

Poétique 47 (1981)

Jacques Derrida

## Les morts de Roland Barthes

Comment accorder ce pluriel? A qui? Et cette question s'entend aussi selon la musique. Avec une docilité confiante, dans un certain abandon que je lui sens ici le pluriel semble suivre: un ordre, après le début d'une phrase inaudible, comme un silence interrompu. Il suit un ordre, voilà, et même il obéit, il se laisse dicter. Il se demande. Et moi-même, au moment de me laisser commander un pluriel pour ces morts, j'ai dû me rendre à la loi du nom. Aucune objection n'y résista, ni la pudeur après l'instant d'une décision intraitable et ponctuelle, le temps presque nul d'un déclic: il en aura été ainsi, uniquement, une fois pour toutes. Et pourtant l'apparition déjà d'un titre en ce lieu m'est à peine supportable. Le nom propre aurait suffi. Seul et à lui seul il dit aussi la mort, toutes les morts en une. Il le fait du vivant même de qui le porte. Alors que tant de codes ou de rites travaillent à y effacer ce privilège, car il est terrifiant, le nom propre seul et à lui seul déclare énergiquement l'unique disparition de l'unique, je veux dire la singularité d'une mort inqualifiable (ce dernier mot, « inqualifiable », résonne maintenant comme la citation d'un texte de Roland Barthes que je relirai plus tard). La mort s'inscrit à même le nom mais *pour* aussitôt s'y disperser. Pour y insinuer une syntaxe étrange – au nom d'un seul répondre à plusieurs.

Ces pensées pour Roland Barthes, je ne sais pas encore et peu importe au fond si je saurai faire comprendre pourquoi il me faut les laisser à l'état de fragments, ni pourquoi j'y tiens, et plus qu'à la fracture encore, à l'inachèvement. A l'inachèvement marqué, à l'interruption ponctuée mais ouverte, sans même l'arête autoritaire d'un aphorisme. De petits cailloux pensivement, chaque fois un, au bord d'un nom comme la promesse de revenir.

Pour lui, pour Roland Barthes ces pensées, *pour lui*, cela signifie qu'à lui je pense, et de lui, non seulement de son œuvre ou à son sujet. Pour lui, cela semble dire que je voudrais aussi lui dédier ces pensées, les lui donner, les lui destiner. Or elles ne lui arriveront plus, c'est à partir de là que je dois penser, elles ne peuvent plus lui arriver, arriver jusqu'à lui si même elles l'avaient pu de son vivant. Alors? Où arrivent-elles? A qui et pour qui? Seulement pour lui en moi? en vous? en nous? Ce n'est pas la même chose, cela fait tant de fois et dès lors qu'il est dans un autre, l'autre n'est plus le même, je veux dire

le même que soi. Et pourtant Barthes, lui, n'y est plus. Tenir à cette évidence, à son trop de clarté, y revenir sans cesse comme au plus simple et à cela seul qui se retirant dans l'impossible donne encore, et laisse à penser.

Plus de lumière pour laisser à penser, laisser à désirer. Savoir ou plutôt accepter cela qui laisse à désirer, aimer cela depuis une source invisible de clarté. D'où venait la singulière clarté de Barthes? D'où lui venait-elle? Car il devait la recevoir aussi. Sans rien simplifier, sans faire violence au pli ou à la réserve, elle *émanait* toujours, d'un certain point qui n'en était pas un, qui resta invisible à sa manière, pour moi insituable – et dont je voudrais sinon parler du moins donner une idée, comme de ce qu'il reste pour moi.

Garder en vie, et en soi, est-ce le meilleur mouvement de la fidélité? Avec le sentiment incertain d'aller au plus vivant, je viens de lire deux livres de lui que je n'avais jamais lus. Je me suis retiré dans cette île comme pour croire que rien n'était encore arrêté. Et aussi bien je l'ai cru, et chaque livre me disait ce qu'il y avait à penser de cette croyance. C'étaient, ces deux livres, le premier et le dernier, dont j'avais ajourné la lecture pour des raisons aussi différentes que possible. *Le Degré zéro de l'écriture*, d'abord : j'ai mieux compris sa force et sa nécessité par-delà tout ce qui m'en avait jadis détourné, et il n'y allait pas seulement des majuscules, des connotations, de la rhétorique et de toutes les marques d'une époque dont je croyais alors *sortir* et qu'il fallait, justement, sortir l'écriture. Mais dans ce livre de 1953, comme dans ceux de Blanchot auxquels il nous renvoie souvent, ce mouvement est en cours, que j'appelle maladroitement et à tort la sortie. Et puis *la Chambre claire* dont le temps accompagna sa mort comme aucun livre je crois jamais ne veilla son auteur.

Pour un premier et un dernier livre, *le Degré zéro de l'écriture* et *la Chambre claire* sont des titres heureux. Bonheur terrible, terriblement vacillant, de chance et de prédestinée. J'aime penser à Roland Barthes, maintenant, tout en traversant la tristesse, la mienne aujourd'hui et celle que j'ai toujours cru sentir chez lui, souriante et lasse, désespérée, solitaire, si incrédule au fond, raffinée, cultivée, épicurienne, toujours lâchant prise et sans crispation, continue, fondamentale et désappointée de l'essentiel, j'aime penser à lui malgré la tristesse comme à quelqu'un pourtant qui, ne renonçant à aucune jouissance (bien sûr), se les donna toutes en effet. Si on peut dire, mais j'ai l'impression que je peux en être sûr et que, comme disent naïvement les familles en deuil, il eût aimé cette pensée. Traduisez : l'image du moi de Barthes que Barthes a inscrite en moi, mais ni l'un ni l'autre n'y sommes vraiment pour l'essentiel, cette image, je me dis présentement qu'elle aime en moi cette pensée, elle en jouit ici maintenant, elle me sourit. Depuis que j'ai lu *la Chambre claire*, la mère de Roland Barthes, que je n'ai jamais connue, me sourit à cette pensée comme à tout ce qu'elle souffle de vie et ranime de plaisir. Elle lui sourit et donc en moi depuis,

pourquoi pas, la Photographie du Jardin d'Hiver, depuis l'invisibilité radieuse d'un regard dont il nous a dit seulement qu'il fut clair, si clair.

Pour la première fois j'ai donc lu le premier et le dernier Barthes, dans la naïveté acceptée d'un désir, *comme si* à lire le premier et le dernier continûment, d'un trait comme un seul volume avec lequel je me serais retiré dans une île, j'allais enfin tout voir et tout savoir. La vie allait se poursuivre (il me restait tant à lire), mais une histoire allait peut-être se rassembler, reliée à elle-même, l'Histoire devenue Nature en ce recueil, *comme si...*

Je viens de mettre des majuscules à Nature et à Histoire. Il le faisait presque toujours. Avec une fréquence massive dans *le Degré zéro...* et dès le début (« Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle, c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature »). Mais encore dans *la Chambre claire* (« ... eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense : c'est l'amour comme trésor qui va disparaître; 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, que, seul contre son siècle, Michelet conçut l'Histoire comme une Protestation d'amour [...] »). Or les majuscules, dont j'ai usé moi-même par mimétisme, il en jouait aussi pour mimer, déjà, pour citer. Ce sont des guillemets (« voilà comme on dit ») et loin de marquer l'hypostase, ils soulèvent, allègent, disent la déprise et l'incrédulité. A cette opposition (et à d'autres) je crois qu'il ne croyait pas. Il s'en servait le temps d'un passage. Plus tard, je voudrais montrer que les concepts en apparence le plus frontalement opposés, opposables, il les faisait jouer l'un *pour* l'autre, dans une composition métonymique. Ce qui pouvait impatienter une certaine logique mais lui résister aussi avec la plus grande force, la plus grande force de jeu, une manière légère de mobiliser en déjouant.

