, c'est ce qui « se démène pour être reconnu² » ? Ce qui constitue la relique est présent et préexiste à la mort, seul le deuil la révèle : *punctum* détourné, la relique, véritable caméléon, prend la forme de ce qui active le souvenir :

17 mai 1978

Hier soir, film stupide et grossier, *One Two Two*. Cela se passé à l'époque de l'affaire Stavisky, que j'ai vécue. En général, cela ne me rappelle rien. Mais tout d'un coup, un

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 130.

² Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 144.

détail de décor me bouleverse : simplement une lampe à abat-jour plissé, cordelière pendant. Mam. en fait- comme elle fait du batik. Tout elle me saute au visage.¹

Métonymie de l'absente, la relique fragmente l'image de la défunte et dans un rapport de contiguïté, la rappelle au survivant. La question du corps, « celui de [la] mère malade puis mourante² », est alors inévitable. Trivial, son corps apparaît d'abord habillé d' « une chemise de nuit rose d'Uniprix³ » et suggère l'âge avancé d'Henriette Barthes. Présent dans les deux ouvrages de ce corpus d'étude, les fragments reconstitués du corps d'Henriette Barthes forment le fil d'Ariane de *La Chambre claire*. L'écrivain met particulièrement en valeur le regard de sa mère. Ne dit-on pas que les yeux sont le miroir de l'âme ? Il a été précédemment établi que Barthes dresse un portrait élogieux de sa mère, il n'est donc pas étonnant de trouver au centre de ses descriptions le regard de sa mère. Le corps contribue à lier le continu sémantique de l'œuvre et le discontinu du deuil. A la recherche du visage de sa mère, il écrit :

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 ! » Maintenant, je prétends savoir - et pouvoir dire parfaitement - pourquoi, en quoi c'est elle. J'ai envie de cerner par la pensée le visage aimé, d'en faire l'unique champ d'une observation intense ; j'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité. [...] je vais enfin arriver à l'être de ma mère.

Barthes transfère son chagrin dans la recherche de l'expression du visage perdue de sa mère ; il ne cherche ainsi pas moins son « être » qu'un semblant d'existence, car en réalité, c'est bien un sentiment de vie que lui procure l'observation de ces photographies. Il lui est désormais possible d'arrêter le temps dans la contemplation de « la clarté de ses yeux⁴ ».

La relique permet d'évacuer l'angoisse liée au trépas, éveillée par la mort d'autrui. Elle conserve le défunt dans une autre dimension, tout en maintenant ces fragments à disposition. La création de reliques vient ainsi suppléer l'absence du défunt.

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 136.

² Ibid. p. 14.

³ Ibid. p. 44.

⁴ Ibid. p. 104.

Cette étude de la technique des fragments chez Roland Barthes visait à démontrer une persistante recherche de l'être aimé. En portant atteinte à l'exigence classique de l'œuvre fondée sur la cohérence, le fragment remet en cause la notion d'unité, d'homogénéité, d'harmonie. Elle a également mis en exergue la faculté que le fragment a à signifier une totalité et de là, à révéler l'identité d'une personne. De même, ce qui a été nommé « relique » permet de garder à distance l'angoisse de la mort en maintenant l'absente ou une image symbolique de l'absente présente. La fragmentation permet ainsi, sous différentes latitudes, de se retrouver soi-même ou de retrouver un autre. Une approche directe et totale du manque aurait été impossible. Le *Journal de deuil*, d'une part grâce à son genre, fait un très usage de ce procédé. En quoi *La Chambre claire* répond-elle à cette logique de l'interstice, de l'à-peu-près ?

II. *La Chambre claire* – cet objet hybride

Cette partie de notre développement se concentrera principalement sur l'œuvre anthume de Roland Barthes, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. L'associer au terme hybride, composite souligne inévitablement la nature hétéroclite de cet ouvrage. Cela suggère le travail de l'homme aux ficelles, marionnettiste guidant pas à pas l'écriture, le déroulement des phrases, ainsi que le sens recherché. Fruit d'une démarche intellectuelle et esthétique, ce livre devient le symbole d'une altérité littéraire possible. En quoi *La Chambre claire* est-elle une œuvre de l'entre-deux ?

Pour répondre à cette question, le premier temps de cette étude montrera comment Roland Barthes participe à un renouveau de la littérature. La forme inaboutie choisie qu'il choisit révélera une angoisse du temps et une volonté d'échapper à l'immobilisme littéraire. Le second se consacrera au triomphe de l'analogie et démontrera qu'il est impossible de dire sans avoir recours à l'à-peu-près, au presque.

a. Vers un renouveau littéraire

Il est bon de rappeler avant de commencer que l'analogie désigne la création d'une forme nouvelle par proximité, ressemblance ou parenté d'une ou plusieurs formes préexistantes. L'étude d'une rhétorique de l'analogie est nécessaire dans le cadre d'une recherche sur *La Chambre claire* dans la mesure où ce texte, dès son titre, prend ses distances avec la forme, certes non conventionnée mais néanmoins codée, de l'essai. Le sous-titre *Note sur la photographie* semble nuancer l'écrit savant qui suit. L'utilisation de la note donne un caractère informatif. Comme l'essai qui se dit de tout ouvrage écrit en prose débattant d'un sujet, la note explore un domaine particulier. Or, *La Préparation du roman* développe l'idée de notes (au pluriel) comme travail préparatoire à la création littéraire. De plus, au regard de notre précédente étude, l'association des notes (pluriel et singulier) à un essai scientifique critique n'est guère surprenant et pourrait être considéré comme caractéristique de l'écriture barthesienne. Un chapitre (peut-on dire une note ?) de *La Chambre claire* correspondrait à un fragment de la réflexion de l'auteur. Le recours au fragment correspond à un désir de confondre les genres. Il ne s'agit pas, en revanche, de mélanger les genres entre eux, mais d'abolir les frontières qu'il existe entre eux. L'essai peut ainsi être appréhendé comme un récit à la troisième personne. Marielle Macé a étudié ce mouvement générique. En voici une citation éloquente :

Dans le parcours de Barthes se lit tout le destin récent de l'essai littéraire, à commencer par son entrée en théorie au cours des années 60, époque de sa fixation en objet de réflexivité, jusqu'au moment récent de sa bifurcation vers la littérature, en passant par celui de son affadissement ; la configuration de son parcours révèle les points de ce destin générique, que je décrirais, comme le passage, pour ainsi dire définitif, d'un mot clé à un autre : de la « critique » à la « fiction ».¹

Barthes a fait du fragment dans l'essai un choix esthétique, car il représente un interstice contigu qui inscrit dans un ensemble les distinctions génériques traditionnelles. Le désir de basculer de la « critique » à la « fiction » qui point dans *La Chambre claire* n'est pas sans rapport avec l'histoire

¹ Marielle MACÉ, *Le Temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin. 2006, p. 207.

factuelle de Roland Barthes qui n'ayant pas eu d'enfant, a, de fait, mis un terme à sa succession héréditaire. La discontinuité n'apparaît pas seulement comme un mode d'écriture, mais se révèle être un mode de lecture, voire un mode de vie. D'autre part, il participe à renouveler l'essai en y ajoutant la singularité et la personnalité de son deuil. C'est cette « signature individuelle¹ » que remarque Marielle Macé qui justifie cette nouvelle forme du genre. Observons cet exemple de narration pur au sein de *La Chambre claire* :

Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeais des photos. Je n'espérais pas la « retrouver », je n'attendais rien de ces photographies d'un être, devant lesquelles on se les rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui » (Proust). Je savais bien que cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits (les appeler à moi tout entier). 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). [...] Si je venais un jour à les montrer à des amis, je pouvais douter qu'elles leur parlent.²

