

La rupture du langage: réflexions sur le *Journal de deuil* de Roland Barthes

The rupture of language: reflections on Roland Barthes' *Mourning diary*

MAIDER TORNOS URZAINKI

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea
maider.tornos@ehu.eus

Abstract

The day after his mother's death, on October 25, 1977, Roland Barthes began the *Mourning diary*. The last entry is dated September 15, 1979. During these two years, immersed in grief, Barthes devoted himself to writing, to keep the memory of his mother alive. But how to write? What language should be invented? Is it still possible to speak? Death compromises language, it creeps into the interstices of the word, until it tears discourse apart. That is why, on November 4, 1978, Barthes confirms that writing is no longer possible.

Key-words

mourning, intransitive writing, psychoanalysis, fragment, emotional reading.

Resumen

Al día siguiente de la muerte de su madre, el 25 de octubre de 1977, Roland Barthes comienza el *Diario de duelo*. La última entrada está fechada el 15 de septiembre de 1979. Durante estos dos años, inmerso en el dolor, Barthes se dedica a escribir, para mantener vivo el recuerdo de su madre. Pero, ¿cómo escribir? ¿Qué lenguaje inventar? ¿Hablar todavía sigue siendo posible? La muerte compromete el lenguaje, se cuela en los intersticios de la palabra, hasta que desgarrar el discurso. Por eso, el 4 de noviembre de 1978, Barthes constata que la escritura ya no es posible.

Palabras clave

duelo, escritura intransitiva, psicoanálisis, fragmento, lectura emocional.

1. Introduction

Écrire par fragments: les fragments sont alors des
pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond:
tout mon petit univers en miettes: au centre, quoi?

Roland Barthes

Dans le livre *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), l'écrivain affirme qu'il n'a cessé "de pratiquer l'écriture courte", car la fragmentation du discours, transformé en miettes, permet de saisir l'imprévisible (1975: 89). L'écriture fragmentaire de Barthes, qui tourne autour d'un cercle vide insaisissable, remet en question la conception traditionnelle de l'œuvre littéraire et démontre que le texte n'est plus une totalité autosuffisante et achevée, mais un collage de multiples pièces en communication, qui n'a pas de centre fixe. Toutefois, dans le dispositif de Barthes, le fragment ne remplit pas toujours la même fonction: la désarticulation du langage, dans la dimension formelle du discours, répond à une motivation conceptuelle plus profonde, qui entrelace l'écriture avec le corps subjectif de l'écrivain.

Ce travail, à l'intersection de la théorie littéraire et de la psychanalyse, vise à réfléchir à la fonction du fragment dans le *Journal de deuil*, un texte publié à titre posthume en 2009, en hommage à sa mère morte. Dans ce cas, l'écriture fragmentaire est conséquence de la dévastation que la mort d'un être cher provoque non seulement au niveau ontologique du sujet, mais aussi au niveau symbolique du discours. Ainsi, lorsque la mort se glisse dans les interstices du langage, le discours se décompose et les fragments, sans ordre logique apparent, plongent le lecteur dans un état émotionnel semblable à celui du deuil. À l'ère des sociétés numériques, où la brièveté devient l'impératif du langage productif, le *Journal de deuil* est une irrévérence, car le fragment, au lieu de favoriser une lecture rapide et désintéressée, retient notre attention, jusqu'à ce que la douleur de l'écriture nous transperce le corps.

2. L'écriture intransitive

Le 25 octobre 1977, la mère de Barthes, avec qui l'écrivain partageait sa vie, meurt à l'âge de 84 ans, après une longue maladie. Le lendemain, incapable de supporter la douleur de la perte, Barthes commence le *Journal de deuil*, dont la dernière entrée est datée du 15 septembre 1979. Pendant ces deux années, plongé dans le chagrin, Barthes se consacre à l'écriture pour entretenir la mémoire de sa mère: "Écrire pour se souvenir?", se demande l'écrivain et il répond: "Non pour *me* souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli" (2009: 124). Devant la tombe de sa mère, au cimetière d'Urt, Barthes comprend que la pierre tombale, une simple convention religieuse, ne rend pas justice à sa mémoire. Ce monument trop massif, dédié à une personne si menue à la fin de sa vie, ne fait qu'accentuer la douleur, sans pour autant offrir une reconnaissance digne à sa mère, qui risque de disparaître