*Comme si* : j'ai lu les deux livres à *la suite* comme si un idiome allait enfin paraître et développer sous mes yeux son négatif, comme si l'allure, le pas, le style, le timbre, le ton, le geste de Roland Barthes, autant de signatures obscurément familières, déjà reconnaissables entre toutes, allaient tout à coup me livrer leur secret comme un secret de plus, caché derrière les autres (et j'appelais secret une intimité aussi bien qu'une façon de faire : l'inimitable), le trait unique tout à coup en pleine lumière; et pourtant comme je lui fus reconnaissant de ce qu'il dit de la « photographie unaire », naturellement contre elle dès lors qu'elle annule le « poignant » dans le « studieux », le *punctum* dans le *studium*. Je rêvais : comme si le point de singularité, avant même de s'étendre au trait mais s'affirmant continûment du premier livre à ce qui fut dans le dernier son interruption, résistant diversement mais tout de même aux mutations, soulèvements ou déplacements de terrain, à la diversité des objets, des corpus et des contextes,

comme si l'insistance de l'invariable allait m'être livrée, telle qu'en elle-même enfin – et dans quelque chose comme un détail. Oui, c'est à un détail que je demandais l'extase révélatrice, l'accès instantané à Roland Barthes (lui-même, lui seul), un accès gracieux, étranger à tout labeur. Je l'attendais d'un détail à la fois très visible et dissimulé (trop évident), plutôt que des grands thèmes, des contenus, des théorèmes ou de la stratégie des écritures que je croyais connaître et facilement reconnaître depuis un quart de siècle à travers les « périodes » de Roland Barthes (ce qu'il distingua dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, comme des « phases » et des « genres »). Je cherchais *comme lui*, comme lui, et dans la situation où j'écris depuis sa mort, un certain mimétisme est à la fois le devoir (le prendre en soi, s'identifier à lui pour lui laisser la parole en soi, le rendre présent et le représenter dans la fidélité) et la pire des tentations, la plus indécente, la plus meurtrière, le don et le retrait du don, essayez de choisir. Comme lui je cherchais la *fraîcheur* d'une lecture dans le rapport au détail. Ses textes me sont familiers et je ne les connais pas encore, voilà ma certitude, c'est vrai de tous les écrits qui m'importent. Le mot « fraîcheur » est le sien, il joue un rôle essentiel dans l'axiomatique du *Degré zéro*... L'intérêt pour le détail fut aussi le sien. Benjamin voyait dans l'agrandissement analytique du fragment ou du signifiant infime un lieu de croisement entre l'ère de la psychanalyse et celle de la reproductibilité technique, cinématographie, photographie, etc. (Traversant, débordant, exploitant les ressources de l'analyse phénoménologique *aussi bien* que structurale, l'essai de Benjamin et le dernier livre de Barthes pourraient bien être les deux textes majeurs sur la question dite du Référent dans la modernité technique). *Punctum* traduit d'ailleurs, dans *la Chambre claire*, une valeur du mot « détail » : un point de singularité troue la surface de la reproduction – et même de la production –, des analogies, des ressemblances, des codes. Il perce, il vient m'atteindre d'un coup, me blesse ou me meurtrit et d'abord, semble-t-il, ne regarde que moi. Qu'il s'adresse à moi, c'est dans sa définition. S'adresse à moi la singularité absolue de l'autre, le Référent que dans son image même je ne peux plus suspendre alors que sa « présence » se dérobe à jamais (c'est pourquoi le mot « Référent » pourrait gêner si le contexte ne le reformait pas), alors qu'il s'est déjà enfoncé dans le passé. S'adresse à moi la solitude aussi qui déchire la trame du même, les réseaux ou les ruses de l'économie. Mais c'est toujours la singularité de l'autre en tant qu'elle m'arrive sans être tournée vers moi, sans être, elle, présente à moi, et l'autre peut être « moi », moi ayant été ou devant avoir été, moi déjà mort dans le futur antérieur et dans le passé antérieur de ma photographie. J'ajouterai aussi en mon nom, Bien qu'elle semble, comme toujours, légèrement marquée, cette portée dative ou accusative qui m'adresse ou me destine le *punctum*, je la crois essentielle à la catégorie, en tout cas pour sa mise en œuvre dans *la Chambre claire*. Si l'on rapproche deux expositions différentes du même concept, il apparaît bien que le *punctum* me vise à l'instant et au lieu où je le vise; et c'est ainsi que la photographie ponctuée me point. En sa superficie minimale, le même point se divise : cette double ponctuation désorganise aussitôt l'unaire et le désir qui s'y ordonne. *Première exposition* : « [...] c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'[...] » (Voilà la forme

de ce que je cherchais, *ce qui lui va*, ce qui ne va et ne vaut que pour lui; comme toujours il déclare chercher ce qui vient et va à lui, lui convient, lui sied comme un vêtement; fût-il de confection et pour le temps d'une mode, il doit se plier à l'*habitus* inimitable d'un seul corps : choisir alors ses mots, neufs ou très anciens, dans le trésor des langues, comme on choisit un vêtement et tenir compte alors de tout, de la saison, de la mode, du lieu, de l'étoffe, de la teinte, de la coupe.) « [...] ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). » La parenthèse n'enferme pas une incidente ou une idée secondaire; comme souvent elle baisse la voix dans l'*aparte* d'une pudeur. Et ailleurs, *autre exposition*, vingt pages plus loin : « Ayant de la sorte passé en revue les *intérêts sages* qu'éveillaient en moi certaines photos, il me semblait constater que le *studium*, pour autant qu'il n'est pas traversé, fouetté, zébré par un détail (*punctum*) qui m'attire ou me blesse, engendrait un type de photo très répandu (le plus répandu du monde), qu'on pourrait appeler la *photographie unaire*. »

Sa *manière*, la façon dont il exhibe, fait jouer, interprète le couple *studium/punctum*, tout en racontant ce qu'il fait, en nous livrant ses *notes*, tout à l'heure nous y entendrons la musique. Cette manière est bien la sienne. L'opposition *studium/punctum*, le versus apparent de la barre, il les fait d'abord surgir, lentement, prudemment, dans un contexte nouveau, avant lequel, semble-t-il, ils n'avaient aucune chance d'apparaître. Il leur donne ou il accueille cette chance. L'interprétation peut d'abord paraître un peu artificieuse, ingénieuse, élégante mais spécieuse, par exemple dans le passage du *point* au *me poindre* et au *poignant*, mais peu à peu elle impose sa nécessité sans dissimuler l'artefact sous quelque prétendue nature. Elle fait la démonstration de sa rigueur tout au long du livre, et cette rigueur se confond avec sa productivité, sa fécondité performative. Il lui fait *rendre* la plus grande quantité de sens, de puissance descriptive ou analytique (phénoménologique, structurale, et encore au-delà). La rigueur n'est jamais rigide. Le souple, une catégorie que je crois indispensable pour décrire de toute manière toutes les manières de Barthes. La vertu de souplesse s'exerce sans la moindre trace de labeur, ni même de son effacement. Il ne s'en départit jamais, qu'il s'agisse de théorisation, de stratégie d'écriture, d'échange social; elle est lisible jusque dans sa graphie et je la lis comme l'extrême raffinement de cette civilité qu'il place, dans *la Chambre claire* et parlant de sa mère, à la limite de la morale et même au-dessus d'elle. Souplesse liée à la fois et déliée, comme on le dit de l'écriture ou de l'esprit. Dans la liaison comme dans la déliaison elle n'exclut jamais la justesse ou la justice; elle a dû le servir en secret, j'imagine, jusque dans les choix impossibles. Ici la rigueur conceptuelle d'un artefact reste souple et joueuse, elle dure le temps d'un livre, elle sera utile à d'autres mais elle ne convient parfaitement qu'à son signataire comme un instrument qu'on ne prête à

personne, comme l'histoire d'un instrument. Car surtout, et en premier lieu, cette apparente opposition (*studium/punctum*) n'interdit pas, favorise au contraire une certaine *composition* entre les deux concepts. Que faut-il entendre par composition? Deux choses, qui encore composent ensemble. 1) Séparés par une limite infranchissable, les deux concepts passent entre eux des compromis, ils composent l'un avec l'autre et nous y re-connaitrons tout à l'heure une opération *métonymique* : le « hors champ subtil » du *punctum*, son hors code compose avec le champ « toujours codé » du *studium*. Il lui appartient sans lui appartenir, il y est insituable, ne s'inscrit jamais dans l'objectivité homogène de son espace cadré mais il l'habite ou plutôt le hante : « C'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà. » Nous sommes en proie à la puissance fantomatique du supplément : cet emplacement insituable, c'est ce qui donne lieu au *spectre*. « Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. » Dès lors qu'il cesse de s'opposer au *studium* tout en lui restant hétérogène, dès lors qu'on ne peut même plus distinguer ici entre deux lieux, deux contenus ou deux choses, le *punctum* ne se soumet pas entièrement à un concept, si l'on entend par là une détermination prédicative distincte et opposable. Ce concept du fantôme est aussi peu saisissable, en personne, que le fantôme d'un concept. Ni la vie ni la mort, la hantise de l'une par l'autre. Le versus de l'opposition conceptuelle est aussi inconsistant que le déclic photographique. « La Vie/la Mort : le paradigme se réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final. » Fantômes : le concept de l'autre dans le même, le *punctum* dans le *studium*, le tout autre mort vivant en moi. Ce concept de la photographie *photographie* toute opposition conceptuelle, il y décèle un rapport de hantise qui constitue peut-être toute « logique ».