Cet extrait est tiré du tout premier chapitre de la deuxième partie. Ne s'agit-il pas d'un incipit formidable, où deux citations seulement viennent rappeler au lecteur qu'il s'agit d'une étude ? Il en remplit à merveille le rôle : en informant le lecteur sur le contexte de la découverte scientifique (le deuil de la mère), il noue un contrat de lecture avec lui : la photographie ne sera jamais dévoilée au public, il ne doit donc pas s'attendre à la trouver quelques pages plus loin. Il utilise un registre qui relève davantage du pathétique que du registre réaliste ou didactique que requerrait l'essai littéraire en privilégiant les émotions intenses. La longueur des phrases ajoutée à l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif lui concède un ton empreint de mélancolie. Enfin, la dernière phrase réfute toutes possibilités de voir la photographie dont il parle (comme il a pu le faire pour de nombreuses autres photographies). La dimension sentimentale et personnelle sur laquelle la théorie photographique repose n'échoue pas ; au contraire, elle n'en convainc que davantage son lecteur, ému et compréhensif.

¹ Marielle MACÉ, *Le Temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin. 2006, p. 258.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 25.

Roland Barthes entretient une relation personnelle avec le roman qu'il n'écrit pas. Il ne s'agit pas d'un « raté » de l'auteur, mais d'un choix. Certes, *La Chambre claire* possède une forme aux frontières de deux genres différents (mais également deux univers différents - vie / mort) et peut sembler inabouti, mais il est le témoin de l'incohérence et de l'indicible du deuil. Barthes y confesse ses difficultés à le faire et les changements intervenus dans sa vie. L'ambiguïté des relations du personnel et du scientifique (en d'autres termes, la présence du pathétique et du didactique) dans leur rapport à l'essai littéraire importe peu à l'auteur, elle est même recherchée, son but étant de laisser une trace, d'inscrire son ouvrage dans le temps (même limité). A propos de l'évolution historique de l'essai :

tout système est perçu comme invention, toute entreprise intellectuelle comme construction, voire, suggère Barthes comme un fantasme ou un « délire théorique ». « Fiction » ici signifie forgerie, c'est le nom que prend la limitation de l'ambition cognitive de l'essai, décroché des enjeux du roman proprement dit. Cet usage du terme (infiniment projectible) de « fiction » a quelque chose d'abusif parce qu'on n'en maîtrise pas les effets ; mais tout l'intérêt git ici dans les « harmoniques » du discours, ces brèches où le désir littéraire pourra justement s'engouffrer. Les essais sont le fruit d'une double attente : la construction d'un savoir critique, et le travail de l'écriture.¹

La Chambre claire travaille dans une brèche dans l'histoire de la littérature son caractère interstitiel, qui renvoie l'essai dans le lieu antithétique du didactique et de l'empirique.

L'écriture barthésienne fait donc bien plus que de s'insérer dans l'interstice science-narration, elle les marie en unissant symboliquement deux fois deux entités manichéennes, d'une part en opposant les deux versants de l'écriture d'un essai : un discours didactique et une écriture de soi, d'autre part en dévoilant la contiguïté des rapports existentiels et esthétiques. *La Chambre claire* relève donc d'un art de l'interstice, de l'analogie, mais à dire l'à-peu-près, le presque, Barthes ne manque-t-il pas systématiquement sa cible originelle ?

¹ Marielle MACÉ, *Le Temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin. 2006, p. 249.

b. Le triomphe de l'analogie

Bien que l'origine de l'écriture de *La Chambre claire* soit, dans une certaine mesure antérieure, au décès d'Henriette Barthes (l'écrivain nourrissait le désir de la rédaction d'un essai sur la photographie depuis plusieurs années lorsque sa mère disparut), cet événement a complètement changé la perspective d'écriture de cet essai. L'étonnant de ce livre réside dans le geste de défiance, provocateur et insolent d'une monstration de soi et de son chagrin, motivé par le besoin d'une mise à nu public. Roland Barthes qui réalise que sa « particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors devait devenir l'unique but de [sa] vie) » investit dans l'écriture de cet essai de grands espoirs.

Le sujet même de l'étude, la photographie, participe d'une analogie à explorer. Elle figure un moyen de conjurer l'absence : elle est le produit à l'infini d'une représentation de l'autre, car la photographie peut être reproduite autant de fois que désiré. Par le truchement d'une image papier (ressemblante ou exacte), le photographié est présent dans une pause immortelle qui le substitue ainsi imparfaitement au vide laissé par l'être aimé. Roland Barthes nuance sa pensée en creusant une brèche dans l'assimilation de la photographie et de la peinture (notamment au chapitre 13 « Peindre » de *La Chambre claire*) : une représentation photographique se rapproche davantage d'une représentation théâtrale que picturale dans la mesure où le photographié se montre ou désire se montrer à son meilleur avantage, il joue alors son propre rôle en mieux. Alors qu'il recherche une représentation de l'essence de sa mère, l'auteur déclare : « Mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image mais une image juste », affirmant ainsi les exigences de sa quête. Il ajoute quelques lignes plus bas à propos de la Photographie du Jardin d'Hiver que « cette photographie rassemblait tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère, et dont, rétraction ou désaveu de ce qu'on a dit ou fait inversement, la suppression ou l'altération partielle m'avait renvoyé aux photos d'elles qui m'avaient laissé insatisfait [...] le Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, la science impossible de l'être unique. » Le leurre photographique contente partiellement et momentanément la douleur de l'absence, mais l'association de la photographie et de la mort dès les premières pages de *La Chambre claire* qui établit un lien contigu et étroit, provoque une double prise de conscience chez les deux sujets, lecteur et auteur : à la fois existentielle et esthétique. Ce qui a trait à la

présence de l'individu et la question de sa place dans le monde, nous entendons dans le temps et l'espace, et ce qui relève de la nature du beau sont mis en relation avec la dimension ontologique de la photographie :

J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un « génie » propre.¹

La question de l'existence de la Photographie est posée. Barthes dessine les grandes lignes qui vont articuler son essai. Les thématiques sont mises en place. Quelques pages plus loin, l'analogie de la Photographie et de la question de l'existence deviennent explicites :

On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices.²

La photographie possède son essence propre ; c'est en cela qu'elle devient un outil révélateur esthétique et existentiel. Elle existe en soi et fait exister à travers elle la personne photographiée, tout en n'étant qu'une représentation de cet individu. Elle se situe entre les interstices bien et mal, amour et mort, mettant en exergue la relation manichéenne qu'elle possède avec son référent. Dépendants l'une de l'autre et pourtant foncièrement différents, la Photographie et son référent possède une relation similaire au restant et au défunt, en d'autres termes à Barthes et sa mère.

Symbole de l'altérité absolue, la Photographie a du mal à se dire. Rien ne peut s'y concilier, rien ne peut y être conservé sans subir des modifications, rien n'y cristallise : l'image

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 13-14.

