
La science impossible de l'être unique. Notes sur Roland Barthes

Philippe Forest



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4880>

DOI : ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 596-603

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Philippe Forest, « La science impossible de l'être unique. Notes sur Roland Barthes », *Studi Francesi* [En ligne], 165 (LV | III) | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4880> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La science impossible de l'être unique. *Notes sur Roland Barthes*

1. Sur sa mère, Roland Barthes aura finalement assez peu écrit. Si on s'imagine parfois le contraire, c'est sur la foi de la légende tardive qui s'est constituée autour de l'écrivain et qui, de son œuvre, retient essentiellement les derniers titres qui ont été publiés et, surtout, la promesse de ceux qui n'auront pas été écrits. Car ce sont ces textes qui accordent une place – principale parfois, plus discrète en général – à la figure maternelle et qui la lient à la configuration particulière des réflexions ultimes de l'auteur où dominant de façon très cohérente des thèmes tels que ceux de l'imaginaire, du désir et du deuil envisagés selon la perspective d'un roman qui restera à faire mais dont le seul projet éclaire de manière rétrospective l'ensemble de l'œuvre, elle-même considérée enfin comme «préparation» à ce roman futur.

Hormis en sa part dernière où s'insinue et s'assume comme telle l'expression de l'intime – et encore, selon quels détours et au prix de quelles précautions! –, l'œuvre de Roland Barthes est sans doute de celles qui fournissent le lieu littéraire le moins propice qui soit à la confiance. On sait qu'il en va ainsi même de son livre le plus autobiographique, le *Roland Barthes par Roland Barthes*, portrait de l'écrivain par lui-même élaboré selon un protocole particulier qui fait éclater son visage en fragments, et transforme le livre en une sorte de miroir brisé multipliant les images et déroutant toute forme de lecture qui, totalisant ces morceaux de moi, permettrait de reconstituer la figure absente de l'écrivain. La biographie par laquelle s'achève l'ouvrage joue de son caractère déceptif, se réduisant à une série de dates («Une vie: études, maladies, nominations») dont les «retentissements» se trouveraient «dans le texte – mais non dans l'œuvre»¹ et renvoyant pour plus de détails à un entretien accordé quelques années auparavant à la revue *Tel Quel*. Et de fait, c'est bien dans les réponses à ce «Questionnaire» que Barthes livre certaines indications concernant son enfance mais sous forme de bribes qui tiennent en quelques phrases et ne révèlent au sujet de sa mère presque rien sinon le veuvage précoce dont elle fut victime consécutivement à la mort de son mari pendant la Première Guerre mondiale².

Comme tel, un *Livre de ma mère* est donc introuvable chez Barthes. Les éléments qui auraient pu le composer se trouvent dispersés dans les textes, un peu partout mais plus précisément en un certain nombre de passages dont on peut sans difficulté proposer un relevé rapide tant ils sont en fait peu nombreux: le cahier photographique par lequel s'ouvre *Roland Barthes par Roland Barthes*, une série de remarques réparties au sein des *Fragments d'un discours amoureux* et auxquelles on peut ajouter quelques notes du séminaire correspondant, le début de la seconde partie de *La Chambre claire* et enfin un ensemble posthume dont se détache *Journal de deuil*.

(1) Sauf indication contraire, on renvoie ici à l'édition des *Œuvres complètes* (OC) en trois volumes de Roland BARTHES parue aux éditions du

Seuil en 1995. OC, III, pp. 234-235.

(2) OC, III, pp. 1307-1308.

2. La première image, prévisiblement, est pourtant la sienne: celle de la mère de l'auteur. Tardivement convoquée au sein de l'œuvre, elle jouit en effet d'une place éminente en raison de la valeur inaugurale qui lui est enfin conférée. Les études et divers textes critiques auxquels Barthes s'est principalement voué, ont pu approcher auparavant la question de la maternité et de sa représentation littéraire: ainsi dans deux textes autrefois consacrés à Brecht³. Mais c'était de façon indirecte et sans que l'auteur signale en quoi que ce soit qu'une telle préoccupation pouvait prendre sens en raison de son propre "roman familial" – dont le contenu se trouvait strictement tu.