Je pensais à un deuxième sens de la *composition*. Ainsi, 2) dans la fantomatique opposition de deux concepts, dans le couple S/P, *studium/punctum*, la composition c'est aussi la musique. On ouvrirait ici un long chapitre : Barthes musicien. En note on y situerait tel exemple analogique (pour commencer) : entre les deux éléments hétérogènes S et P, le rapport n'étant plus d'exclusion simple, le supplément punctique parasitant l'espace hanté du *studium*, on peut dire entre parenthèses, discrètement, que le *punctum* vient rythmer le *studium*, le « scander » : « Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin [...] *punctum* [...]. » Ce rapport de scansion étant marqué, la musique revient, au bas de la même page, d'un autre lieu. La musique et plus précisément la composition : analogie de la sonate classique. Comme il le fait souvent, Barthes est en train de décrire son cheminement, de livrer aussi le récit de ce qu'il fait en le faisant (ce que

j'appelais ses notes), il le fait en cadence, en mesure et à mesure, avec le sens classique aussi de la mesure, il marque les étapes (ailleurs il souligne, pour insister et pour jouer peut-être point contre point ou point contre étude « à ce point de ma recherche », p. 55). Il va laisser entendre en somme, dans un mouvement ambigu de modestie et de défi, qu'il ne traitera pas le couple de concepts S et P comme des essences venues d'au-delà du texte en train de s'écrire et autorisant quelque pertinence philosophique générale. Ils ne portent la vérité qu'à l'intérieur d'une irremplaçable composition musicale. Ce sont des motifs. Si on veut les transporter ailleurs, et c'est possible, utile, nécessaire, il faut procéder à une transposition analogique et l'opération ne sera réussie que si un autre opus, un autre système de composition, les entraîne à son tour, de façon aussi originale et irremplaçable. Voici : « Ayant ainsi distingué dans la Photographie deux thèmes (car en somme les photos que j'aimais étaient construites à la façon d'une sonate classique), je pouvais m'occuper successivement de l'un et de l'autre. »

Il faudrait revenir à la « scansion » du *studium* par un *punctum* qui ne lui est pas opposé même s'il reste tout autre, qui vient le doubler, se lier à lui, composer avec lui. Je pense maintenant à une composition en contrepoint, à toutes les formes savantes du contrepoint et de la polyphonie, à la fugue.

La Photographie du Jardin d'Hiver : le *punctum* invisible du livre. Elle n'appartient pas au corpus des photographies qu'il montre, à la série des exemples qu'il analyse en les exhibant. Elle irradie pourtant tout le livre. Une sorte de sérénité radieuse vient des yeux de sa mère dont il décrit la clarté mais qu'on ne voit jamais. Le radieux compose avec la blessure qui vient signer le livre, avec un *punctum* invisible. *A ce point* il ne parle plus de lumière ou de photographie, plus rien à voir, il dit la voix de l'autre, l'accompagnement, le chant, l'accord, la « dernière musique » : « Ou encore (car je cherche à dire cette vérité), cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort; je ne pourrais dire cet accord que par une suite infinie d'adjectifs [...]. » Et ailleurs : « [...] en un sens, je ne lui ai jamais "parlé", je n'ai jamais "discouru" devant elle, pour elle; nous pensions sans nous le dire que l'insignifiance légère du langage, la suspension des images devait être l'espace même de l'amour, sa musique. Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. »

Ce que pour lui j'aurais voulu éviter : non pas les évaluations (serait-ce possible et même souhaitable?) mais tout ce qui s'insinue dans l'évaluation la plus implicite pour revenir au code (encore au *studium*). Pour lui j'aurais voulu, sans y réussir, écrire à la limite, au plus près de la limite mais aussi au-delà de l'écriture « neutre », « blanche », « innocente » dont le *Degré zéro...* montre à la fois la nouveauté historique et l'infidélité : « Si l'écriture

est vraiment neutre [...] alors la Littérature est vaincue [...] Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serrent de plus en plus la fraîcheur première du discours [...]. » Il ne s'agit pas ici de vaincre la Littérature mais de l'empêcher de se refermer sagement, savamment, sur la blessure très singulière, une blessure sans faute (rien n'est plus insupportable et plus comique que tous les mouvements de culpabilité dans le deuil, tous ses spectacles inévitables).

Lui – écrire, faire à l'ami mort en soi présent de son innocence.

Ce que pour lui j'aurais voulu éviter, lui éviter : la double blessure de parler de lui, ici maintenant, comme d'un vivant *ou* comme d'un mort. Dans les deux cas je défigure, je blesse, je dors ou je tue, mais qui? Lui? Non plus. Lui en moi? En nous? En vous? Qu'est-ce que ça veut dire? Que nous restons entre nous? C'est vrai mais encore un peu simple. Roland Barthes nous regarde (chacun au-dedans et chacun peut dire que sa pensée, son souvenir, son amitié alors ne regarde que lui) et de son regard, bien que chacun de nous en dispose aussi à sa manière, selon son lieu et son histoire, nous ne faisons pas ce que nous voulons. Il est en nous mais non à nous, nous n'en disposons pas comme d'un moment ou d'une partie de notre intériorité. Et ce qui alors nous regarde peut être indifférent ou aimant, terrible, reconnaissant, attentif, ironique, silencieux, ennuyé, réservé, fervent ou souriant, enfant ou déjà vieilli, bref il peut donner en nous tous les signes de vie ou de mort que nous puissions à la réserve définie de ses textes ou de notre mémoire.

Ce que j'aurais voulu lui éviter, ce n'est pas le Roman et la Photographie mais quelque chose en l'un et en l'autre, et ce n'est ni la vie ni la mort, quelque chose qu'il a dite, lui, avant moi (et sur laquelle je reviendrai – la promesse toujours de revenir, ce n'est plus une facilité de composition). Éviter cela, je n'y arriverai pas, en particulier parce que ce *point* se laisse toujours réapproprier dans le tissu qu'il déchire vers l'autre, et un voile studieux se reforme. Mais peut-être vaut-il mieux ne pas *y arriver*, ne pas réussir et préférer au fond le spectacle de l'insuffisance, de l'échec, ici, du tronqué? (N'est-il pas dérisoire, naïf et proprement puéril de se présenter devant un mort pour lui demander pardon? Y a-t-il du sens à cela? A moins que ce ne soit l'origine du sens même? L'origine dans une scène que vous feriez à d'autres qui vous observent et jouent aussi du mort? Une bonne analyse de la « puérité » en question serait ici nécessaire mais insuffisante.)

Deux infidélités, un choix impossible : d'un côté ne rien dire qui revienne à soi seul, à sa propre voix, se taire ou au moins se faire accompagner ou précéder, en contrepoint, par la voix de l'ami. Dès lors par ferveur amicale ou reconnaissante, par approbation aussi, se contenter de citer, d'accompagner ce qui revient à l'autre, plus ou moins directement, lui laisser la parole, s'effacer devant elle, la suivre, et devant lui. Mais ce trop de fidélité

finirait par ne rien dire, et ne rien échanger. Il retourne à la mort. Il y renvoie, il renvoie la mort à la mort. A l'opposé, en évitant toute citation, toute identification, tout rapprochement même, afin que ce qui s'adresse à Roland Barthes ou parle de lui viennent vraiment de l'autre, de l'ami vivant, on risque de le faire disparaître encore, comme si on pouvait ajouter de la mort à la mort, et indécentement la pluraliser ainsi. Reste à faire et à ne pas faire les deux à la fois, corriger une infidélité par l'autre. D'une mort l'autre : est-ce là l'inquiétude qui m'a dicté de commencer par un pluriel?

Déjà, et souvent, je sais avoir écrit *pour lui* (je dis toujours lui, lui écrire, lui adresser, lui éviter). Bien avant ces fragments. Pour lui : mais je veux obstinément rappeler, pour lui, qu'il n'est aujourd'hui de respect, donc de respect vivant, d'attention vivante à l'autre portée, soit au nom désormais seul de Roland Barthes, qui ne doive s'exposer sans répit, sans faiblesse, sans merci, à cette évidence trop transparente pour n'être pas immédiatement outrepassée : Roland Barthes est le nom de qui ne peut même plus l'entendre ni le porter. Et il (non pas le nom mais le porteur du nom) ne recevra rien de ce que prononçant son nom qui n'est plus le sien je dis ici de lui, pour lui, à lui, au-delà du nom mais encore dans le nom. L'attention vivante vient ici se déchirer vers ce qui ne peut plus la recevoir, elle se précipite vers l'impossible. Mais si son nom n'est plus le sien, l'a-t-il jamais été? Je veux dire simplement, uniquement?