² Ibid. p. 17.

photographique devient le lieu de l'insaisissable qui pousse l'écrivain à la « palinodie » finale de la première partie. Pour dépasser cette aporie, Barthes doit recourir à l'utilisation de l'écriture de soi. Si lors de l'écriture d'un essai, il ne peut avoir recours à la fiction, il doit pouvoir se reposer sur le factuel et le personnel ou le ressenti pour exposer (pour s'exposer). Le ton est donné dès le premier chapitre, il s'agit d'une œuvre empirique : onze occurrences du pronom « je » en quinze lignes. Le lecteur le comprend très vite : cette *Chambre claire* qu'il tient entre les mains est une œuvre de l'intime. Or, le *Journal de deuil*, véritable métalivre qui dévoile une partie de la genèse de l'essai sur la photographie, nous apprend que l'écriture de *La Chambre claire* avait été précédée d'une véritable gestation, lui laissant le temps de le fantasmer, de le fictionnaliser. Dans cette perspective, il est nécessaire de comprendre cette fictionnalisation de l'œuvre à venir comme un pont, dont l'accès permet des échanges constants, des va-et-vient informatifs avec l'altérité. Pour saisir cette altérité et découvrir ce que la photographie a à révéler, le sujet doit pouvoir s'intégrer lui-même dans son œuvre. Le fantasme de l'accomplissement de soi par le biais de l'écriture de soi renvoie Roland Barthes dans une impatiente euphorie :

23 mars 1978

Hâte que j'ai (sans cesse vérifiée depuis des semaines) de retrouver la liberté (débarrassé des retards) de me mettre au livre sur la Photo, c'est-à-dire d'intégrer mon chagrin à une écriture.

Croyance et, semble-t-il, vérification que l'écriture transforme en moi les « stases » de l'affect, dialectise les « crises ». [...] ¹

La sublimation d'un traumatisme se faisait par le truchement de l'écriture. Ainsi, l'espoir de « fluidifier » son deuil en le mêlant à une écriture renvoie à la relation cathartique que l'auteur entretient avec ses œuvres passées. Ce que nous avons appelé fantasme ou fictionnalisation est nommé « croyance », mais cette croyance n'est pas incongrue, nous rassure l'écrivain, elle est la conclusion d'une observation de ses propres habitudes scripturales. Le vocabulaire utilisé dans cette note est identique à celui utilisé dans *La Chambre claire*, le désir de transformer son chagrin, de l'élever à un rang supérieur. Le relevé des affects et leur détail devraient représenter la première étape de la renaissance de l'auteur suite à un fait important, tel qu'il l'a toujours fait auparavant. Le lecteur du *Journal de deuil* y retrouve les enjeux littéraires propres au travail de

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 114-115.

Barthes, mais la continuité de l'écriture du deuil dans son journal démontre l'échec de l'écriture de *La Chambre claire*. L'écriture de l'essai qui vise en partie à sublimer les tensions de l'auteur doit mettre un terme à l'écriture du deuil. Or, cette dernière continue, et ce bien après la publication de l'essai sur la photographie. Il s'agit donc d'un échec de l'écriture salvatrice. En revanche, tant qu'il écrit cet essai, le journal cesse. La douleur se tait, muée, temporellement sublimée dans une écriture qui satisfait son auteur. C'est le phénomène d'Orphée, décrit par Claude Coste dans l'article que nous avons précédemment cité « *Roland Barthes par Roland Barthes* ou le démon de la totalité ». L'écrivain en action est semblable à Orphée, qui, dans sa lente et difficile progression aux enfers, maintient Eurydice derrière, vivante. Il « s'appréhende comme une totalité heureuse » car il est capable de s'identifier, il sait qui il est : celui qui écrit. Mais cette certitude est ébranlée par la crainte de la fin de l'écriture, où l'écrivain deviendra un auteur, et le texte une œuvre. Claude Coste souligne l'opposition de la « parole active » et la « parole descriptive » qui ne peuvent fonctionner en même temps. Il est ainsi possible de comprendre *La Chambre claire* comme la parole active, c'est-à-dire la sublimation du deuil en mouvement, et le *Journal de deuil* qui le décrit, comme la parole descriptive. La différence entre les deux textes est que *La Chambre claire* vise à construire quelque chose et quelque chose pour quelqu'un, alors que le *Journal de deuil* ne poursuit qu'un but personnel. Cependant, les deux textes ne peuvent être véritablement séparés. Dépendant l'un de l'autre, ils communiquent pour mieux se dire. Il s'agit d'échapper à l'imaginaire sclérosant : en effet, celui qui écrit ne se représente pas, son image lui est absente, inexistante, mais la conscience de ce travail met fin à l'euphorie de l'écriture. A propos de cette incapacité à apaiser les douleurs du manque, caractéristique à l'échec de l'écriture, Julia Kristeva déclare :

La crise conduit l'écriture à demeurer en deçà de toute tension du sens, s'en tient à la mise à nu de la maladie. Sans catharsis, cette littérature rencontre, reconnaît, mais aussi propage le mal qui la mobilise.¹

Pour compléter cette citation, il faudrait ajouter que l'écriture et la Photographie inscrivent toutes deux leur sujet dans le temps et toutes deux manquent leur cible, échouent à libérer de ce qui, en amont, oppresse. Certes, l'opacité du langage rend l'écriture difficile car il représente

¹ Julia KRISTEVA, *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, Paris : Folio essai, Gallimard, 1987, p. 237.

l'insaisissable, l'indicible, mais il peut être constamment renouvelé, réinventé : « aveniromanie » et « abandonite » par exemple sont tirés du *Journal de deuil* (respectivement aux pages 16 et 96).

La Photographie, en revanche, est davantage associée à la mort, à la fascination du corps morcelé et du cadavre. Néanmoins, la construction même de *La Chambre claire* est analogique : des photographies s'intercalent avec le texte, créant ainsi une pluralité sémantique, essayant toujours mais échouant encore une fois, à retranscrire la douleur du manque. Bien que l'échec soit dû en partie à l'absence de la photographie du Jardin d'Hiver, qui renvoie ainsi le lecteur à son propre imaginaire, le choix de l'auteur est compréhensible : cette photographie ne dirait rien au lecteur spectateur, alors qu'en revanche, le livre est capable de toucher les lecteurs.

L'écriture manque ainsi son but : écrire *La Chambre claire* devait résoudre le deuil de Barthes, il ne fait que le théâtraliser. L'écriture devait alors dans la même instance devenir un acte d'exorcisme par lequel l'écrivain se serait délivrer de sa douleur, et un acte de mémoire, par lequel il rendrait éternel la mémoire de sa mère disparue.

La Chambre claire est une œuvre surprenante ; en son sein se développent de nombreuses associations qui concourent toutes à dire le manque. En renouvelant la littérature, Roland Barthes révèle une angoisse liée au temps (à la fois passé, présent et futur). Il alterne les photographies étudiées dans l'œuvre et son texte explicatif, ce qui crée une pluralité sémantique à l'intérieur du même ouvrage. Le procédé littéraire choisi par l'auteur pour échapper aux pièges de l'imaginaire est celui de l'analogie. Nous en avons relevé trois : l'auteur se fraie un chemin dans la brèche générique de l'essai dans laquelle il s'efforce par exemple de distinguer la photographie et la peinture ou avec entre le rapport étroit de la photographie et de la mort ; il alterne des photographies étudiées dans l'œuvre et le texte explicatif, ce qui crée une pluralité sémantique à l'intérieur du même ouvrage ; et l'association d'une écriture savante et d'une écriture de soi. Ces analogies qui utilisent des rapports et des valeurs antithétiques (didactique et empirique ; existentiel et esthétique) font de *La Chambre claire* une œuvre de l'entre-deux, qui manque ainsi continuellement sa cible. A dire le presque, l'à-peu-près, à s'insérer dans les interstices littéraires pour signifier la différence et l'originalité de son deuil, il ne dit jamais le tout. Le vide devient, conséquemment, une condition de son existence. Pis encore, il multiplie l'expérience de deuil.