Constitué après la rédaction de l'ouvrage («la part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre»⁴) mais placé en tête de celui-ci, un ensemble de photographies ouvre donc le *Roland Barthes par Roland Barthes*, publié en 1975, c'est-à-dire l'année, pour l'auteur, de son soixantième anniversaire. La première de ces images représente la mère de l'auteur, photographiée vers 1932 dans les Landes, sur la plage de Biscarosse: image étrange d'ailleurs en raison du flou qui l'affecte et donne comme un air fantomatique à la figure de cette femme au visage indistinct où s'accuse la ressemblance avec la physionomie future de son fils.

Au total, le livre présente quatre photographies de la mère de l'auteur. Pourtant, bizarrement, lorsqu'il commente son livre dans *La Quinzaine littéraire*, Barthes n'en compte que trois, comme si la dernière, où la présence du frère à leurs côtés rompt le couple qu'il forme avec sa mère, enlevait à l'image sa valeur exemplaire: «Ce n'est pas pour rien, semble-t-il, que l'imagerie du 'R.B.' (rassemblée symboliquement avant que le texte commence) est l'imagerie à peu près exclusive d'une enfance. Ce n'est pas pour rien que le livre est ponctué trois fois par l'image de la Mère: d'abord radieuse, désignant la seule *Nature* reconnue par un sujet qui n'a cessé de dénoncer partout le 'naturel'; puis comblante, enserrant l'enfant triste dans la relation duelle, le marquant d'une éternelle 'demande d'amour'; posée enfin à côté, devant et derrière le Miroir et fondant dès lors l'identité imaginaire du sujet»⁵.

Livre d'un caractère explicitement "récessif" et qui ne dissimule pas le risque qu'il court de passer pour un exercice régressif en raison même de la manière dont toute écriture du moi se trouve désormais disqualifiée, le *Roland Barthes par Roland Barthes*, revendiquant son statut d'autoportrait même s'il s'emploie à en défaire la formule, se place sous le signe de l'Imaginaire – ce terme étant entendu dans un sens voisin de celui que lui donne la psychanalyse lorsqu'elle l'envisage comme «ce registre du sujet où il colle à une image»⁶. Et c'est à ce titre qu'il convoque la figure de la Mère en l'associant au stade du miroir comme si l'identité, nécessairement "imaginaire" du sujet, l'image du "moi" qui se constitue pour lui, avaient partie liée avec elle.

3. Présenté à son tour par son auteur comme «un texte de pur imaginaire»⁷, *Fragments d'un discours amoureux*, qui paraît en 1977, selon un procédé assez comparable à celui du livre précédent («Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman»⁸, «C'est donc un amoureux qui parle et qui dit»⁹), tout en multipliant les notations qui renvoient explicitement à la vie personnelle de l'auteur, vise à une généralité qui interdit qu'on réduise le texte à son hypothétique dimension autobiographique. Il serait donc tout à fait imprudent de vouloir extraire de l'ouvrage quelques éléments de ce même "roman familial" dont on a vu que le *Roland Barthes*

(3) *Sept photos modèles de 'Mère Courage'*, OC, I, pp. 833-847, *Sur 'La Mère' de Brecht*, OC, I, p. 1274-1276.

(4) OC, III, p. 85.
(5) OC, III, p. 254.

(6) OC, III, p. 317.

(7) OC, III, p. 761.

(8) OC, III, p. 81.

(9) OC, III, p. 465.

par Roland Barthes, déjà, ne suscitait l'attente qu'afin de mieux la décevoir, fournissant d'emblée au lecteur quelques images afin de mieux se dispenser d'avoir à lui donner ensuite toute autre espèce d'information.

Il n'empêche que, renvoyant régulièrement à des remarques qui se donnent comme des souvenirs – voire comme des confidences – de l'auteur, les *Fragments* mettent en scène le drame du sujet amoureux en rapportant systématiquement celui-ci à cette première relation censée lier chaque individu à la Mère. L'épreuve du manque et la manière dont le langage vient dire et apprivoiser celle-ci occupent dans le livre une place éminente – ainsi dans *Absence* ou bien *L'attente* – comme si la souffrance amoureuse consistait dans l'expérience toujours reconduite de l'abandon maternel selon une conception qui s'autorise explicitement de Freud, de Winnicott et qui renvoie si ostensiblement à Proust que la référence en devient superflue. Symétriquement, toute forme de comblement est envisagée comme «retour à la mère»: «Dans cet inceste reconduit, tout est alors suspendu: le temps, la loi, l'interdit: rien ne s'épuise, rien ne se veut: tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés»¹⁰. Et ce n'est pas trop forcer la lettre du texte – bien sûr, plus complexe et contradictoire dans ses détails et ses détours – que d'affirmer que toute la dramaturgie amoureuse, dans les *Fragments*, se rapporte à l'épreuve perpétuelle d'un sujet confronté tour à tour et simultanément à une mère présente et absente comme si la vie érotique s'entendait principalement comme répétition de cette relation originelle.