L'impossible par chance parfois devient possible : comme utopie. C'est bien ce qu'il disait avant sa mort, mais pour lui, de la Photographie du Jardin d'Hiver. Au-delà des analogies, « elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique* ». Il le disait uniquement, tourné vers sa mère et non vers la Mère, mais la singularité poignante ne contredit pas la généralité, elle ne lui interdit pas de valoir comme la loi, elle la flèche seulement, et la signe. Y a-t-il, dès le premier langage, à la première marque, une autre possibilité, une autre chance que la douleur de ce pluriel? Et la métonymie? Et l'homonymie? Peut-on souffrir d'autre chose mais pourrait-on parler sans elles?

Ce qu'on pourrait appeler légèrement la *mathesis singularis*, ce qui s'accomplit pour lui « utopiquement » devant la Photographie du Jardin d'Hiver : elle est impossible et elle a lieu, utopiquement, métonymiquement, dès que ça marque, dès que ça écrit, « avant » même le langage. Barthes parle au moins deux fois d'utopie, dans *la Chambre claire*. Les deux fois entre la mort de sa mère et la sienne en tant qu'il la confie à l'écriture : « 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). »

Quand je dis Roland Barthes, c'est bien lui que je nomme, au-delà de son nom. Mais comme il est désormais, lui, inaccessible à l'appellation, comme la nomination ne peut devenir vocation, adresse, apostrophe (à supposer déjà que, révoquée aujourd'hui, cette possibilité pût jamais être pure), c'est lui en moi que je nomme, vers lui en moi, en vous, en nous, que je traverse son nom. Ce qui se passe et se dit à son sujet reste entre nous. Le deuil a commencé à ce point. Mais quand? Car avant l'événement inqualifiable qu'on appelle la mort, l'intériorité (de l'autre en moi, en vous, en nous) avait déjà entamé son œuvre. Dès la première nomination, elle avait précédé la mort comme l'eût fait une autre mort. Le nom seul rend cela possible : cette pluralité de morts. Et même si le rapport entre elles était seulement analogique, l'analogie serait singulière, sans commune mesure avec aucune autre. Avant la mort sans analogie ni relève, avant la mort sans nom et sans phrase, avant celle devant laquelle nous n'avons rien à dire et devons nous taire, avant celle qu'il appelle « ma mort totale, indialectique », avant la dernière, les autres mouvements d'intériorisation étaient à la fois plus et moins puissants, *autrement* puissants, plus et moins assurés d'eux-mêmes, *autrement*. Plus : ils n'étaient pas encore dérangés ou interrompus par le silence de mort de l'autre qui vient toujours rappeler au-dehors la limite d'une intériorité parlante. Moins : l'apparition, l'initiative, la réponse ou l'intrusion imprévisible de l'autre vivant rappellent *aussi* cette limite. Vivant, Roland Barthes ne se réduit pas à ce que chacun de nous, à ce que nous tous pouvons penser, croire ou savoir, et déjà nous rappeler de lui. Mais une fois mort, le ferait-il? Non, mais le risque de l'illusion sera plus fort et plus faible, autre en tout cas.

« Inqualifiable » est encore un mot que je lui emprunte. Même si je le déporte un peu, il reste marqué maintenant de ce que j'ai lu dans *la Chambre claire*. « Inqualifiable » y désignait une manière de vie – elle fut brève, après la mort de sa mère, la sienne –, une vie qui ressemblait déjà à la mort, une mort avant l'autre, plus d'une, qu'elle mimait d'avance. Cela ne l'empêche pas d'avoir été accidentelle, imprévisible, venue d'un dehors incalculable. Cette ressemblance autorise peut-être à déporter l'inqualifiable de la vie vers la mort. Voici : « 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 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. 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). »

La chambre *claire* dit sans doute plus que la *camera lucida*, nom de cet appareil antérieur à la photographie et qu'il oppose à la *camera oscura*. Le mot de clarté, partout où il paraît, je ne peux plus ne pas l'associer à ce qu'il dit bien plus tôt du visage de sa mère enfant, de « la clarté de son visage ». Il ajoute aussitôt : « [...] la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement, sans se montrer ni se cacher [...] »

Sans se montrer ni se cacher. Non pas la Figure de la Mère, mais sa mère. Il ne devrait pas, il devrait ne pas y avoir de métonymie dans ce cas, l'amour proteste (« je pouvais vivre sans la Mère »).

Sans se montrer ni se cacher. Voilà ce qui eut lieu. Elle avait déjà occupé sa place « docilement » sans l'initiative de la moindre activité, selon la plus douce passivité, et elle ne se montre ni ne se cache. La possibilité de cet impossible met en déroute, elle fragmente toute unité, et c'est l'amour, elle désorganise tous les discours studieux, les cohérences théoriques et les philosophies. Il leur faut décider entre la présence et l'absence, ici et là, ce qui se révèle et ce qui se dissimule. Ici, là, l'autre unique, sa mère, paraît, c'est-à-dire sans paraître, car l'autre ne peut paraître qu'en disparaissant. Et elle « savait » le faire, innocemment, car c'est la qualité d'âme d'un enfant qu'il déchiffre dans la pose sans pose de sa mère. Il ne dit pas plus et ne souligne rien.

Encore la clarté, la « force d'évidence », dit-il, de la Photographie. Mais cela porte présence et absence, ne se montre ni ne se cache. Dans le passage sur la *camera lucida*, il cite Blanchot : « l'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible; irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes ».

L'adhérence du « référent photographique » sur laquelle il insiste, et justement : elle ne rapporte pas à un présent, ni à un réel, mais autrement à l'autre, et chaque fois différemment selon le type d'« image » (photographique ou non, et toutes les précautions différentielles étant prises, ce ne sera pas réduire ce qu'il dit de spécifique quant à la photographie que de le supposer pertinent ailleurs : je dirai même partout. Il s'agit à la fois de reconnaître la possibilité de suspendre le Référent (non pas la référence) partout où elle se produit, y compris dans la photographie, et de suspendre un concept naïf du Référent, celui qu'on accredit si souvent).

Petite classification sommaire et toute préliminaire, le bon sens même : il y a, dans le *temps* qui nous rapporte aux textes et à leurs signataires présumés, nommables, autorisés, au moins trois possibilités. L'« auteur » peut être déjà mort, au sens le plus commun du terme, à l'instant où nous commençons à « le » lire, voire quand cette lecture nous commande d'écrire, comme on dit, à leur sujet, qu'il s'agisse de leurs écrits ou d'eux-mêmes. Ces auteurs qu'on n'a jamais « connus » vivants, rencontrés, aimés (ou non) sont de très loin les plus nombreux. Cette a-symbiose n'exclut pas une certaine modalité du contemporain (et vice versa), elle implique aussi de l'intériorisation, un deuil *a priori* dont la possibilité reste très riche, toute une

expérience de l'absence que je ne peux décrire ici dans ce qu'elle a d'original. Il y a ensuite, deuxième possibilité, les auteurs vivants au moment où nous les lisons, voire quand cette lecture nous commande d'écrire à leur sujet, etc. Nous pouvons, bifurcation de la même possibilité, les sachant vivants, les connaître ou non, les avoir rencontrés, « aimés » (ou non, etc.), et la situation peut changer à cet égard; nous pouvons les rencontrer après avoir commencé à les lire (j'ai un souvenir si vivant de la première rencontre de Barthes), mille et mille formes de relais peuvent assurer la transition: les photographies, la correspondance, les propos rapportés, les enregistrements. Et puis il y a une « troisième » situation: à la mort et après la mort de ceux que nous avons aussi « connus », rencontrés, aimés, etc. Or voici: il m'est arrivé d'écrire au sujet ou dans le sillage de textes dont les auteurs étaient morts longtemps avant que je les lise (par exemple, Platon ou Jean de Patmos) ou dont les auteurs vivent au moment où j'écris, et c'est toujours apparemment le plus risqué. Mais ce que je croyais impossible, indécent, injustifiable, ce que dès longtemps, plus ou moins secrètement et résolument, je m'étais promis de ne jamais faire (souci de rigueur, de fidélité, si l'on veut et parce que cette fois c'est *trop* grave), c'est d'écrire à la mort, non pas après, longtemps après la mort *en revenant*, mais à la mort, à l'occasion de la mort, dans les rassemblements de célébration, d'hommage, d'écrits « à la mémoire » de ceux qui de leur vivant auraient été mes amis, assez présents à moi pour que quelque « déclaration », voire quelque analyse ou « étude », ne me paraisse en ce moment proprement intolérable.