III. Démultiplications de l'expérience du deuil

A travers la citation suivante tirée de *L'Écriture du désastre* de Maurice Blanchot, il faut lire une conséquence inaliénable de la mort d'un être cher :

La mort de l'Autre : une double mort, car l'Autre est déjà mort,
et pèse sur moi comme l'obsession de la mort.¹

La pensée de la mort multiplie la douleur causée par l'absence. Elle se répète infiniment chez l'écrivain en deuil. Barthes cite à son tour Winnicott, parlant de « la peur de ce qui a déjà eu lieu [...] et qui ne peut revenir² » qui multiplie tant qu'il souffre la douleur même et la peur de la perte que la mort occasionne. Or, l'expérience du deuil ne désigne pas le travail de deuil (que nous avons précédemment étudié), mais nous entendons dans l'utilisation du nom « expérience » une situation vécue. Cette précision est loin d'être anodine car nous étudierons ici les raisons qui donnent lieu à une véritable réactualisation du deuil, ravivant ainsi ses enjeux et ses conséquences.

L'étude de la fragmentation et celle de *La Chambre claire* ont mis en lumière la recherche et la nécessité de composer avec des images de la défunte. Cette partie s'attachera à explorer et à comprendre comment au-delà de la mort, l'expérience du deuil se démultiplie. Cela se fera en deux temps : le premier portera sur la dimension scripturale, sur l'écriture, le second sur l'écriture de la photographie.

¹ Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, NRF, 1980, p. 36.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 133 et 170.

a. Par le truchement de l'écriture

L'écriture ne désigne pas seulement la création littéraire. Souvent associé à ses fonctions cathartiques, elle porte en elle l'espoir d'une sauvegarde et d'une renaissance salvatrice. « Écris pour ne pas seulement détruire, pour ne pas seulement conserver, pour ne pas transmettre, écris sous l'attrait de l'impossible réel, cette part de désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité.¹ » disait Blanchot, soulignant ici ce qui motive l'écriture : « l'impossible réel ». Le trou dans lequel s'engouffrent les mots et le traumatisme qui motive l'écriture figure cette autre dimension dans laquelle est rejetée la douleur de la perte. Dans *La Préparation du roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Roland Barthes expose le cheminement de l'écriture, de son idée à sa conclusion : le roman. L'extrait qui suit vise à montrer l'origine de l'idée littéraire :

Retour, appartement vide ; ce moment difficile : l'après-midi (j'en reparlerai). Seul, triste => Marinade ; je réfléchis avec assez d'intensité. Éclosion d'une idée : quelque chose comme la conversion « littéraire » - c'est ces deux mots très vieux qui me viennent à l'esprit : entrer en littérature, en écriture ; écrire, comme si je ne l'avais jamais fait : ne plus faire que cela => D'abord, brusque idée de quitter le Collège pour unifier une vie d'écriture (car le cours entre souvent en conflit avec l'écriture). Puis, idée d'investir le Cours et le Travail dans la même entreprise (littéraire), de faire cesser la division du sujet, au profit d'un seul Projet, le Grand Projet : image de joie, si je me donnais une tâche unique, telle que je n'aie plus à m'essouffler après le travail à faire (cours, demandes, commandes, contraintes), mais que tout instant de la vie fût désormais travail intégré au Grand Projet²

Cette « idée » se rapproche en réalité plus du besoin de combler le vide environnant. Il s'agit par l'écriture de se tirer hors de la « marinade » de mélancolie qui amollit sans sublimer. Dès lors, surviennent le « vouloir-écrire » et le fantasme de l'après-écriture. Le deuil doit pouvoir s'abîmer, se plonger, se laisser absorber par l'œuvre à venir pour se libérer. Ceci n'est pas

¹ Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, NRF, 1980, p. 62.

² Roland BARTHES, *Préparation du roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil/IMEC « Traces écrites ». 2003, p. 32.

envisageable car le deuil nécessite une dévotion absolue et permanente, un changement radical du quotidien en faveur de l'écriture. Dernière exemple tiré également de la *Préparation au roman* soulignant cette fois-ci particulièrement la fatalité de l'écriture :

Je crois que le Tragique, c'est l'être même de l'Écriture Actuel/Inactuel, sa fatalité et aussi sa liberté, ce qui marque son travail d'une difficulté essentielle mais aussi lui permet de surmonter la Troisième Épreuve, de Séparation ; l'Écrivain puise sa force dans le statut tragique de la littérature aujourd'hui ; car Tragique = Force active => Qu'est-ce que le Tragique ? = assumer la Fatalité d'une façon si radicale qu'il en naît une liberté ; car assumer, c'est transformer ; rien ne peut être dit, assumée, si ce n'est pas associé à un travail de transformation ; assumer une perte, un deuil, c'est le transformer en autre chose ; la Séparation va être transformée dans la matière même de l'Œuvre, en travail concret de l'Œuvre¹

L'écriture est le prolongement d'un traumatisme ; elle maintient vivant, actif dans la mémoire le souvenir de ce qui en a été la motivation : elle ne peut donc dire que ce traumatisme et le répéter encore une fois. En effet, le point final que l'écrivain imposera à son œuvre sera comme un nouveau coup de poing, un nouveau traumatisme, celui encore une fois de la séparation de l'objet aimé (le livre), devenue la métonymie de l'être aimé (sa mère). L'écriture devient donc à la fois un lieu d'enthousiasme où le désir créatif est vif car l'écrivain y retrouve à chaque fois sa mère, et un lieu d'angoisse car, nous venons de le dire, la fin de l'écriture figure une réactualisation du deuil, un nouvel abandon, une nouvelle solitude. La citation suivante illustre paradoxalement ce qui vient d'être expliqué :

(4 novembre 1978)

J'écris de moins en moins mon chagrin mais en un sens il est plus fort, passé au rang de l'éternel, depuis que je ne l'écris plus.²

L'écriture renvoie dans une autre dimension le chagrin de l'auteur sans le sublimer : cette espace est infinie, le temps y est éternel. Cette sublimation du manque et du vide élève également le chagrin, le rendant plus intense encore, car il est démultiplié. Comme « la dépression [qui] se

¹ Roland BARTHES, *Préparation du roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil/IMEC « Traces écrites ». 2003, p. 377.

² Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 226.

définit par une position économique qui concerne une organisation narcissique du vide [...] qui ressemble à une « simulation » de la mort pour se protéger de la mort¹ », l'écriture reproduit, simule la présence de l'absente pour se protéger du mal que cause cette absence. De fait, l'écriture quotidienne du *Journal de deuil* entre en parfaite corrélation avec cette pratique de l'écriture immortalisante. Or, la dialectique entre présence et absence, vie et mort, écriture et néant s'interprète à la fois comme une nécessité personnelle d'écrire, un sain besoin cathartique et la révélation de l'angoisse du temps et de la mort :

Le livre de deuil prolonge en le démultipliant l'expérience de deuil, tombeau paradoxal où la mort doit trouver son lieu (celui du non-lieu même de l'espace littéraire) pour être et disparaître. L'écriture avoue sa nature ambivalente d'arme de mort et de puissance de vie, de survie.²

C'est dans cet espace intermédiaire que l'écriture vient s'épuiser petit à petit. Si, en ne remplissant pas son rôle cathartique, elle perd cet avantage et exerce une action inverse (c'est-à-dire une multiplication), elle devient alors totalement vide, intéressante. « Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste (le fragmentaire)³ » Contrairement à la solution que cette citation de Maurice Blanchot nous donne, c'est-à-dire le recours au fragment, *La Chambre claire*, l'œuvre-monument de Roland Barthes pour sa mère, fait preuve d'une étonnante continuité.⁴ En revanche, l'absence d'écriture révèle la main mise de la dépression sur l'auteur, empêchant les mots de s'exprimer, nouant sa plume jusqu'au silence final du *Journal de deuil* :

21 novembre

Je sais maintenant d'où peut venir la Dépression : relisant mon journal de cet été, j'en suis à la fois « charmé » (pris) et déçu : donc, l'écriture à son maximum n'est tout de même que dérisoire. La Dépression viendra quand, du fond du chagrin, je ne pourrai même pas me raccrocher à l'écriture.⁵

¹ Pierre FEDIDA, *L'Absence*, Paris : Gallimard, NRF, 1978, p. 71.