Peut-être est-ce d'ailleurs précisément parce qu'une telle pièce occupe la place principale au cœur du dispositif déployé par le livre que le fragment consacré à la Mère s'en trouve finalement banni – c'est parce que la démonstration se développe partout dans l'ouvrage qu'il est nécessaire qu'elle n'y figure nulle part –, se retrouvant parmi les notions étudiées dans le séminaire mais qui ne se verront pas reprises dans le volume publié, oblitérant ainsi le brouillon où, en toutes lettres, Barthes note de la «demande» qu'elle constitue «le registre fondamental du discours amoureux», précisant: «Présence/Absence: le comblement et l'angoisse du sujet amoureux dépendent de la présence/absence de l'objet aimé comme si c'était encore la Mère»¹¹.

4. C'est avec *La Chambre claire*, en 1980, que la Mère fait son entrée véritable dans l'œuvre de Roland Barthes, non pas sous la forme d'une figure à la généralité si large qu'en elle se perd toute individualité concrète mais, précisément, et c'est même là tout l'enjeu de ce livre, sous la forme d'une personne que l'auteur désigne et reconnaît comme sa propre mère, saisie dans sa singularité essentielle. Et l'«entrée» en question – le mot doit être entendu ici dans son sens théâtral – est d'autant plus spectaculaire qu'elle s'opère dans le contexte totalement inattendu d'un essai théorique consacré à l'image photographique et selon une mise en scène qui en accroît la dimension tout à fait spectaculaire.

Le livre s'interrompt en son milieu très exact, disposant une page blanche en son centre, entre les deux parties qui le composent, pour marquer le lieu de cette rupture de manière à ce que puisse s'accomplir ce que Barthes présente comme sa «palinodie»¹², révisant d'un coup toute la démonstration des premières pages de l'ouvrage sous le coup d'un événement donné comme décisif. Cet événement – et le texte loin d'en faire mystère en constitue l'aveu –, on le sait, est la disparition de la mère de l'au-

(10) OC, III, p. 553.

(11) R. BARTHES, *Le discours amoureux* suivi de *Fragments d'un discours amoureux: inédits*, Paris,

Seuil, 2007, p. 208.

(12) OC, III, p. 1151.

teur, survenue le 25 octobre 1977. Contemplant les photographies qu'il a conservées de celle-ci, Barthes s'arrête sur l'une d'entre elles qu'il baptise «la Photographie du Jardin d'Hiver» et qui la représente petite fille.

Cette image lui fournit la révélation de ce qu'est profondément la photographie, liée à une expérience du temps, de la mort et de la résurrection, d'où se déduit toute une théorie selon laquelle, en elle, «le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation»,¹³ théorie qu'il faudrait suivre dans son détail pour en rendre compte et dont on sait l'influence considérable qu'elle a exercée du côté de la réflexion conduite depuis sur l'essence de l'œuvre photographique et plus largement dans le domaine de la spéculation esthétique. Mais, et c'est le point qui nous importe ici, Barthes insiste sur le fait que de façon inattendue, à travers la représentation de la petite fille qui fut sa mère et qu'il n'a naturellement pas connue à cet âge, cette image «juste» lui rend la vérité singulière de la disparue de telle sorte qu'à travers elle s'accomplisse pour lui ce qu'il nomme «*la science impossible de l'être unique*»¹⁴.

Tandis que le *Roland Barthes par Roland Barthes* reproduisait de façon inaugurale l'image de la mère adulte mais n'en disait rien, refusant même à cette image aucune forme de légende, *La Chambre claire* procède très précisément à l'inverse. L'auteur se refuse à mettre sous les yeux du lecteur la photographie dont il parle, sous prétexte que lui seul saurait en percevoir le caractère poignant («Je ne puis montrer la Photographie du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente...»¹⁵), la transformant du coup en un interminable objet de rêverie et insérant en lieu et place de celle-ci un portrait fait par Nadar d'une femme dont – et l'incertitude est significative – on ignore si elle est l'épouse ou la mère de l'artiste.