– Mais le silence alors? N'est-ce pas une autre blessure, une autre injure?

– A qui?

– Oui, à qui faisons-nous présent et de quoi? Que faisons-nous quand nous échangeons ces discours? A quoi veillons-nous? A annuler la mort ou à la garder? Essaie-t-on de se mettre en règle, de s'acquitter ou de régler des comptes? avec l'autre, avec les autres au-dehors et en soi? Combien de voix se croisent alors, se surveillent, se reprennent, s'en prennent les unes aux autres, s'étreignent dans l'effusion ou passent l'une près de l'autre en silence? Va-t-on se livrer à des évaluations de dernière instance? S'assurer que la mort n'a pas eu lieu ou qu'elle est irréversible et qu'on est ainsi prémuni contre le retour du mort? Ou encore en faire son allié (« le mort avec moi »), le prendre à ses côtés, voire en soi, exhiber des contrats secrets, l'achever en l'exaltant, le réduire en tout cas à ce qu'une performance littéraire ou rhétorique peut encore en contenir alors qu'elle se met en valeur selon des stratagèmes dont l'analyse serait interminable, comme toutes les ruses du « travail du deuil » individuel ou collectif? Et encore ledit « travail » reste-t-il ici le nom d'un problème. S'il travaille, c'est encore à dialectiser la mort, celle que Roland Barthes *appelait*: l'« indialectique » (« Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique »).

Un morceau de moi comme un morceau du mort. Dire « les morts » est-ce les dialectiser ou au contraire, comme je le voudrais (mais nous sommes ici à une limite où vouloir suffit moins que jamais)? Deuil et transfert. Dans un entretien avec Ristat, alors qu'il s'agit de « pratique d'écriture » et

d'auto-analyse, il dit, je m'en souviens: « L'auto-analyse n'est pas transférentielle, et là peut-être les psychanalystes ne seraient pas d'accord. » Sans doute. Il y a peut-être, sans doute, encore du transfert dans l'auto-analyse, en particulier quand elle passe par l'écriture et la littérature; mais il joue autrement, il joue plus – et la différence du jeu est ici essentielle. Mesuré à la possibilité d'écrire, nous avons besoin d'un autre concept du transfert (mais y en a-t-il jamais eu?)

Ce qui s'appelait plus haut « à la mort », « à l'occasion de la mort »: toute une série de solutions typiques. Les pires ou la pire en chacune d'elles, ignoble ou dérisoire, si fréquente pourtant: manœuvrer encore, spéculer, soustraire un bénéfice, fût-il subtil ou sublime, tirer du mort une force supplémentaire qu'on dirige contre des vivants, dénoncer, injurier plus ou moins directement les survivants, s'autoriser, se légitimer, se hisser à la hauteur où la mort, présume-t-on, élève l'autre à l'abri de tout soupçon. Il y a certes moins grave, mais encore: faire hommage d'un essai traitant de l'œuvre ou d'une partie de l'œuvre léguée, discourir sur un thème dont on croit avec confiance qu'il eût à coup sûr intéressé l'auteur disparu (dont les goûts, les curiosités et le programme, dirait-on, ne devraient plus surprendre). Un tel traitement marquerait encore la dette, il en acquitterait aussi bien et compte tenu du contexte on adapterait le propos. Par exemple, dans *Poétique*, souligner maintenant le rôle immense qu'a joué et que continuera de jouer l'œuvre de Barthes dans le champ ouvert de la littérature et de la théorie littéraire (c'est légitime, il faut le faire, et je le fais). Et puis, pourquoi pas, se livrer, comme à un exercice rendu possible et influencé par Barthes (initiative approuvée en nous par la mémoire de lui), à l'analyse d'un genre ou d'un code discursif, des règles d'un scénario social, le faire avec cette minutie vigilante qui, tout intraitable qu'elle fût, savait finalement se désarmer, dans une certaine compassion désabusée, une élégance un peu nonchalante qui lui faisait abandonner la partie (mais je l'ai vu parfois se mettre en colère, question d'éthique ou de fidélité). Quel « genre »? Eh bien, par exemple ce qui en ce siècle nous tient lieu d'oraison funèbre. On étudierait le corpus des déclarations dans les journaux, sur les chaînes de radio ou de télévision, on analyserait les récurrences, les contraintes rhétoriques, les mises en perspective politique, les exploitations des individus et des groupes, les prétextes à prise de position, à menace, intimidation ou rapprochement (je pense à l'hebdomadaire qui à la mort de Sartre, allant chercher leurs photos pour les traîner en justice, osa faire le procès des très rares qui délibérément ou parce qu'ils étaient en voyage n'avaient rien dit, et de ceux qui n'avaient pas dit ce qu'il faut. Tous étaient accusés par le titre d'avoir encore peur de Sartre). Dans son type classique, l'oraison funèbre avait du bon, surtout quand elle permettait d'interpeller directement le mort, parfois de le tutoyer. Fiction supplémentaire, certes, c'est toujours le mort en moi, toujours les autres debout autour du cercueil que j'apostrophe ainsi, mais par son excès caricatural la surenchère de cette rhétorique marquait au moins qu'on devait ne plus rester entre soi. Il faut interrompre le commerce des survivants, déchirer le voile vers l'autre, l'autre mort *en nous* mais l'autre, et les assurances religieuses de survie pouvaient encore faire droit à ce « comme si ».

Les morts de Roland Barthes : ses morts, ceux et celles, les siens qui sont morts et dont la mort a dû l'habiter, situer des lieux ou des instances graves, des tombes orientées dans son espace intérieur (sa mère pour finir et sans doute pour commencer). Ses morts, celles qu'il a vécues au pluriel, celles qu'il a dû enchaîner, tenter en vain de « dialectiser » avant la « totale », l'« indialectique », ces morts qui forment toujours dans notre vie une terrifiante série qui n'en finit pas. Mais comment les a-t-il « vécues », lui ? Aucune réponse n'est plus impossible et interdite que celle-ci. Mais un mouvement s'était précipité ces dernières années, il me semble avoir senti une sorte d'accélération autobiographique, comme s'il disait « je sens qu'il me reste peu de temps », je dois m'occuper d'abord de cette pensée de la mort qui commence, comme la pensée et comme la mort, à la mémoire de l'idiome. Écrivain vivant il a écrit une mort de Roland Barthes par lui-même. Et enfin ses morts, ses textes sur la mort, tout ce qu'il a écrit, avec quelle insistance dans le déplacement, sur la mort, sur le thème si l'on veut et s'il en est de la Mort. Du Roman à la Photographie, du *Degré zéro...* (1953) à la *Chambre claire* (1980), une certaine pensée de la mort a tout mis en mouvement, en voyage plutôt, une sorte de traversée vers un au-delà de tous les systèmes clôturants, de tous les savoirs, de toutes les nouvelles positivités scientifiques dont la nouveauté a toujours tenté en lui l'*Aufklärer* et le découvreur mais pour un temps seulement, le temps d'un passage, d'une contribution devenue après lui indispensable, et déjà il était ailleurs, et il le disait, il s'en ouvrait avec une modestie calculée, avec cette politesse qui présente une exigence rigoureuse et une éthique intraitable comme une fatalité idiosyncrasique naïvement assumée. Au début de la *Chambre claire*, il se dit, il dit son « inconfort » de toujours : « d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique; et au sein de ce dernier, entre plusieurs discours, ceux de la sociologie, de la sémiologie et de la psychanalyse – mais [je me dis] que, par l'insatisfaction où je me trouvais finalement des uns et des autres, je témoignais de la seule chose sûre qui fût en moi (si naïve fût-elle) : la résistance éperdue à tout système réducteur. Car chaque fois qu'y ayant un peu recouru, je sentais un langage consister, et de la sorte glisser à la réduction et à la réprimande, je le quittais doucement et je cherchais ailleurs : je me mettais à parler autrement ». L'au-delà de cette traversée, c'est sans doute le grand cap et la grande énigme du Référent, comme on a dit ces vingt dernières années, et justement la mort n'y est pas pour rien (il faudra bien y revenir sur un autre ton). En tout cas, dès le *Degré zéro...*, l'au-delà de la littérature comme littérature, la « modernité » littéraire, la littérature se produisant et produisant son essence comme sa propre disparition, se montrant et se cachant à la fois (Mallarmé, Blanchot...), tout cela passe par le Roman et « Le Roman est une Mort » : « La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible. Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. [...] Le Roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. » Or la possibilité moderne de la photographie (art ou technique peu importe ici), c'est ce qui conjugue en un même système la mort et le référent. Non pas pour la