² *Modernités 21 – Deuil et littérature*, P. Glaudes et D. Rabaté, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux. 2005, p. 11.

³ Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, NRF, 1980

⁴ Pour une explication détaillée de ce sujet cf. au ChpIII. I. a.

⁵ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 72.

Cette note a été écrite quelques semaines après la mort d'Henriette Barthes. L'écriture apparaît désormais insignifiante, car elle ne se rattache pas à un sujet élevé, elle ne sublime rien. Elle est, pourtant, bien présente, active quotidiennement. À présent, l'écriture ne peut que ranimer les souvenirs de sa mère au moins le temps de son activité, du travail. Si Barthes devait mettre un terme à l'écriture de son journal, cela signifierait que le chagrin l'a emporté, que l'écriture ne signifie plus la douleur. Fortes et puissantes, la dépression et le chagrin sont capables de paralyser l'écriture. Les deux dernières notes sont les preuves de cette fatigue de l'écriture :

2 septembre 1979

Sieste. Rêve : exactement son sourire.
Rêve : souvenir intégral, réussi.¹

15 septembre 1979

Il y a des matinées si tristes...²

La composition absolument fragmentaire de la première note est véritablement remarquable. Le laconisme figure l'absence de la nécessité de faire des phrases, mais également son intensité. La seconde ne semble être que la proposition principale d'un énoncé dont la subordonnée ne viendra jamais. Les points de suspension qui remplaceraient la fin ou une partie de la phrase ne la laissent, cependant, pas deviner véritablement. L'expression du vide de l'être y est notable à la fois sur et dans le blanc papier. Les treize jours qui séparent leur écriture sont particulièrement significatifs : la « Dépression » est là, en grand, vivante, elle occupe l'espace et le temps, elle paralyse la plume de l'écrivain.

L'écriture est donc cette arme à double tranchant, qui possède un côté lisse et apaisant, il s'agit du temps de l'écriture qui ranime l'inanimé, et un côté acéré qui ranime cette fois la douleur du manque. L'écriture multiplie l'expérience du deuil, sa relecture également ; mais le silence et le vide que laisse la dépression et qui empêche le développement de l'écriture n'est pas moins à craindre. La douleur est amplifiée par ces différents truchements, mais ils ne sont pas les seuls. La photographie également démultiplie cette expérience.

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 254.

² Ibid. p. 255.

b. Par le truchement de l'écriture de la photographie

La question de la photographie a déjà été largement abordée dans cette étude. Celle de l'écriture de la photographie, en revanche, n'a pas réellement été traitée. Or, c'est bien ce dont il s'agit : *La Chambre claire* est un essai sur l'art de la photographie. De ce fait, il s'agissait pour Roland Barthes d'écriture à partir d'une ou plusieurs images, de commenter, de théoriser.

Il est d'ores et déjà possible de se livrer à quelques remarques quant à cette activité. Sans revenir sur ce qui a été dit quant au genre de *La Chambre claire*, l'entreprise est en elle-même délicate. Comment commenter une photographie en gardant le caractère objectif, scientifique de l'essai ? L'utilisation de l'*ekphrasis* est à rejeter (et l'a été) car un tel procédé vise à rendre au lecteur les impressions véritables en tant que ressenties par l'essayiste qui l'observe. Or, il n'est guère possible de se fier au seul prisme du regard d'un seul individu, qui peut être influencé par ses propres affect, il aurait donc envie ou serait enclin à tendre vers l'expression de ce qu'il ressent dans une description détaillée. De plus, lorsque Roland Barthes déclare que « la Photographie sépare l'attention de la perception¹ », il parle du sujet photographié et de son regard à lui ; mais il est possible de réutiliser cette idée et de l'appliquer sur nous, *spectator* de la photographie. L'écriture, en tant que description, manque la photographie dans la mesure où cette dernière ne peut être dite sans subir les distorsions du regard. Voici la citation entière, qui montre clairement l'importance de l'affect dans l'observation d'une photographie :

La Photographie sépare l'attention de la perception, et ne livre que la première, pourtant impossible sans la seconde ; c'est, chose aberrante, une noèse sans noème, un acte de pensée sans pensée, une visée sans cible. [...] C'est que le regard, faisant l'économie de la vision, semble retenu par quelque chose d'intérieur.²

Reprendre cette théorie et l'appliquer au regard du spectateur ne serait valable qu'en faisant l'élimination de la vision : l'essayiste qui désire regarder et observer voit la photographie mais non telle qu'elle est, son « intérieur », mais tels que ses affects le perçoivent : ils viennent conséquemment bouleverser l'observation, car il est impossible d'écrire l'observation d'une

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p.172.

² Ibid.

photographie comme un scientifique le ferait de celle du cadavre d'une souris : le truchement affectif est inévitable. Aucune lecture photographique ne serait dès lors impossible : commencer une description par (par exemple) la position des modèles ou de leur habillement dévoilerait déjà une partie de soi. Ainsi lorsque la photographie du *Jeune Homme au bras étendu* de Mapplethorpe peut ne rien évoquer chez un autre essayiste, chez Barthes il s'agit d'une représentation d'un « érotisme allègre¹ ». Si personne ne lit réellement une image photographique de la même façon, que représente-elle vraiment ?

Je ne ressemble qu'à d'autres photos de moi, et cela à l'infini : personne n'est jamais que la copie d'une copie, réelle ou mentale (tout au plus puis-je dire que sur certaines photos je me supporte, ou non, selon que je me trouve conforme à l'image que je voudrais bien donner de moi-même). Sous une apparence banale (c'est la première chose qu'on dit d'un portrait), cette analogie imaginaire est pleine d'extravagance : X me montre la photo d'un de ses amis dont il m'a parlé, que je n'ai jamais vu ; et pourtant, je me dis en moi-même (je ne sais pourquoi) : « Je suis sûr que Sylvain n'est pas ainsi. » Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente.²

Il s'agirait donc d'une représentation qui ne correspond pas à l'idée que l'on a de soi ou de la personne représentée sur la photographie. Il n'y a pas d'obstacle à l'observation d'une photographie ; en revanche, dès qu'une analyse intervient, la chose devient moins aisée.

La photographie en manquant invariablement de représenter « justement » son modèle anéantit de cette façon le réel. Il a été dit dans le chapitre précédent que la photographie construit une mémoire artificielle, fondée sur l'observation même de ces photographies. Nous avons également dit qu'elles intercalent le souvenir et le réel, ce qui confère à la photographie un rôle de premier ordre dans le deuil. La micro-expérience de la mort que le *spectator* fait en observant une photographie est due à la fois au sentiment du sujet devenant objet et à l'inscription de la scène photographiée dans l'infini du temps. Le présent est désormais absent à son tour ; le *spectator* se situe dans une dimension parallèle entre le temps imaginaire de la prise photographique, le temps que les souvenirs ravivent (et qui n'est pas nécessairement le temps de

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 93.

² Ibid. p. 159-160

la photographie) et le temps de l'observation. Avec la création d'une autre dimension, la photographie s'exprime différemment, manquant ainsi son sujet.