sans laisser de traces. Pour cette raison, pour combattre le déchirement de l'oubli, Barthes a recouru à l'écriture, car il veut garder la mémoire de sa mère en vie malgré la mort. L'écriture devient ainsi, pour Barthes, "un acte, un *actif* qui *fait* reconnaître" (2009: 145). Face à la destruction de la mort, Barthes brandit l'écriture. Sa capacité créative, un acte de révolte contre l'oubli, fait revivre ce qui est déjà mort. De cette manière, à travers les traces impérissables de l'écriture, Barthes rend hommage à sa mère: un hommage délicat, fait de mots et de silences, qui permet de reconnaître l'héritage de sa mère, bien mieux que le plus somptueux des monuments funéraires; un hommage qui ramène sa mère à la vie, à titre posthume, alors que le fils est déjà mort.

Cependant, au lieu d'offrir un portrait réaliste de sa mère, Barthes préfère partager sa douleur: "Je ne parle que de moi", précise l'écrivain, "Je ne puis parler d'elle, dire ce qu'elle était, faire un portrait bouleversant" (2009: 208). L'écriture, pour Barthes, n'est pas représentative. Son but n'est pas de raconter une vie, à travers les petites anecdotes du quotidien, mais de saisir la dévastation que la mort d'un être cher provoque dans le sujet. L'hommage à sa mère morte se fait donc à partir de l'absence. Il s'agit de contourner ce vide, de laisser parler la souffrance, d'écrire le texte avec la douleur qui suinte de la plaie ouverte. L'acte d'écriture prend désormais un nouveau sens. Écrire, pour Barthes, n'est pas un verbe transitif, mais plutôt un verbe intransitif, parce que son processus, loin de se dérouler à l'extérieur du sujet, affecte directement le corps subjectif de l'écrivain:

Écrire, c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole, c'est effectuer l'écriture en s'affectant soi-même, c'est faire coïncider l'action et l'affection, c'est laisser le scripteur à l'intérieur de l'écriture, non à titre de sujet psychologique mais à titre d'agent de l'action (1984a: 29).

Si écrire est un verbe intransitif, au lieu de dire 'j'ai écrit', Barthes considère qu'il faudrait plutôt dire 'je suis écrit', car le sujet "se constitue comme immédiatement contemporain de l'écriture" (1984a: 30). C'est pourquoi, dans le *Journal de deuil*, Barthes ne cherche pas à représenter la figure de sa mère, ce qui serait caractéristique d'une écriture transitive, mais il se met à nu dans le texte, à travers une écriture intransitive qui touche au corps sensible de l'écrivain. L'hommage à sa mère est donc écrit à partir de sa propre souffrance. Le 11 novembre 1977, par exemple, Barthes écrit: "Horrible journée. De plus en plus malheureux. Je pleure" (2009: 55). Quelque mois plus tard, le 24 mars 1978, il déclare à nouveau: "Le chagrin, comme une pierre... (à mon cou, au fond de moi)" (2009: 117). À la fin de cette année-là, le 3 octobre 1978, il note dans son journal: "(Comme) c'est long sans elle" (2009: 215). L'écriture, une écriture intransitive, devient une sorte de strip-tease subjectif. Au lieu de faire un portrait fidèle de sa mère, à partir d'une écriture transitive, Barthes honore sa mémoire en exposant publiquement sa douleur, ce qui peut paraître surprenant après la publication de l'essai *La mort de l'auteur* (1968). Néanmoins, comme le dit Sirvent, "L'auteur qui avait

libéré l'écriture de la paternité excessive de son créateur permet trois ans après *La mort de l'auteur* le retour de celui-ci dans l'écriture" (2019: 362). Et le *Journal de deuil* en est un exemple. Grâce à l'écriture intransitive, Barthes s'inscrit dans le discours, non pas comme un sujet psychologique, mais comme "un code de plus du texte" (Sirvent, 2019: 363). La vulnérabilité du corps, cet espace intime et inaccessible, imprègne la dimension du langage, jusqu'à ce que le texte devienne le témoignage d'un amour incommensurable.