première fois, et cette conjugaison, pour avoir un rapport essentiel à la technique reproductive, à la technique tout court, n'a pas attendu la Photographie. Mais la démonstration immédiate qu'en donne le dispositif photographique ou la structure du *reste* qu'il en laisse derrière lui, ce sont là des événements irréductibles, ineffaçablement originaux. C'est l'échec ou en tout cas la limite pour tout ce qui, dans le langage, la littérature et les autres arts, paraissait autoriser quelques gros théorèmes sur la suspension générale du Référent, ou de ce que par simplification parfois caricaturale on classait sous cette catégorie ample et vague. Or à l'instant du moins où le *punctum* déchire l'espace, la référence et la mort ont partie liée dans la photographie. Mais faut-il dire la référence ou le référent ? La minutie analytique doit être ici à la mesure de l'enjeu, et la photographie la met à l'épreuve : le référent y est visiblement absent, suspensible, disparu dans l'unique fois passée de son événement, mais la référence à ce référent, disons le mouvement intentionnel de la référence (puisque Barthes recourt justement à la phénoménologie dans ce livre) implique aussi irréductiblement l'avoir-été d'un unique et invariable référent. Elle implique ce « retour du mort » dans la structure même de son image et du phénomène de son image. Ce qui ne se produit pas – pas de la même manière en tout cas, l'implication et la forme de la référence prenant de tout autres tours et détours – dans d'autres types d'images ou de discours, disons de marques en général. Dès le départ, dans la *Chambre claire*, le « désordre » introduit par la photographie est fortement attribué à l'« unique fois » de son référent, une fois qui ne se laisse pas reproduire ou pluraliser, une fois dont l'implication référentielle est inscrite comme telle à même la structure du photogramme, quel que soit le nombre de ses reproductions et même l'artifice de sa composition. D'où « l'entêtement du Référent à être toujours là ». « On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre [...] bref le référent adhère. Et cette adhérence singulière [...] » Bien qu'il ne soit plus là (présent, vivant, réel, etc.), son *avoir-été-là* faisant présentement partie de la structure référentielle ou intentionnelle de mon rapport au photogramme, le retour du référent a bien la forme de la hantise. C'est un « retour du mort » dont l'arrivée spectrale dans l'espace même du photogramme ressemble bien à celle d'une émission ou d'une émanation. Déjà une sorte de métonymie hallucinante : c'est quelque chose, un morceau venu de l'autre (du référent) qui se trouve en moi, devant moi mais aussi en moi comme un morceau de moi (car l'implication référentielle est aussi intentionnelle et noématique, elle n'appartient pas au corps sensible ou au support du photogramme). Et de plus la « cible », le « référent », l'« *eidolon* émis pas l'objet », le « *Spectrum* », ce peut être moi, vu dans une photographie de moi : « [...] je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. Le Photographe le sait bien, et lui-même a peur (fût-ce pour des raisons commerciales) de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer. [...] je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne. [...] Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi (l'« intention » selon laquelle je la regarde), c'est la Mort : la Mort est l'*eidōs* de cette Photo-là. »



Porté par ce rapport, tiré ou attiré par le trait de ce rapport (*Zug, Bezug*, etc.), par la référence au référent spectral, il a traversé les périodes, les systèmes, les modes, les « phases », les « genres », il en a marqué et ponctué le *studium*, passant *au travers* de la phénoménologie, de la linguistique, de la mathésis littéraire, de la sémiotique, de l'analyse structurale, etc. Mais leur nécessité ou leur fécondité, leur valeur critique aussi, leur lumière, son premier mouvement fut de les reconnaître et de les tourner contre le dogmatisme.

Je n'en ferai pas une allégorie, encore moins une métaphore mais je m'en souviens, c'est *en voyage* que j'ai passé le plus de temps seul à seul avec Barthes. Parfois en tête à tête, je veux dire face à face (par exemple, en train de Paris à Lille ou de Paris à Bordeaux) et parfois côte à côte, séparés par un couloir (par exemple la traversée Paris-New York-Baltimore en 1966). Le temps de nos voyages ne fut sans doute pas le même mais il fut aussi le même et il faut s'accommoder de ces deux certitudes absolues. Si je voulais ou pouvais livrer un récit, parler de lui tel qu'il fut pour moi (la voix, le timbre, les formes de son attention et de sa distraction, sa manière polie d'être là ou ailleurs, le visage, les mains, le vêtement, le sourire, le cigare, autant de traits que je nomme sans les décrire, car c'est ici impossible), même si je tentais de reproduire ce qui alors eut lieu, quelle place réserver à la réserve? Quelle place à l'immense étendue des silences, au non-dit de la discrétion, de l'évitement ou de l'à-quoi-bon, du trop-bien-connu-de-nous ou de ce qui reste infiniment inconnu de part et d'autre? Continuer à en parler tout seul après la mort de l'autre, esquisser la moindre conjecture, risquer la moindre interprétation, je le ressens comme une injure ou une blessure sans fond – et pourtant comme un devoir aussi, et à son égard. Mais je ne m'en acquitterai pas, pas ici maintenant en tout cas. Toujours la promesse de revenir.

Comment croire au contemporain? Tels qui semblent appartenir à la même époque, délimitée en termes de datation historique ou d'horizon social, etc., il serait facile de montrer que leurs temps restent infiniment hétérogènes et à vrai dire sans rapport. On peut y être très sensible mais simultanément, sur une autre portée, sensible aussi à un être-ensemble qu'aucune différence, aucun différend ne peut menacer. Cet être-ensemble ne se répartit pas de façon homogène dans notre expérience. Il y a des nœuds, des points de grande condensation, des lieux de forte évaluation, des trajets virtuellement inévitables de décision ou d'interprétation. La loi semble s'y produire. L'être-ensemble s'y réfère et s'y reconnaît, même s'il ne s'y constitue pas. Contrairement à ce qu'on pense souvent, les « sujets » individuels qui habitent les zones les plus incontournables ne sont pas des « surmoi » autoritaires, ils ne disposent pas d'un pouvoir, à supposer que du Pouvoir on dispose. Comme ceux pour qui ces zones deviennent incontournables (et c'est d'abord leur histoire), ils les habitent, ils en captent un désir ou une image plutôt qu'ils n'y commandent. C'est une certaine manière de se défaire de l'autorité, au contraire, une certaine liberté, un rapport avoué à leur propre finitude qui leur confère, paradoxe sinistre et rigoureux, tel

surcroît d'autorité, ce rayonnement, cette présence qui promène leur fantôme où ils ne sont pas et d'où jamais il ne leur revient, bref ce qui fait qu'on se demande toujours, plus ou moins virtuellement : qu'est-ce qu'il ou elle en pense? Non pas qu'on soit disposé à donner raison, *a priori* et en toute circonstance, non pas qu'on attende un verdict ou qu'on croie à une lucidité sans faiblesse, mais avant même qu'on la cherche, l'image s'impose d'une évaluation, d'un regard, d'un affect. Difficile alors de savoir qui l'adresse à qui, cette « image ». J'aimerais décrire patiemment, interminablement, tous les trajets de cette adresse, surtout quand sa référence passe par de l'écriture, quand elle devient alors si virtuelle, invisible, plurielle, divisée, microscopique, mobile, infinitésimale, spéculaire aussi (car souvent la demande est réciproque et le trajet se perd encore mieux), ponctuelle, tout près de s'annuler en apparence dans le zéro alors qu'elle s'exerce si puissamment et si diversement.

Roland Barthes est le nom d'un ami qu'au fond, au fond d'une familiarité, je connaissais peu, dont il va de soi que je n'ai pas tout lu, je veux dire relu, compris, etc. Et sans doute mon premier mouvement fut-il le plus souvent d'approbation, de solidarité, de reconnaissance. Mais point toujours il me semble, et si peu que cela importe, je dois le dire pour ne pas trop céder au genre. Il fut, je peux dire qu'il reste un de ceux ou de celles dont je me demande presque toujours depuis à peu près vingt ans, de façon plus ou moins articulée : que pense-t-il de cela? au présent, au passé, au futur, au conditionnel, etc. Surtout, pourquoi ne pas le dire et qui cela surprendra-t-il, au moment d'écrire. Je le lui avais dit dans une lettre, il y a bien longtemps.