Dès lors, comment est-il possible de commenter une photographie, si cette dernière manque systématiquement l'être (et l'air) du modèle ? L'écriture de la photographie qui manque son but renvoie l'écrivain à lui-même et à sa condition de mortel. Le commentaire d'une photographie manque alors doublement son sujet. Il y a certes et bien présente cette volonté d'écrire, ce désir de faire passer à travers la langue une émotion ou un constat, mais rien n'est jamais dit. Le deuil qui devait être transfiguré ne peut l'être :

La crise conduit l'écriture à demeurer en deçà de toute tension du sens, s'en tient à la mise à nu de la maladie. Sans catharsis, cette littérature rencontre, reconnaît, mais aussi propage le mal qui la mobilise.¹

En l'appliquant à son étude sur Marguerite Duras, Julia Kristeva avait très bien saisi la nature de l'écriture qui ne libère pas : le chagrin se complète en lui-même² et se diffuse d'autant plus qu'il motive l'envie ou la nécessité d'une production écrite. L'écrivain entre donc un cercle vicieux, qu'il pense et espère salvateur mais qui, en réalité, le ramène inexorablement à son point de départ : l'émotivité du deuil. En outre, la photographie sur laquelle se fixe l'attention de Roland Barthes est une représentation de sa mère enfant et conduit alors l'auteur à décrire sa mère-enfant. De plus, le côtoiement de la mère malade et affaiblie le pousse à une inversion consciente mais nécessaire des rôles :

Parti de sa dernière image, prise l'été avant sa mort (si lasse, si noble, assise devant la porte de notre maison, entourée de mes amis), je suis arrivé, remontant trois quarts de siècle, à l'image d'une enfant : je regarde intensément vers le Souverain Bien de l'enfance, de la mère, de la mère-enfant. Certes, je la perdais alors deux fois, dans sa fatigue finale et dans sa première photo, pour moi la dernière ; mais c'est alors aussi que tout basculait et que je la retrouvais enfin *telle qu'en elle-même*... Ce mouvement de la Photo (de l'ordre des photos), je l'ai vécu dans la réalité. A la fin de sa vie, peu de temps avant le moment où j'ai regardé et découvert la Photo du Jardin d'Hiver, ma mère était faible, très faible. Pendant sa maladie, je la soignais

¹ Julia KRISTEVA, *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, Paris : Folio essai, Gallimard, 1987, p. 237.

² « J'habite mon chagrin et cela me rend heureux. Tout m'est insupportable qui m'empêche d'habiter mon chagrin » : Roland BARTHES, *Journal de deuil [1977-1979]*. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 185.

[...] elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo.¹

L'inversion des rôles mère/enfant associée au mouvement rétroactif des photographies ne le sortent pas du cercle du souvenir et du manque. Selon Pierre Fedida, « la régression de la mère dans la maladie contribue à la rapprocher d'un enfant et conduit [le fils] à endosser une attitude maternelle que l'écriture redouble et entérine [...] le parcours du livre dessinerait par conséquent la renaissance d'une mère tuée enfin une deuxième fois.² » *La Chambre claire* grâce à la Photographie du Jardin d'Hiver permet à son écrivain de découvrir Henriette Barthes enfant. Ses lecteurs assistent bien à la renaissance de la mère de l'auteur et à la disparition de la mère de l'auteur. La dernière phrase de l'essai laisse néanmoins planer le doute : l'auteur a le choix. Il peut décider « d'affronter [...] l'intraitable réalité³ » ou de demeurer dans l'imaginaire, c'est-à-dire le monde de l'écriture et de la photographie. Écrire la douleur de la perte à travers des photographies qui n'évoquent que cette perte n'aboutit qu'à un renouvellement de la perte même, un renvoi de celle-ci dans l'intemporalité de la littérature.

L'écriture ne manque pas seulement la photographie car cette dernière manque le réel, mais aussi parce qu'elle doit subir le truchement du langage. Barthes confirme ceci quelques années plus tard : « Une image, c'est, *ontologiquement*, ce dont on ne peut [*rien*] dire : pour parler d'une image, il faut un art spécial, très difficile, celui de la Description d'images (≠ descriptions imaginaires).⁴ » On s'éloigne alors de l'*ekphrasis* dont nous avons parlé, puisque cette dernière pour donner l'illusion de réel a recours à l'imaginaire. L'utilisation d'un intermédiaire crée un voile opaque qui en empêche la lecture. De plus, le langage est toujours inadéquat ; comme la photographie, il échoue toujours à décrire ce qu'il désigne.

Selon Barthes, « le langage se retourne, s'enfouit et disparaît, laissant à nu ce qu'il dit.⁵ »

¹ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 111-112

² Pierre FEDIDA, *L'absence*, Paris : Gallimard, NRF, 1978, p. 390.

³ Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006, p. 184.

⁴ Roland BARTHES, *Préparation du roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil/IMEC « Traces écrites ». 2003, p. 391.

⁵ Ibid. p. 113.

En outre, phénoménologiquement, à chaque fois que l'auteur reprend l'écriture de la photographie ou qu'il regarde à nouveau la Photographie du Jardin d'Hiver, il reproduit, réactualise, réanime la douleur du chagrin. L'exemple suivant montre Roland Barthes qui découvre cette photographie :

13 juin 1978

[Colère de M. hier soir. Plaintes de R.]

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).

Je pleure.

Pas même l'envie de se suicider.¹

L'émotivité est de retour, forte et douloureuse comme aux premiers jours du deuil, à chaque stimulation, à chaque agression de la photographie. Elle réactualise son statut d'absente « à jamais » et rappelle son absence alors que le sujet. En redoublant le sentiment de perte, l'écriture de la photographie manque doublement le réel.

Alain Buisine a déclaré : « Si le texte se retourne sur l'image (et réciproquement si la photographie se retourne sur l'écriture), immédiatement ils ne manqueront pas de se manquer, ils s'absenteront l'un à l'autre² » C'est effectivement en partie ce qui a pu être observé ici. La photographie qui dit l'absence et la réalise en la transformant en réalité concrète la réactualise également à chaque contemplation. L'écriture de la photographie manque ainsi le réel en redoublant le sentiment de perte. L'expérience de deuil est conséquemment démultipliée, la douleur et le manque persistent.

Un bref rappel de ce que ce dernier chapitre nous a permis d'apprendre sur *La Chambre claire* et le *Journal de deuil* dans le cadre de notre problématique de départ est à ce stade de

¹ Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009, p. 155.

² Alain BUISINE, « Tel Orphée », *Revue des Sciences Humaines*, 188-2, n°210, cité par Stéphanie ORACE, dans « L'Expression muette du deuil », *Modernités 21- Deuil et littérature*, textes réunis et présentés par P. Glaudes et D. Rabaté, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 388.

l'étude nécessaire. En mettant en lumière l'art de la fragmentation, procédé développé et valorisé par Roland Barthes, nous avons vu que l'auteur a réussi à retrouver sa mère, mais cela toujours partiellement. Des reliques de la défunte lui permettent de la saisir sous ces différents aspects et d'échapper aux angoisses liées à la mort et au temps, qu'incombent le deuil. En contribuant au dynamisme littéraire de l'oeuvre-monument *La Chambre claire*, de nombreuses analogies dévoilent la position interstitielle de l'auteur quant à la nécessité de renouveler la littérature. Face à cette poétique qui privilégie l'interstice, nous avons finalement compris que le deuil de Barthes était constamment ravivé dans l'écriture et que l'écriture de la photographie garde vivant à la fois la douleur du chagrin et les souvenirs de sa mère. Barthes ne peut se résoudre à perdre sa mère, alors il travaille à la ressusciter infiniment, quitte à démultiplier l'expérience de deuil dès que les photographies ou la plume sont rangées. Le sujet au sein même de l'entre-deux ne peut dire que l'indirect, se condamnant à souffrir à nouveau.