3. La controverse avec la psychanalyse

Le *Journal de deuil* est un texte contestataire, parce que Barthes n'écrit pas pour sublimer la douleur de la mort, mais pour pouvoir intégrer cette perte irréparable. Barthes remet ainsi en cause la théorie freudienne, selon laquelle l'objet d'amour perdu peut être remplacé par l'investissement libidinal de nouveaux objets d'amour. Dans l'article *Deuil et mélancolie* (1915), Freud arrive à la conclusion que le deuil surgit comme une réaction à la disparition ou la mort de la personne aimée. Entre autres, au dire de Freud, le deuil provoque "une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité" (2004: 8). Pourtant, bien qu'il puisse déclencher de graves troubles de comportement, Freud n'envisage pas le deuil, à la différence de la mélancolie, comme un état pathologique, mais seulement comme une manifestation de la douleur, face à la mort d'un être cher. D'après Freud, lorsqu'une personne appréciée meurt, le sujet doit entamer le travail du deuil, qui consiste à retirer la libido de cet objet aimé, dont l'épreuve de réalité montre qu'il n'existe plus, pour pouvoir trouver un objet de substitution capable de soulager la douleur de la perte:

La réalité prononce son verdict: l'objet n'existe plus; et le moi, quasiment placé devant la question de savoir s'il veut partager ce destin, se laisse décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre sa liaison avec l'objet anéanti [...] le temps était nécessaire pour que soit exécuté en détail le commandement de l'épreuve de réalité, travail après lequel le moi peut libérer sa libido de l'objet perdu (Freud, 2004: 17 et 14).

Même si la mort d'un être cher provoque une intense déchirure subjective, Freud estime que le processus du deuil, par un travail de déplacement libidinal, permet de réinvestir de nouveaux objets d'amour qui apaisent progressivement la douleur, jusqu'à ce qu'elle disparaisse. À ce stade, pour élaborer sa théorie psychanalytique, Freud semble avoir recours à la logique de l'échange économique, puisqu'il présente l'expérience du deuil comme un processus restitutif qui dépouille la mort de son caractère sacrificiel, dans la mesure où l'objet d'amour perdu, n'étant ni unique ni inimitable, peut toujours être remplacé.

Toutefois, suivant le titre d'un livre que Derrida consacre au deuil, Barthes considère que la mort est "Chaque fois unique, la fin du monde". Et c'est pourquoi survient le deuil,

parce que l'être aimé est irremplaçable et sa mort, origine de l'effondrement psychique, ne peut pas être réparée par l'investissement libidinal d'un nouvel objet d'amour. En fait, en réponse à la théorie psychanalytique freudienne, Barthes écrit ceci dans son journal: "On dit (...): le Temps apaise le deuil – Non, le Temps ne fait rien passer; il fait passer seulement l'*émotivité* du deuil" (2009: 111). Pour Barthes, lorsqu'un être cher meurt, le sujet n'a pas d'autre choix que d'assumer la présence d'une absence persistante, car il n'y a pas d'objet de substitution apte à remplir le vide de sa disparition. La mort devient alors une perte irréparable: c'est un sacrifice incommensurable, toujours en dehors de l'échange équitable et du calcul économique, sans restitution possible. En reprenant les mots du narrateur proustien, à propos de la mort de sa grand-mère, Barthes arrive à la conclusion suivante:

'Je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance'; car cette originalité était le reflet de ce qu'il y avait en elle d'absolument irréductible, et par là même perdu d'un seul coup à jamais. On dit que le deuil, par son travail progressif, efface lentement la douleur; je ne pouvais, je ne puis le croire; car, pour moi, le Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout. Pour le reste, tout est resté immobile. 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 (1980: 117-118).

L'altérité radicale de l'être aimé, si fragile et si singulière, reste en marge de la logique de l'échange équitable du système économique. L'originalité de la souffrance n'indique rien d'autre que le caractère irréductible de l'être aimé, dont la mort annonce l'avènement de la fin du monde. Sa disparition, une perte sans compensation possible, déclenche une manière de souffrir jusqu'alors inconnue du sujet. C'est le dernier héritage laissé par le défunt: un dialogue intime et douloureux, tissé avec la présence d'une absence, nécessaire à la survie de la personne aimée. Néanmoins, à travers ce travail de deuil, Barthes ne maintient pas seulement l'être aimé en vie, mais il connaît aussi sa propre mortalité: "Pour la première fois depuis deux jours", signale l'écrivain dans son journal, "idée *acceptable* de ma propre mort" (2009: 22). Sous cet angle, et contrairement à la théorie psychanalytique freudienne, Barthes considère que le travail du deuil ne pourra pas consister à surmonter la douleur, à travers le réinvestissement de nouveaux objets d'amour, mais il s'agira plutôt d'apprendre à vivre dans l'assomption d'une douleur éternelle et la certitude de la propre mortalité. Cette prise de distance par rapport à la psychanalyse se traduit enfin au niveau du langage, puisque Barthes finit par remplacer le mot 'deuil' par le mot 'chagrin', plus approprié pour décrire cette douleur toujours nouvelle, incommensurable, qui déchire le corps. Ainsi, même s'il utilise les deux mots de manière interchangeable tout au long du texte, le 30 novembre 1977, Barthes écrit: "Ne pas dire *Deuil*. C'est trop psychanalytique. Je ne suis pas *en deuil*. J'ai du chagrin" (2009: 83). Avec cette nuance, Barthes fait comprendre que, lorsqu'il utilise le mot 'deuil' dans son journal, il ne se réfère pas au terme clinique de la psychanalyse, régi par la