Puisque le propre de l'image – ainsi que Blanchot l'avait déjà noté – consiste en ceci qu'elle est le signe présent d'une absence, Barthes en construisant son livre autour d'un signe absent, la photographie manquante du Jardin d'Hiver, dispose au centre de son propos un vide par lequel c'est l'absence même qui, à son tour, se fait présence de telle sorte que le texte se développe désormais à partir de ce creux où se tient la figure même de la disparue.

5. Ainsi magistralement théâtralisé dans *La Chambre claire*, tel est l'enjeu dont va dépendre toute l'œuvre dernière de Barthes comme nous la font connaître ses écrits posthumes. Le deuil maternel en est le fondement – fondement paradoxal puisque c'est sur un vide qu'il fait reposer toute possibilité de parole. Si bien que c'est comme absente que, chez Barthes, la mère acquiert une présence essentielle dont elle était dépourvue du temps de son vivant.

De cette absence témoignent des écrits intimes comme ce recueil de notes récemment publié sous le titre de *Journal de deuil*. Mais l'épreuve du deuil maternel commande plus largement la puissante rêverie qui va s'élaborer dans les dernières années de l'existence de l'auteur autour du projet romanesque que mettent en place et explorent les derniers cours au Collège de France ainsi que toute une série de textes satellites. *La Préparation du Roman*, principalement, en témoigne qui, avec toute la discrétion et la délicatesse caractéristiques du tempérament de Barthes, n'en prend cependant pas moins l'allure, parfois, d'une confession publique où, dans le contexte apparemment inapproprié d'un enseignement magistral, un homme, comme pour

(13) OC, III, p. 1170.

(14) OC, III, p. 1160.

(15) OC, III, p. 1161.

lui-même mais devant tous les autres, parle sa vie à voix haute afin de mieux s'interroger sur le tour que celle-ci a pris et sur le cours qu'elle doit suivre.

S'interrogeant en son nom propre sur la possibilité même du roman, Barthes pense cette possibilité en la rapportant pour l'écrivain à l'épreuve d'une crise qui en appelle à la nécessité d'une renaissance par l'écriture et qui passe le plus souvent par l'expérience d'un deuil essentiel. S'il renvoie aussi à Michelet, le titre envisagé par Barthes pour ce roman, *Vita Nuova*, exprime bien de quelle opération l'œuvre à venir doit pour lui être le lieu. La référence au texte de Dante, connu de longue date par Barthes puisque celui-ci l'évoque dès 1965 dans son commentaire du *Drame* de Philippe Sollers, s'entend comme allusion à cette « tierce forme » que théorise l'auteur et où se tressent paroles romanesque, poétique et critique. Mais surtout, cette référence dit bien comment l'écriture procède nécessairement de la perte d'une figure féminine aimée, la Mère perdue jouant ici le rôle d'une nouvelle Béatrice, de telle sorte que ce soit à partir d'une telle absence que se développe le langage même de l'œuvre. Au-delà de Dante et aux côtés de Tolstoï, Barthes se recommande bien sûr essentiellement du précédent de Proust, citant sans cesse, comme si celui-ci avait été pour lui l'élément déterminant, l'épisode au cours duquel le narrateur de *À la recherche du temps perdu* évoque la mort de sa grand-mère et ne manquant pas de rappeler à plusieurs reprises que le plus grand roman du XX^e siècle ne fut possible pour son auteur qu'une fois celui-ci éprouvé par la perte de sa propre mère.

Nul ne sait ce qu'aurait été cette *Vita Nuova* dont Barthes rêve le projet. Ni même: si ce livre aurait été. Rien n'autorise donc à affirmer que ce texte hypothétique aurait pris la forme d'un roman autobiographique ou familial. Ce qui, en revanche, paraît certain c'est que dans l'esprit de son auteur, ce livre aurait procédé pour lui de l'expérience du deuil maternel et se serait donc placé inauguralement sous le signe de celui-ci.

6. Puisant dans les informations que l'œuvre lui fournit, l'interprète dispose de tous les éléments nécessaires pour composer un récit psychologique d'une grande plausibilité et écrire en lieu et place de son auteur ce *Livre de ma mère* que Barthes n'a pas souhaité signer.