Je reviens vers le « poignant », vers cette paire de concepts, cette opposition qui n'en est pas une, le fantôme de ce couple, *punctum/studium*. J'y reviens parce que le *punctum* paraît dire, laisser Barthes dire lui-même le point de singularité, la traversée du discours vers l'unique, le « référent » comme l'autre irremplaçable, celui qui a été, ne sera plus, fait retour comme ce qui ne reviendra pas, marque le retour du mort à même l'image reproductrice. J'y reviens parce que Roland Barthes est le nom de ce qui me point ou point ici ce que j'essaie maladroitement de dire. J'y reviens aussi pour montrer comment il a traité, lui, et proprement signé ce simulacre d'opposition. Il a d'abord mis en valeur l'irréductibilité absolue du *punctum*, disons l'unicité du *référentiel* (je recours à ce mot pour ne pas avoir à choisir entre référence et référent : ce qui adhère dans la photographie, c'est peut-être moins le référent lui-même, dans l'effectivité présente de sa réalité, que l'implication dans la référence de son avoir-été-unique). L'hétérogénéité du *punctum* est rigoureuse, son originalité ne souffre aucune contamination, aucune concession. Et pourtant, ailleurs, à d'autres moments, Barthes fait droit à une autre exigence descriptive, disons phénoménologique, puisque le livre se présente *aussi* comme une phénoménologie. Il y fait droit au rythme requis de la composition, d'une composition musicale que plus précisément encore j'appellerais contrapunctique. Il lui faut en effet reconnaître, et ce n'est pas une concession, que le *punctum* n'est pas ce qu'il est. Cet autre absolu

compose avec le même, avec son autre absolu qui n'est donc pas son opposé, avec le lieu du même et du *studium* (c'est la limite de l'opposition binaire, et sans doute d'une analyse structurale dont le *studium* lui-même peut abuser). S'il est plus et moins que lui-même, dissymétrique à tout et à lui-même le *punctum* peut envahir le champ du *studium* auquel pourtant il n'appartient pas en toute rigueur. On se rappelle qu'il est hors champ et hors code. Lieu de la singularité irremplaçable et du référentiel unique, le *punctum* irradie et, voilà le plus surprenant, il se prête à la métonymie. Et dès qu'il se laisse entraîner dans des relais de substitution, il peut tout envahir, objets et affects. Ce singulier qui n'est nulle part dans le champ, voici qu'il mobilise tout et partout, il se pluralise. Si la photographie dit la mort unique, la mort de l'unique, celle-ci se répète aussitôt, comme telle, elle est ailleurs elle-même. J'ai dit que le *punctum* se laisse entraîner dans la métonymie. Non, il l'induit, et c'est sa force ou plutôt que sa force (car il n'exerce aucune contrainte actuelle, il est tout en réserve) sa *dynamis*, autrement dit sa puissance, sa virtualité et même sa dissimulation, sa latence. Ce rapport entre la force (virtuelle ou réservée) et la métonymie, Barthes la marque à certains intervalles de composition qu'injustement je dois ici réduire : « Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique » (p. 74). Plus loin : « Je venais de comprendre que tout immédiat, tout incisif qu'il fût, le *punctum* pouvait s'accommoder d'une certaine latence (mais jamais d'aucun examen) » (p. 88). Cette puissance métonymique a un rapport essentiel avec la structure supplémentaire du *punctum* (« c'est un supplément ») et du *studium* qui en reçoit tout son mouvement même s'il doit se contenter, comme l'« examen », de tourner autour du point. Dès lors, entre les deux concepts le rapport n'est ni tautologique, ni oppositionnel, ni dialectique, ni en quoi que ce soit symétrique, il est supplémentaire et musical (contrapunctique).

Métonymie du *punctum* : si scandaleuse qu'elle soit, elle permet de parler, de parler de l'unique, de lui et à lui. Elle délivre le trait qui rapporte à l'unique. La Photographie du Jardin d'Hiver, qu'il ne montre ni ne cache, qu'il dit, c'est le *punctum* de tout le livre. La marque de cette blessure unique n'est visible nulle part en tant que telle mais sa clarté insituable (celle des yeux de sa mère) irradie toute l'étude. De ce livre elle fait un événement irremplaçable. Et pourtant seule une force métonymique peut assurer encore une certaine généralité au discours, l'offrir à l'analyse, en proposer les concepts à une utilisation quasi instrumentale. Car autrement, comment serions-nous bouleversés sans la connaître par ce qu'il dit de sa mère qui ne fut pas seulement la Mère, ni une mère mais celle-là seule qu'elle fut et dont telle photo, prise « ce jour-là... » ? Comment cela nous serait-il poignant si une force métonymique n'était à l'œuvre qui ne se confond pas avec une facilité dans le mouvement d'identification, au contraire ? L'altérité reste à peu près intacte, et c'est la condition. Je ne me mets pas à sa place, je ne tends pas à remplacer sa mère par la mienne. Si je le fais, cela ne peut m'émouvoir que depuis l'altérité du sans-rapport, l'unicité absolue que la puissance métonymique vient me rappeler sans l'effacer. Il a raison de protester contre la confusion entre celle qui fut sa

mère et la Figure de la Mère, mais la puissance métonymique (une partie pour le tout ou un nom pour un autre, etc.) viendra toujours inscrire l'une et l'autre dans ce rapport sans rapport.

Les morts de Roland Barthes : par la brutalité un peu indécente de ce pluriel on pensera peut-être que j'ai résisté à l'unique; j'aurais refusé, dénié, tenté d'effacer sa mort. En signe de protection ou de protestation, je l'aurais du même coup accusée, livrée précisément au procès d'une studieuse métonymie. Peut-être, mais comment parler autrement et sans prendre ce risque? sans pluraliser l'unique, sans le généraliser jusque dans ce qu'il garde de plus irremplaçable, sa propre mort? Et n'a-t-il pas jusqu'au dernier moment parlé lui-même de sa mort, et métonymiquement de ses morts? Et n'a-t-il pas dit l'essentiel (notamment dans *Roland Barthes...*, titre et signature métonymiques par excellence) de l'hésitation indécidable entre « parler et se taire »? On peut encore se taire en parlant. « La seule "pensée" que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite; entre les deux, plus rien, qu'attendre; je n'ai d'autre ressource que cette ironie : parler du "rien à dire". » Plus haut : « L'horreur, c'est ceci : rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo [...]. »

*L'amitié*, ces quelques pages à la fin du volume qui porte ce titre, nous n'avons pas le droit d'en détourner quoi que ce soit. Ce qui lie Blanchot à Bataille fut unique et *L'amitié* le dit de façon absolument singulière. Pourtant la force métonymique de l'écriture la plus poignante nous laisse lire ces pages, ce qui ne veut pas dire les exposer hors de leur réserve essentielle. Elle nous laisse penser ce que pourtant jamais elle ne descelle, ne montre ni ne cache. Sans pouvoir entrer dans la singularité absolue de ce rapport, sans oublier que seul Blanchot a pu écrire cela et parler alors seulement de Bataille, sans comprendre, peut-être, et en tout cas sans connaître nous pouvons penser ce qui s'écrit là. Nous ne devrions pas pouvoir citer mais je prends sur moi la violence de la citation, et surtout d'une citation nécessairement tronquée : « De cet ami, comment accepter de parler? Ni pour l'éloge, ni dans l'intérêt de quelque vérité. Les traits de son caractère, les formes de son existence, les épisodes de sa vie, même en accord avec la recherche dont il s'est senti responsable jusqu'à l'irresponsabilité, n'appartiennent à personne. Il n'y a pas de témoin. Les plus proches ne disent que ce qui leur fut proche, non le lointain qui s'affirma en cette proximité, et le lointain cesse dès que cesse la présence. [...] Nous ne cherchons qu'à combler un vide, nous ne supportons pas la douleur : l'affirmation de ce vide. [...] Tout ce que nous disons ne tend qu'à voiler l'unique affirmation : que tout doit s'effacer et que nous ne pouvons rester fidèles qu'en veillant sur ce mouvement qui s'efface, auquel quelque chose en nous qui rejette tout souvenir appartient déjà. »