logique de l'échange et du calcul économique, mais à une douleur interminable qui ronge le sujet de l'intérieur jusqu'à la fin de ses jours.

4. La transgression des genres

Après la mort de sa mère, transpercé par la douleur, Barthes écrit le *Journal de deuil*: un dispositif à mi-chemin entre l'essai, le journal intime et l'autobiographie littéraire. L'écriture intransitive, en tant que mise en scène de l'intime, permet d'élaborer un essai réflexif, où la théorie se déploie à partir de la propre subjectivité de l'écrivain. À travers la stratégie du fragment, Barthes rapproche l'essai du journal intime, pour créer un texte monstrueux qui s'attaque aux limites des genres. En fait, dans le livre *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), l'écrivain se demande déjà si son intérêt pour le fragment n'est pas un prétexte pour pouvoir écrire un journal intime sans entraves:

Sous l'alibi de la dissertation détruite, on en vient à la pratique régulière du fragment; puis du fragment, on glisse au 'journal'. Dès lors le but de tout ceci n'est pas de se donner le droit d'écrire un 'journal'? Ne suis-je pas fondé à considérer tout ce que j'ai écrit comme un effort clandestin et opiniâtre pour faire réapparaître un jour, librement, le thème du 'journal'? (1975: 91).

Le déplacement de l'intérêt du fragment vers le journal intime se concrétise définitivement dans le *Journal de deuil*. Ce texte, encore aujourd'hui, est entouré de mystère et soulève de nombreuses questions: l'aurait-il publié tel quel, comme un journal intime, témoignage de son amour inconditionnel pour sa mère? Ou s'agit-il plutôt des notes préparatoires à l'essai *La Chambre claire: note sur la photographie* (1980), ultime monument funéraire à sa mère disparue? Ou, au contraire, Barthes voulait-il inclure ces annotations fragmentaires dans un futur roman, qu'il avait l'intention d'écrire, intitulé *Vita Nova*? La réponse reste encore ouverte aujourd'hui. Toutefois, au lieu d'être contradictoires, toutes ces possibilités sont des potentialités actives qui enrichissent le texte et construisent différents parcours de lecture. Cette indétermination, qui nous empêche de connaître la véritable finalité de ces annotations fragmentaires, confère au texte une ambiguïté qui contribue à son caractère poétique. La mort de sa mère, un événement empirique, déclenche le travail de l'imaginaire, pour produire un essai littéraire, sous forme de journal intime, qui rompt avec les conventions stipulées par les différents genres littéraires. Le travail de Barthes consiste en effet à mélanger les genres, à brouiller les frontières qui séparent la théorie et la littérature, pour inventer un essai poétique, à la première personne, en hommage à sa mère morte.

C'est pourquoi le *Journal de deuil* est un texte solitaire, un dispositif orphelin, dans le contexte du poststructuralisme français. Si dans le livre *Fragments d'un discours amoureux* (1977), "c'est (...) un amoureux qui parle et qui dit" (Barthes, 1977: 13), dans le *Journal de deuil*, c'est un sujet en souffrance qui construit le texte. Et existe-t-il un sujet plus précaire