On voit bien qu'un tel ouvrage raconterait comment, orphelin de père et fixé du coup à une relation exclusive avec sa mère, Barthes se serait trouvé assigné dans sa vie amoureuse à une sorte de drame répétant perpétuellement le face-à-face originel avec une mère dont l'absence est d'autant plus redoutée qu'elle met en cause cette toute-puissante présence de laquelle le sujet tire son identité, rejoignant cette situation tout au long d'une vie érotique partagée entre le désir incestueux d'une fusion affective avec autrui épargnée par l'épreuve de la génitalité et le désastre d'un abandon si radical qu'il en prend les dimensions d'une déréliction absolue, jusqu'à ce que le fantasme de la perte de l'objet exclusif de l'attachement acquière une terrible consistance concrète avec la mort effective de la Mère ne laissant plus d'autre choix à l'écrivain que celui du recours à une sublimation littéraire assumée par un roman permettant que se trouve perpétuée sous une autre forme la dramaturgie du rapport à la personne aimée dont les mots vont dire interminablement et la présence et l'absence.

Sauf que, précisément, Barthes n'a pas voulu écrire tout à fait ce roman autobiographique et familial à la signification exemplaire, se glissant presque de lui-même dans des formes héritées puisque, très visiblement, ce livre aurait commencé comme *Les Mots* de Sartre et se serait poursuivi comme la *Recherche* de Proust, se prêtant à toutes les formes d'interprétations littéraires et psychologiques un peu convenues que l'on vient d'évoquer. Ou s'il l'a écrit, il l'a fait sous la forme de ce roman que ses œuvres constituent aussi, se refusant à la signification toute faite que le lecteur ne peut lui attribuer qu'à tort lorsqu'il méconnaît comment le texte de Barthes vise

à la fois à la plus extrême singularité et à la plus absolue universalité, procédant des spécificités d'une expérience unique mais ne se réduisant aucunement à celles-ci et accédant du coup à la généralité la plus vaste.

7. Ce que révèle à Barthes la «Photographie du Jardin d'Hiver» – qui lui rend sa mère comme présente et absente à la fois – est, il l'affirme, de l'ordre d'une utopie que l'auteur définit comme «*science impossible de l'être unique*», obligeant à repenser, après la photographie, le texte comme relevant d'une telle utopie.

La formule est assez énigmatique pour qu'on reste incertain du sens à lui donner et pour qu'on prenne un peu le temps de l'examiner. Elle exprime que l'enjeu de l'expérience concernée est bien la Vérité – et il est significatif que ce terme si dévalué en raison du soupçon que la philosophie moderne a fait peser sur lui fasse l'objet d'une revendication très affirmée chez le dernier Barthes. Mais cette Vérité n'est pas celle que vise la science exclusivement occupée du règne du général. Elle est celle de l'être unique. D'où une contradiction (puisqu'il ne peut y avoir, en principe, de vérité scientifique que du général) qui oblige à penser l'expérience en jeu comme «impossible». Ce qui revient à dire que la science en question, «science impossible» est une science de l'«impossible» – au sens que Georges Bataille, lu par Barthes, donnait à un tel mot – ou encore, une science de l'«unique» – selon, cette fois, les résonances que ce terme revêt chez Kierkegaard, souvent cité par Barthes, encore que ses commentateurs y prêtent peu attention, lorsque le philosophe danois pose que la Vérité est la subjectivité, qu'elle passe par l'emploi impératif de la première personne du singulier et que, loin de relever d'une forme quelconque de relativisme, un tel statut spécifique de la vérité suppose un rapport à l'absolu.

On pourrait écrire que la Mère est, pour Barthes, cet «être unique» dont la «science impossible» fait son objet. Mais ce serait un contresens qui reviendrait à fonder en nature et du côté du général, le rabattant du côté des interprétations les plus platement psychologisantes, un propos qui vise précisément à rompre avec celles-ci. Il serait alors préférable d'écrire que, pour Barthes, «l'être unique» est la Mère. C'est-à-dire que tout être considéré comme unique vient se loger en ce lieu qui fut celui du premier objet d'affection et où vient spontanément se placer toute figure aimée à sa suite. Mais ce serait encore une formulation gravement insatisfaisante. Car ce dont Barthes parle et que lui révèle la Photographie du Jardin d'Hiver n'est pas *la* Mère, pas même *sa* mère, mais un individu unique auquel le lie l'élection d'une relation singulière par laquelle se manifeste cette universelle forme d'amour à laquelle, pour finir, il donne le nom démodé de «Pitié».