– Conclusion –

Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui.¹

Lire *La Chambre claire* en corrélation avec le *Journal de deuil* permet aux lecteurs de Roland Barthes de « se heurter » à leur tour à « la mort en lui » et de découvrir sous une lumière nouvelle l'Œuvre et son auteur. C'est dans le mouvement dialectique suivant douleur/dépassement/écriture que le deuil se meut. Comment Barthes peut-il dépasser son deuil et maintenir le souvenir de sa défunte mère vivant ? Il ne le peut pas, plus encore il ne le veut pas.

Hors des frontières de la littérature, il existe une véritable phénoménologie du deuil. Ce moment de la vie ou cet état, car une terminologie exacte est effectivement bien malaisé à établir, causé par l'universalité du deuil touche de nombreux domaines, tels que la psychanalyse et la sociologie. Il se définirait néanmoins communément comme la douleur ou l'expression de celle-ci suite à la perte d'un être cher. Il est alors d'ores et déjà impossible de nier l'état de deuil profond dans lequel l'écrivain Roland Barthes se trouve à la disparition de sa mère, avec qui il partageait le même appart et entretenait une relation importante. Le deuil est, certes, causé par un seul évènement, il n'en bouleverse pas moins le quotidien : car effectivement, le deuil désorganise, brutalement, totalement et de façon irrémédiable le quotidien de celui que nous avons appelé le survivant, l'endeuillé. Il l'oblige donc à une réorganisation forcée du quotidien, forcée car une pression sociale s'exerce sur lui. Le deuil, que l'entourage de Barthes qualifie de processus, doit être défini dans le temps. Il doit pouvoir « s'en remettre », en guérir ; mais le deuil n'est pas une maladie, une guérison n'est pas envisageable. Dans l'exercice du quotidien et dans un premier temps, les difficultés viennent du vide laissé par l'absente, de ce qui est à combler. Ce vide appelle paradoxalement son seul occupant, Barthes, à rechercher une plus

¹ Maurice BLANCHOT, *L'Instant de ma mort*, Saint-Clément : Fata Morgana, 1994, p.14.

grande solitude encore. Les relations sociales qui doivent être entretenues et maintenues même dans le deuil deviennent un devoir harassant et leur nature superficielle. Les habitudes et la routine du quotidien volent en éclat, il faut reconstruire le temps et l'espace. Malheureusement, cette perte des repères déprécie l'écrivain qui s'aliène dans la douleur du manque. Le travail de deuil qui devrait se mettre en marche ne commence jamais réellement. Pis encore, c'est un échec total. Il s'enfonce irrémédiablement dans un labyrinthe dont le fil d'Ariane, la Photographie du Jardin d'Hiver, le promène dans ses allées sans jamais guider ses pas vers le centre, puisque ce dernier n'est autre que sa mère. La mort qui marque la fin d'une ère le renvoie systématiquement à la recherche de sa mère perdue, en d'autres termes du temps passé. Réutilisant une formule délivrée par Claude Coste dans une discussion préparatoire à l'étude de ces œuvres et dont la brillante exactitude empêche toute reformulation, nous dirons à notre tour qu' « il ne s'agit pas de faire son deuil, c'est le deuil qui nous fait et nous devons faire avec lui. » Bien que ce nouvel état suscite l'intérêt de l'intellectuel, du scientifique qui s'observe souffrir et s'analyse, il refuse de faire son deuil et travaille à la maintenir vivante. Albert Cohen, dans *Le Livre de ma mère*, écrivait :

Sous terre, ma bien-aimée, tandis que bouge ma main faite par elle, ma main qu'elle baisait, sous terre, l'ancienne vivante, allongée maintenant en grande oisiveté, pour toujours immobile [...] Fini, fini, plus de Maman, jamais. Nous sommes bien seuls tous les deux, toi dans la terre, moi dans ma chambre. Moi, un peu mort parmi les vivants, toi un peu vivante parmi les morts.¹

Il décrivait parfaitement en ces mots la condition de Roland Barthes : étranger aux autres et désireux de retenir la mémoire de sa mère.

De l'impossibilité d'écrire à propos d'autre chose, c'est-à-dire de la nécessité d'écrire sur sa mère, est né *La Chambre claire*. Le lecteur en découvre dans son journal la genèse et surtout, le besoin pressant de communiquer à ce sujet. Il ne doit pas s'agir d'un écrit qui s'inscrirait dans la banalité de la littérature, qui ne serait qu'un essai sur la photographie, ce livre doit être un monument, une œuvre qui célébrerait la mémoire de sa mère et dont l'ampleur, la beauté ou la justesse la révélerait au yeux du monde et lui accorderait ainsi l'éternité qu'elle mériterait. Barthes travaille néanmoins à légitimer ce monument, cette œuvre sur sa mère : se remémorer

¹ Albert COHEN, *Le Livre de ma mère*, Paris : Gallimard NRF, 1954, p. 37-38.

Henriette Barthes par le truchement de l'écrit lui permet de la commémorer universellement, l'écriture d'un livre renvoie à l'histoire de la littérature le sujet abordé. Un travail sur la dialectique et le dialogue entre le souvenir et la mémoire (personnelle et commune) est alors engagé. L'écriture de sa mère se fait au-delà même de *La Chambre claire* dans celle du *Journal de deuil* qui continue encore pendant une année et de la *Préparation du roman*, qui se fait parallèlement à l'écriture du journal et dont les nombreuses occurrences du traitement du deuil, de la mère et de la photographie en sont les manifestations. La réactualisation de l'existence passée de sa mère lui permet de garder son souvenir illusoirement et temporellement près de lui. Il justifie également cette célébration en la sacralisant. Il loue l'« attitude héroïque » et la « générosité » sans fin de sa mère. Le caractère exceptionnel de sa mère lui permet d'obtenir les considérations et les honneurs et doit ainsi être démarquées des autres mères, de la figure de Mère. Évidemment, le monument fait durer, ancre dans le temps son souvenir, mais aussi préserve l'identité de l'auteur. La perte référentielle qu'induit le décès de la mère doit être réparée ; mais la construction d'un monument est malaisée et l'auteur rencontre des résistances d'ordre linguistique d'abord (comment nommer la douleur ? comment décrire parfaitement ?) et sémiologique ensuite. Comme il a été établi précédemment, le deuil touche tout un chacun et de nombreux domaines ont abordé le sujet, mais la société dans laquelle évolue Barthes a évacué tout signe du deuil, en se reposant sur l'efficacité du temps et sur l'inextinguible oubli. Ainsi, le support photographique que l'auteur choisit pour créer sa propre sémiologie et construire son monument possède un caractère trop personnel. Une photographie ne peut être lue sans un truchement affectif conscient ou non, rendant ainsi la photographie-monument illisible aux yeux du grand public. Elle figure également l'« avènement de moi comme un autre » et signifie alors la division davantage que l'union, la célébration. Il faut conséquemment conclure que le monument est un nouvel échec dans le processus de deuil.