et anti-théorique? Contrairement au caractère aseptique de l'élaboration théorique, Barthes écrit avec la sensibilité du corps et produit un discours discrédité, "complètement abandonné des langages environnants (...), entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité" (Barthes, 1977: 5). À l'heure où la théorie devient l'outil privilégié des intellectuels français de l'époque, Barthes laisse l'émotion pénétrer les entrailles du langage, au point de désintégrer le discours, et construit un essai réflexif, à la manière d'un journal intime, qui rejette l'impassibilité et le détachement du savoir académique. Barthes s'éloigne ainsi de sa communauté d'appartenance, parce que, comme le dit Marty, il "abandonne l'hypothèse que la *theoria* puisse être le lieu hégémonique de lecture du monde et de production de vérités" (2006: 203). Dans le *Journal de deuil*, à travers une écriture intransitive, Barthes remet en question l'abstraction théorique, caractéristique des intellectuels français de l'époque, pour construire un essai littéraire, en première personne, avec la douleur psychique de son corps. Barthes interrompt ainsi le discours académique et introduit, au cœur de l'abstraction théorique de l'essai, une dimension inattendue, romanesque, qui permet de poétiser son discours. En fin de compte, au dire de Barthes, "L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne qui ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres: que l'essai s'avoue *presque* un roman: un roman sans noms propres" (1975: 110).

5. La fragmentation du discours

La transgression de Barthes va cependant au-delà des conventions littéraires et atteint même l'ordre symbolique du discours. L'impact de la mort est en effet si brutal qu'il détruit non seulement le sujet, mais aussi le langage. C'est pourquoi, le 4 novembre 1978, Barthes constate dans son journal que "l'écriture n'est plus possible" (2009: 225). Néanmoins, Barthes se tourne vers l'écriture, comme planche de salut, pour pouvoir vivre avec la douleur de l'absence. C'est comme si le chagrin était en quelque sorte supportable, parce qu'il peut être raconté. Et Barthes est d'ailleurs conscient, comme il le dit dans son journal, que la dépression viendra le jour où il ne pourra plus se raccrocher à l'écriture. Après tout, grâce à sa puissance créative, l'écriture est capable d'imposer une distanciation par rapport à la douleur, ce qui offre un certain soulagement. À cet égard, le 1^{er} août 1978, Barthes écrit:

Me suis toujours (douloureusement) étonné de pouvoir –finalement– vivre avec mon chagrin, ce qui veut dire qu'il est à la lettre *supportable*. Mais –sans doute– c'est parce que je peux, tant bien que mal (c'est-à-dire avec le sentiment de ne pas y arriver) le parler, le phraser. Ma culture, mon goût de l'écriture me donne ce pouvoir (...) d'*intégration*: j'*intègre*, par le langage. Mon chagrin est *inexprimable* mais tout de même *dicible*. Le fait même que la langue me fournit le mot 'intolérable' accomplit immédiatement une certaine tolérance (2009: 187).

Barthes trouve du réconfort dans l'écriture, car la réélaboration symbolique, fondée sur le pouvoir de l'imaginaire, apaise son chagrin et lui permet en même temps de reconnaître la figure de sa mère. On pourrait donc dire que l'amour inconditionnel conduit Barthes à l'écriture. Ainsi, même si dans cette période de deuil l'écrivain ne veut rien construire de nouveau, c'est comme si sa mère le poussait vers l'écriture: "Depuis la mort de mam. plus envie de rien 'construire' –sauf en écriture. Pourquoi? Littérature = seule région de la Noblesse (comme l'était mam.)" (2009: 237). Barthes tente de se raccrocher à l'écriture pour lutter contre l'oubli de la mort, à travers la force et la noblesse de la littérature, mais il se rend compte que le langage n'est plus possible.