8. Sans ériger la Mère en une sorte de catégorie qui, dans sa généralité, s'appliquerait à tout le monde tout en ne concernant personne mais sans l'assigner non plus aux limites de son propre roman familial dont l'idiosyncrasie n'intéresserait plus qui que ce soit sinon lui, Barthes vise dans la petite fille de la Photographie du Jardin d'Hiver l'«être unique» avec lequel tout individu est susceptible d'entretenir le commerce d'une affection vraie. D'où une réflexion sur la perte qui informe pareillement *La Chambre claire* et *Journal de deuil* et s'exprime semblablement dans ces deux textes. En des termes très forts et profonds, Barthes s'y insurge – d'où le caractère très maladroit du titre donné à son journal – contre la notion même de deuil («mot nouveau, psychanalytique, qui défigure»¹⁶) et contre l'idée, dérivée de Freud, qui vou-

(16) R. BARTHES, *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009, p. 168.

drait qu'un «travail» soit à accomplir par lequel à l'objet d'amour perdu un autre se substituerait de telle sorte que s'exerce sur le survivant une sorte de mécanique bienfait thérapeutique: «le deuil (la dépression) est bien autre chose qu'une maladie. De quoi voudrait-on que je guérissse?»¹⁷. Or, le propre de «l'être unique» – en raison, précisément, de son absolue singularité – est de n'être jamais l'objet d'une possible substitution si bien que la douleur de la perte, si le temps opère sur elle, s'annonce comme insusceptible de finir jamais: «Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une figure (la Mère), mais un être; et pas un être, mais une qualité (une âme): non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable»¹⁸.

On conçoit donc à quel point le «chagrin» que revendique Barthes s'oppose au «deuil». Tandis que le second relève d'une généralité (la mort de la Mère) que peuvent prendre en charge les discours collectifs de la consolation, le premier renvoie à une expérience singulière de la perte (celle de l'«être unique») qui regarde chaque individu et à travers laquelle celui-ci éprouve, dans la plus extrême solitude, le lot commun de l'humaine condition.

Lire les derniers textes de Barthes, et à la lumière de ceux-ci l'ensemble de son œuvre, comme relevant d'une expérience commune du type de celles que rangent dans leurs rubriques les traités de psychologie lorsqu'ils abordent le deuil maternel, reviendrait à les réduire indûment en les interprétant comme l'illustration d'un cas, voire d'un symptôme. Il en irait de même si on recevait ces textes comme le témoignage particulier d'un individu portant sur la relation particulière qu'il entretenait avec sa mère. Car il ne s'agit ici ni d'illustrer un cas ni de produire un témoignage mais de parler au nom d'une expérience qui revendique à la fois sa singularité et son universalité.

9. Sans doute cette expérience est-elle tout simplement celle du Temps. Du temps pur perçu hors du sens – c'est-à-dire: de la signification et de la destination – qu'on lui attribue couramment et auquel la situation spécifique de Barthes lui interdit d'adhérer tout à fait. Un renversement de tout l'horizon généalogique, mettant sens dessus dessous toute conception du temps, s'opère lorsque, contraint de prendre soin d'elle, le fils éprouve le sentiment de devenir comme le père de sa propre mère, reconnaissant en elle la toute petite fille qu'elle fut autrefois mais qu'il n'adopte que pour la perdre aussitôt, rendu ainsi immédiatement à une sorte de vide radical à partir duquel seule l'utopie d'écrire pourra peut-être s'accomplir enfin.

Tout cela, *La Chambre claire* l'énonce de la façon la plus explicite qui soit: «Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie)»¹⁹. De façon plus pathétique car sans évoquer – même sous la forme d'une parenthèse – le secours possible et sans doute illusoire (utopique) de l'écriture, l'une des notes du *Journal de deuil* évoque l'expérience de ce même ren-

(17) *Journal de deuil*, p. 18.

(18) OC, III, p. 1163.

(19) OC, III, p. 1161.

versement: «Pendant des mois, j'ai été sa mère. C'est comme si j'avais perdu ma fille (douleur plus grande que cela? Je n'y avais pas pensé)»²⁰.

Fils sans mère, mère sans fille, Barthes éprouve doublement le vertige de se sentir flotter au sein d'une sorte de vide où c'est bien le temps pur qui lui est rendu enfin, mais sous la forme d'une grâce amère que seule rémunère ce que *Journal de deuil* vient étrangement – scandaleusement? – nommer «une sorte de jouissance de la liberté»²¹.

PHILIPPE FOREST

(20) *Journal de deuil*, p. 66.

(21) *Ibid.*, p. 108.