La seule solution face à un obstacle est le contournement. L'établissement d'une poétique qui privilégie l'art de l'interstice, car l'on ne peut dire que l'indirect. Barthes travaille ainsi à éviter les difficultés qui le séparent de son but. L'utilisation du fragment comme procédé littéraire apporte une réponse raisonnable aux attentes de l'écrivain. Chaque fragment converge vers et signifie l'unité perdue. Par le truchement des fragments, l'auteur tisse un jeu d'échos où le passé, le présent et le futur se retrouvent, s'alignent. La représentation de sa mère subit la fragmentation : en souvenir, d'une part recueilli dans le *Journal de deuil*, et en image, d'une autre, dans *La Chambre claire*. Ce qui a été nommée relique témoigne de la nécessité de l'établissement des

limites de la représentation de la mort et renvoie à la croyance contre l'angoisse de la destruction. Barthes le dit lui-même : il est désormais « acculé » par la mort de sa mère. Autre véritable témoin de la césure, de l'éclatement que subit l'œuvre de Barthes : *La Chambre claire*. Cet essai dont les multiples analogies ont fait l'objet d'une étude spécifique tend vers un renouveau de littérature. Œuvre hybride, elle se glisse dans l'interstice, ouvre une brèche tout en mariant paradoxalement l'écriture de soi à l'écriture scientifique ; mais l'entre-deux n'est jamais le lieu, le fragment n'est jamais la totalité. L'écriture du deuil manque donc, encore une fois, sa cible. Elle démultiplie même l'expérience du deuil. Le livre de deuil devient le tombeau où le restant revient, relis, retravaille, bref demeure dans la douleur. Quant à elle, l'écriture de la photographie manque doublement le réel car l'intégrer au langage revient à dire approximativement. D'autre part, la photographie elle-même est un art du presque, qui montre l'autre sans jamais le représenter tel qu'il avait pu être.

De la cohérence au cœur du désastre, à défaut d'avoir résolu son deuil, Roland Barthes réussit l'impossible : il le magnifie. Alors qu'il se revendique essayiste aspirant à l'écriture romancière, cette analyse, qui voulait traiter la question de l'individu dans sa relation à l'oubli et au souvenir, a mis en lumière le portrait d'un homme, d'un écrivain de la frontière.

- Bibliographie –

I. Corpus

Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Seuil, Gallimard « Les cahiers du cinéma ». 2006. 194p.

Roland BARTHES, *Journal de deuil* [1977-1979]. Paris : Seuil/IMEC « Fictions & Cie ». 2009. 269p.

II. Autres œuvres de Roland Barthes

Œuvres complètes Tome I-V 1942-1980. Paris : Seuil, 2002. 5 824p. (Édition nouvelle, revue et corrigée par Eric Marty)

Préparation du roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Paris : Seuil/IMEC « Traces écrites ». 2003. 480p.

III. Ouvrages critiques sur Roland Barthes

o monographie

CALVET Louis-Jean, *Roland Barthes*. Paris : Flammarion, 1990. 348p.

MAURIES Patrick, *Roland Barthes*. Paris : Le Promeneur, 1992. 64p.

SONTAG Susan, *L'écriture même : à propos de Barthes*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1982, 63p. 108

o **articles, communications, essais**

BOUGHALI Mohamed, *L'Érotique du langage chez Roland Barthes*. Casablanca : Afrique-Orient, 1985. 118p.

COSTE Claude, *Roland Barthes, moraliste*. Villeneuve d'Ascq : Editions du Septentrion, 1998.

_ *Barthes*, Paris : Points « Essai ». 608p.

FAGES Jean-Baptiste, *Comprendre Roland Barthes*. Toulouse : Privat « collection Pensée », 1979. 232p.

MACÉ Marielle, « Barthes et l'assertion : la délicatesse en discours » in « Sur Barthes », Lille: Claude COSTE (éd.), 2002, n°268, 468p.

MARTY Eric, *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Paris : Seuil, « Fictions & Cie », 2006.

_ *La Littérature et le droit à la mort*. Paris : Seuil, 2010. 58p.

BELLON Guillaume « *Trajets de l'intime dans les cours et séminaires de Roland Barthes* » in *Recto/Verso*, 2007, n°1.

o **mémoire universitaire**

LANCON Emilie, *Images d'écrivains : Enfance de Nathalie Sarraute et Roland Barthes par Roland Barthes*. Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, 2008, 109p.

IV. Ouvrages et articles de critique littéraire

o **sur le deuil et la mélancolie**

ABRAHAM Karl, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse Seelischer Störungen*, trad. de l'allemand par Ilse Barande [Esquisse d'une histoire du développement de la libido fondée sur la psychanalyse des troubles mentaux], in *Œuvres complètes*. Paris : Payot. 1965. vol. II.

BRACQUE Marie-Frédérique et HANUS Michel, *Le Deuil*, Paris : PUF « Que sais-je ? », 2009 (4ème édition), 128p.

DELISLE Isabelle, *Survivre au deuil : l'intégration de la perte*, Paris : éd. Paulines, 1994, 253p.

KLEIN Mélanie, *Deuil et Dépression [1934-1940]*, Paris : Payot-rivages « Petite Bibliothèque Payot », 2004, 143p. 109

Pierre FEDIDA, *L'Absence*, Paris : Gallimard, NRF, 1978, 332p.

FREUD Sigmund, *Trauer und Melancholie* (1917) trad. de l'allemand : Aline Weil [Deuil et Mélancolie] (2010), Paris : Petite Bibliothèque Payot, 95p.

KRISTEVA Julia, *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, Paris : Folio essai, Gallimard, 1987, 265p.

Modernités 21 – Deuil et littérature, textes réunis et présentés par P. Glaudes et D. Rabaté, Bordeaux : Presses Universitaire de Bordeaux, 2005, 441p.

o sur l'écriture de soi

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, NRF, 1980, 220p.

_ *L'Instant de ma mort*, Montpellier : Fata Morgana, 1994, 20p.

_ *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, « Le journal intime et le récit », p. 224-230.

GUSDORF Georges, *Les Écritures du moi*, Paris : Editions Odile Jacob, 1991, 430p.

LABARRIÈRE Pierre-Jean, *Le Discours de l'altérité, une logique de l'expérience*, Paris : « Philosophie d'aujourd'hui » Presses Universitaires de France, 1982,

LEJEUNE Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris : Seuil, 1998, p. 315-418.

_ *L'autobiographie en procès*, sous la direction de Ph. Lejeune, Publidix, coll. « Ritm », 1997, « Le journal en procès », p. 57-58.

LEJEUNE Philippe et BOGAERT Catherine, *Un Journal de soi. Histoire d'une pratique*. Paris : Editions Textuel, 2003, 215p.

MACÉ Marielle, *Le Temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin, 2006, 361p.

SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire*. Condet-sur-Noireau : Téraèdre, 2001, 192p.

Le Journal intime et ses formes littéraires, Actes du Colloque de septembre 1975, textes réunis par V. del Litto, *Histoire des Idées et Critique Littéraire N°175*, Paris : Editions Droz, 1978, 328p.

o sur la photographie

CARRERA Gaston Fernandez, *La Photographie et le néant*. Paris : P.U.F.1986.

Roland Barthes et la photo: le pire des signes. Paris : Contrejour « coll. Les cahiers de la photographie », 1980, 88p. 110

o sur le monument

CHOAY Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil « La couleur des idées », 1992, 276p.

RIEGL Aloïs, *Le Culte moderne des monuments – son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wiczorek, Paris : Seuil « Espacements », 1984, 126p.

V. Dictionnaire

LITTRE Emile, *Dictionnaire de la langue française, tome 2*, Paris : Gallimard Hachette, 1971.
1639p.

VI. Ressource internet

BROCAS Alexis, « Pour la publication des inédits de Barthes » in *Le Magazine Littéraire*.
Disponible sur le World Wide Web :

<http://www.magazine-litteraire.com/content/Homepage/article.html?id=12475>