Il y a donc un mouvement paradoxal dans le texte: d'une part, Barthes se réfugie dans l'écriture, comme une forme de consolation, pour pouvoir vivre avec l'absence de sa mère; mais, d'autre part, la mort provoque un déchirement subjectif d'une telle ampleur qu'elle détruit la possibilité même du langage. Ce conflit est déjà annoncé dans le titre du livre, parce que Barthes prend comme modèle le journal intime, qui se caractérise par une temporalité chronologique, où l'on compte le passage diachronique des jours, pour enregistrer, de manière paradoxale, une blessure éternelle et intransmissible. Après tout, pour Barthes, "le deuil est immobile, non soumis à un *processus*" (2009: 160) et, pour cette raison, Barthes arrive à la conclusion que le vrai deuil est "insusceptible d'aucune dialectique narrative" (2009: 60). À la différence de la théorie psychanalytique freudienne, Barthes considère que le deuil reste immuable. La douleur de la mort, inscrite dans le corps, inaugure une temporalité inconnue jusqu'alors et maintient le sujet dans un présent inamovible, incapable de bouger, car la projection dans le futur ne serait qu'une trahison envers la mère disparue. La fidélité à l'être aimé oblige Barthes à arrêter le temps: il faut abriter la douleur qui déchire le corps, rester immobile dans l'abîme de la blessure, pour que l'avenir ne dilue pas la souffrance, où la personne disparue vit encore. L'éternel retour nietzschéen, en tant que compulsion de répétition, déchire finalement les pages du journal et empêche la narrativisation du deuil. Il est donc évident, comme le souligne Compagnon, que "deuil et récit sont antinomiques. Le récit suppose le mouvement, la projection, la protension; le deuil réclame le retrait, l'immobilité. Le récit tend à la résolution; le deuil prétend à la répétition" (2013: nn). Bien que la figure de la mère incite à l'écriture, Barthes finit par se méfier du langage, car les mots du discours, disposés dans une succession diachronique, ne peuvent rendre compte de l'immobilité du deuil, dont la douleur est à jamais inscrite dans le corps. Cette contradiction irrésolue entre le deuil et l'écriture détermine le texte de Barthes: un journal qui, malgré le passage des jours, reste figé, en suspens, dans une douleur soustraite à la narration. Le 31 octobre 1977, ne pouvant accepter la perversion de l'écriture, Barthes tranche le conflit en ces termes: "Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature" (2009: 33). L'exercice d'écriture de Barthes est donc paradoxal, car si la mort de la mère annonce la promesse de la littérature, le deuil enferme le corps de Barthes dans une douleur intransmissible qui menace l'objet même

du journal, puisque le malaise, étant en réalité immobile, ne peut pas être raconté chronologiquement, à partir d'un discours étalé dans le temps. L'écriture de Barthes frôle alors le silence, elle est faite de balbutiements, car Barthes veut bien construire "le non-langage" (2009: 222), pour pouvoir transmettre une douleur ineffable. L'écriture de Barthes travaille en définitive à sa propre désintégration: il s'agit de créer une œuvre sans œuvre, capable de remettre en cause la conception traditionnelle de l'artefact littéraire, caractérisé par son unité et son achèvement auto-complaisant. Barthes se révolte ainsi contre "Le monstre de la totalité" (1975: 156) et construit un texte en décomposition, plein d'amour et de souffrance, qui indique la destruction que la mort d'un être cher provoque non seulement dans la dimension ontologique du sujet, mais aussi dans la dimension formelle du discours. L'hommage à sa mère est finalement condamné à l'échec, parce que l'écriture, confrontée à l'expérience de la mort, n'est plus possible.

Le langage de Barthes se décompose forcément: "je procède par addition, non pas esquisse", affirme l'écrivain dans un essai précédent, "j'ai le goût (premier) du détail, du fragment, du *rush*, et l'inhabilité à le conduire vers une composition" (1975: 89). Barthes s'est toujours intéressé au fragment, qui lui permettait "d'écrire des *débuts*" en résistant "au *dernier mot*, à la dernière réplique" (1975: 90), mais dans le *Journal de deuil*, cette écriture émietmée, réduite à son presque rien, répond à un malaise subjectif. Le *Journal de deuil* est en effet un collage de petits fragments, une mosaïque intertextuelle de multiples pièces en décomposition, qui annonce les ravages que la mort d'un être cher provoque dans le langage. L'expérience du deuil, puisqu'elle ne peut pas faire l'objet d'un récit, précise Compagnon, "se présente comme une suite de hasards, une succession de moments, d'intermittences, d'éclairs de mémoire" (2013: nn). Le choc traumatique de la mort arrête le temps et force le sujet à vivre dans un présent dilaté, comme une répétition compulsive de la douleur de la perte, jusqu'à ce que la succession diachronique du temps cède la place à une nouvelle temporalité, faite de décharges émotionnelles ponctuelles et intermittentes. L'impossibilité de se projeter dans le temps finit par fragmenter le discours à différents niveaux. Le *Journal de deuil*, qui couvre deux années entières de souffrance, est d'abord divisé en journées et, grâce à cette séquence temporelle, le texte acquiert une certaine cohérence chronologique. Cependant, les petites annotations qui accompagnent chaque entrée du journal sont fragmentées et, comme l'explique Barthes, "non seulement chaque fragment est coupé de ses voisins, mais encore à l'intérieur de chaque fragment règne la parataxe" (1975: 89), c'est-à-dire un mode de construction par juxtaposition, sans aucun mot de liaison entre les phrases, qui construit une écriture où prédomine la "figure de l'interruption et du court-circuit" (Barthes, 1975: 89). L'écriture de Barthes, imprégnée de douleur, se brise en mille morceaux: la continuité chronologique des jours, la prévisibilité du temps qui passe, est contrebalancée par l'imprévisibilité du fragment qui, étant coupé de ses voisins, produit toujours l'inattendu. Le caractère autotélique du fragment, qui n'est pas déterminé par l'ensemble du texte dont il fait

partie, construit un tissu de mots effilochés et, comme aucun fragment n'est dicté par ce qui le précède, ni n'annonce ce qui va suivre, la surprise est toujours garantie. Et pas seulement à cause de la relation inattendue qui s'établit entre les fragments, mais aussi grâce à la parataxe, qui produit la surprise à l'intérieur même de chaque entrée du journal.

6. Une lecture émotionnelle

La fragmentation de l'écriture, cette discontinuité discursive, transforme aussi l'acte de lecture, qui devient une espèce de jeu avec l'inattendu. Le lecteur, confronté à cette écriture brisée et discontinue, est obligé d'adopter une position active, car il doit reconstruire le sens dispersé dans les différents fragments, comme si le texte était une sorte de puzzle à reconstituer à travers la lecture. Évidemment, les dates qui encadrent chacune des entrées du journal aident le lecteur dans cette tâche de reconstitution, mais il est vrai aussi que Barthes, pour compliquer encore plus le dispositif de lecture, écrit la même date sur plusieurs des entrées de son journal. Par exemple, les neuf premières pages, de la 14 à la 22, portent la même date: le 27 octobre 1977. Comment les lire alors? Dans quel ordre? Une date spécifique permet généralement d'ordonner les événements de manière chronologique. Mais, dans le *Journal de deuil*, le fait d'inscrire la même date sur des pages différentes décompose l'unité conventionnelle de la journée, qui conférerait une certaine cohérence chronologique au texte. Barthes dépossède ainsi le lecteur du seul point de repère que lui fournit le journal, puisqu'il ne peut même pas se laisser guider par les dates, pour donner un ordre aux différents fragments qui articulent le texte. De cette manière, par le biais d'une écriture fragmentaire, où même les dates n'aident pas à classer les entrées du journal, Barthes détruit l'ordre rationnel du discours, car il affirme, selon une justification gidienne, que "l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme" (Barthes, 1975: 89).

L'écriture fragmentaire de Barthes réussit finalement à plonger le lecteur dans un état de confusion similaire à celui du deuil, dans une incohérence douloureuse difficile à surmonter. Il s'agit donc d'une écriture qui touche le corps sensible du lecteur, de la même manière que la mort ébranle la stabilité émotionnelle de l'écrivain. En latin, explique Barthes, il existe un mot pour désigner la douleur qu'un texte est susceptible de provoquer chez le lecteur: le *punctum*, "c'est ce hasard qui (...) *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)" (1980: 49). Un petit détail fortuit, qui échappe à la conceptualisation discursive, peut jaillir du texte comme une flèche et se planter dans le corps, provoquant une profonde blessure subjective. Dans le *Journal de deuil*, l'écriture fragmentaire, mise en morceaux par une douleur intense, est la flèche qui mobilise la sensibilité du lecteur. En fait, lorsque le *punctum* atteint le corps, il y a un frémissement ou un *satori*, selon les termes de Barthes, et cette convulsion menace l'équilibre émotionnel du lecteur, sans qu'il puisse vraiment contrôler l'étendue de la dévastation. Il y a des textes qui, d'après Barthes, ne produisent que de l'indifférence: c'est

le champ du *studium*, “le champ très vaste du désir nonchalant, de l’intérêt divers, du goût inconséquent: *j’aime / je n’aime pas, I like / I don’t*. Le *studium* (...) mobilise un demi-désir, un demi-vouloir” (1980: 50). Mais ce n’est pas le cas du *Journal de deuil*. Ses pages, écrites dans un état d’extrême vulnérabilité, ont un impact direct sur le corps du lecteur, qui n’en sort pas indemne. Ainsi, à l’opposé du texte de plaisir construit par le *studium*, le *Journal de deuil* crée un texte de jouissance, dont la lecture n’est pas confortable. La fragmentation de l’écriture, conséquence de la disparition de la mère, produit une jouissance pénible qui touche à la dimension réelle du corps et ne laisse pas le lecteur indifférent. Au bout du compte, comme le dit Barthes, “le fragment (...) implique une jouissance immédiate: c’est un fantasme du discours, un bâillement de désir” (1975: 90). La jouissance, à la différence du plaisir, survient lorsque la dimension symbolique du discours s’effondre, pour se réduire à un ensemble de petits fragments déconnectés, à la suite d’une expérience traumatisante dont la douleur ne peut être narrativisée. L’expérience de la mort, la violence de son traumatisme, construit un texte de jouissance, un langage émotionnel au-delà des mots, adressé à la matérialité du corps. Le lecteur est désormais obligé de se confronter à ce qui ne peut pas se dire: une impossibilité constitutive traverse le texte, produisant un espace vide de silence, car si “le plaisir est dicible”, Barthes conclut que “la jouissance ne l’est pas” (1973: 31). Le lecteur, au lieu de s’endormir avec un plaisir dépolitisé, découvre la violence d’une jouissance inconfortable et l’impact qui provoque cette douleur indicible, comme la pointe d’une flèche, est capable de mobiliser la sensibilité de son corps. Le *Journal de deuil*, son écriture fragmentaire, suscite ainsi notre empathie et devient un texte politique, poétiquement irrévérencieux, capable de nous réveiller de notre léthargie.

7. Conclusion

Barthes commence le *Journal de deuil* le lendemain de la mort de sa mère, parce qu’il croit pouvoir trouver dans l’écriture une forme de consolation. Son but, dit-il le 29 mars 1979, est d’ériger un monument à sa mère pour que sa mémoire ne soit pas oubliée à jamais: “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)” (2009: 246). Barthes se met à écrire pour perpétuer la mémoire de sa mère et, à travers une écriture intransitive, il construit le *Journal de deuil*: un texte fragmentaire, désarticulé à cause de la déchirure que la mort provoque dans l’ordre symbolique du langage, qui témoigne d’un amour douloureux et inconditionnel.

Un jour, cependant, Barthes arrête brusquement l’écriture du journal, sans aucune conclusion, parce qu’il “n’aime pas les fins: le risque de clause rhétorique” (1975: 90). La dernière entrée est datée du 15 septembre 1979, deux ans après la mort de sa mère. Toutefois, même s’il abandonne ce texte, Barthes ne surmonte pas la douleur. Pourquoi a-t-il alors re-

noncé à poursuivre la rédaction de son journal? D’après Sirvent, “Si Barthes arrête le journal, cela se doit non au chagrin affaibli qui s’évanouit, c’est que la mère devient texte. Il a trouvé pour le moment le monument, il a réussi le monument, même si c’est encore un petit monument, et c’est *La chambre claire*” (2019: 374). Cet essai sur la photographie est le mémorial public de Barthes à sa mère disparue. Il est donc légitime de se demander si, de son vivant, Barthes aurait publié le *Journal de deuil*, tel que nous le connaissons, ou si la lecture de ce texte aujourd’hui n’est rien d’autre qu’une atteinte à l’intimité de sa vie privée.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1977. *Fragments d’un discours amoureux*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1984a [1966]. “Écrire, verbe intransitif” in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris, Éditions du Seuil, 21-32.
- BARTHES, Roland. 1984b [1968]. “La mort de l’auteur” in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris, Éditions du Seuil, 61-67.
- BARTHES, Roland. 2009. *Journal de deuil*. Paris, Éditions du Seuil.
- COMPAGNON, Antoine. 2013. “Écrire le deuil” in *Acta fabula. Let’s Proust again!*, vol. 14, n° 2, <<http://www.fabula.org/acta/document7574.php>> [17/05/2023].
- DERRIDA, Jacques. 2001. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris, Éditions Galilée.
- FREUD, Sigmund. 2004 [1915]. “Deuil et mélancolie” in *Sociétés*, n° 86-4, 7-19.
- MARTY, Éric. 2006. *Roland Barthes. Le métier d’écrire*. Paris, Éditions du Seuil.
- SIRVENT, Ángeles. 2019. “L’espace autobiographique dans l’écriture de Roland Barthes” in Figuerola, Carme (ed.). *Evocar la literatura francesa y francófona*. Lleida, Pagès Editors, 361-376.