Dans *la Chambre claire*, la valeur d'intensité dont je suis la piste (*dynamis*, force, latence) conduit à une nouvelle équation contrapunctique, à une

nouvelle métonymie de la métonymie elle-même, de la vertu substitutive du *punctum*. C'est le Temps. N'est-ce pas la ressource ultime pour la substitution d'un instant absolu à un autre, pour le remplacement de l'irremplaçable, de ce référent unique par un autre qui est encore un autre instant, tout autre et encore le même? Le temps n'est-il pas la forme et la force ponctuelles de toute métonymie, *sa dernière instance*? Or voici un passage où le passage d'une mort à l'autre, celle de Lewis Payne à celle de Roland Barthes, semble transiter (entre autres, si on osait dire) par la Photographie du Jardin d'Hiver. Et sur le thème du Temps. Une terrifiante syntaxe, en somme, et j'y prélève d'abord un accord singulier, à la transition entre S et P : « ... La photo est belle, le garçon aussi... » Et voici le passage d'une mort à l'autre : « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre "stigmaté") que le "détail". Ce nouveau *punctum* qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("ça a été"), sa représentation pure. En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le secrétaire d'État américain, W. H. Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été*; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. » Plus loin : « C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpellé chacun de nous, un par un, hors de toute généralité (mais non hors de toute transcendance). »

Le Temps : métonymie de l'instantané, la possibilité du récit aimantée par sa limite même. L'instantané photographique ne serait lui-même que la métonymie la plus saisissante, dans la modernité technique de son dispositif, d'une instantanéité plus vieille. Plus vieille bien qu'elle ne soit jamais étrangère à la possibilité de la *tekhne* en général. En prenant mille précautions différentielles, on doit pouvoir parler d'un *punctum* en toute marque (et la répétition, l'itérabilité la structure déjà), en tout discours, qu'il soit ou non littéraire. Pourvu qu'on ne s'en tienne pas à quelque référentialisme naïf et « réaliste », c'est le rapport à quelque référent unique et irremplaçable qui nous *intéresse* et anime notre lecture la plus sage, la plus studieuse : ce qui a eu lieu une seule fois, tout en se divisant déjà, pour la visée, devant l'objectif du *Phédon* ou de *Finnegans Wake*, du *Discours de la méthode* ou de la *Logique* de Hegel, de l'*Apocalypse* de Jean ou du *Coup de dés*. Cette irréductible référentielle, le dispositif photographique nous la rappelle en un très puissant télescope.

La force métonymique, voilà qu'elle divise le trait référentiel, suspend et laisse à désirer le référent tout en maintenant la référence. Elle est à l'œuvre

dans l'amitié la plus fidèle, elle endeuille la destination mais elle l'engage aussi.

*L'amitié* : entre les deux titres, celui du livre et celui de l'envoi final en italique, entre les titres et l'exergue (« citations » de Bataille disant deux fois l'« amitié ») l'échange est encore métonymique mais la singularité n'y perd pas de sa force, au contraire. « Je sais qu'il y a les livres. [...] Les livres eux-mêmes renvoient à une existence. Cette existence, parce qu'elle n'est plus une présence, commence à se déployer dans l'histoire, et la pire des histoires, l'histoire littéraire [...]. On veut "tout" publier, on veut "tout" dire; comme s'il n'y avait plus qu'une hâte : que tout soit dit; comme si le "tout est dit" devait enfin nous permettre d'arrêter une parole morte [...]. Aussi longtemps qu'existe celui qui nous est proche et, avec lui, la pensée où il s'affirme, sa pensée s'ouvre à nous, mais préservée dans ce rapport même, et ce qui la préserve, ce n'est pas seulement la mobilité de la vie (ce serait peu), c'est ce qu'introduit en elle d'imprévisible l'étrangeté de la fin. [...] Je sais aussi que, dans ses livres, Georges Bataille semble parler de lui-même avec une liberté sans contrainte qui devrait nous dégager de toute discrétion – mais qui ne nous donne pas le droit de nous mettre à sa place, ni le pouvoir de prendre la parole en son absence. Et est-il sûr qu'il parle de soi? [...] Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. »

D'où vient le désir de dater ces dernières lignes (14 et 15 septembre 1980)? La date, et c'est toujours un peu une signature, accuse la contingence ou l'insignifiance de l'interruption. Comme l'accident et comme la mort, elle paraît imposée du dehors, « ce jour-là » (ici le temps et l'espace accordés, les cadres d'une publication, etc.), mais elle dit sans doute aussi une autre interruption. Celle-ci n'est pas plus essentielle ou plus intérieure, mais elle s'annonce comme une autre portée, une autre pensée de la même...

Revenu de l'expérience un peu insulaire au fond de laquelle avec les deux livres je m'étais retiré, je ne regarde plus aujourd'hui que les photographies, dans d'autres livres (surtout dans *Roland Barthes...*) et dans des journaux, je ne quitte plus les photographies et l'écriture manuscrite. Je ne sais pas ce que je continue à chercher, mais je le cherche du côté de son corps, de ce qu'il en montre et de ce qu'il en dit, de ce qu'il en cache peut-être, comme de ce qu'il ne pouvait pas voir dans son écriture. Dans les photos je cherche les « détails », et sans la moindre illusion je crois, sans complaisance, quelque chose qui me regarde sans me voir, comme il dit, comme il dit, à la fin de *la Chambre claire*. J'essaie d'imaginer les gestes autour de ce qu'on croit être l'écriture essentielle. Comment a-t-il par exemple choisi toutes ces photographies d'enfants et de vieillards? Comment et quand a-t-il retenu ce « quatrième de couverture », Marpa disant la mort de son fils? et ces lignes blanches sur fond noir à l'intérieur de la couverture du *Roland Barthes...*?

Aujourd'hui même quelqu'un m'apporte un mot (moins qu'une lettre, une seule phrase) qui me fut destiné sans m'être donné il y a vingt-quatre ans, presque jour pour jour. A la veille d'un voyage, le mot devait accompagner le don d'un livre très singulier, un petit livre illisible pour moi, encore aujourd'hui. Je sais, je crois savoir pourquoi le geste fut interrompu. Il fut plutôt retenu (en fait le petit livre rangé à l'intérieur d'un autre), comme la mémoire gardée de l'interruption même. Celle-ci, dans ses raisons à la fois graves et légères, concernait bien quelque chose que je serais tenté d'appeler le tout de ma vie. La chose (que je reçois donc aujourd'hui à la veille du même voyage, je veux dire vers les mêmes lieux) fut retrouvée comme par hasard, longtemps après la mort de qui me la destinait. Tout m'est très proche, la forme de cette écriture, de cette signature, ces mots mêmes; une autre interruption me rend tout cela aussi lointain, aussi illisible que le petit viatique insignifiant, certes, mais dans l'interruption l'autre revenant s'adresse à moi en moi, l'autre revenant vraiment... Le papier garde ses plis de vingt-quatre ans, je lis l'écriture bleue (de plus en plus je suis sensible à la couleur de l'écriture, en tout cas je le sais mieux maintenant) de quelqu'un qui, parlant de la mort, m'avait dit un jour, en voiture, et je me le rappelle souvent : « cela va m'arriver bientôt ». Et ce fut vrai.

C'était hier. Autre coïncidence étrange, un ami m'envoie aujourd'hui des États-Unis la photocopie d'un texte de Barthes que je n'avais jamais lu (*Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, 1973). Je le lirai plus tard. Mais en « parcourant », je relève ceci : « Un autre scandale de l'énonciation, c'est le retournement de la métaphore en lettre. Il est en effet banal d'énoncer la phrase " je suis mort ! " [...] Le renversement de la métaphore en lettre, précisément pour cette métaphore-là, est impossible : l'énonciation " je suis mort ", selon la lettre, est forclosée [...]. Il s'agit donc, si l'on veut, d'un scandale de langage [...] il s'agit ici d'un performatif, mais tel, certes, que ni Austin ni Benveniste ne l'avaient prévu dans leurs analyses [...] la phrase inouïe " Je suis mort " n'est nullement l'énoncé incroyable, mais bien plus radicalement l'énonciation impossible. »

Cette énonciation impossible, « Je suis mort », n'aurait-elle jamais eu lieu ? Il a raison, elle est « selon la lettre », « forclosée ». On la comprend pourtant, on entend son sens dit « littéral », ne serait-ce que pour la déclarer légitimement impossible dans son acte d'énonciation. Qu'a-t-il pensé, lui, au moment où il s'est référé à cette lettre ? Sans doute à ceci au moins que dans l'idée de mort, tout autre prédicat demeurant problématique, est analytiquement comprise l'idée : incapable d'énoncer, de parler, de dire *je* au présent, etc. Oui, *je* ponctuel, ponctuant dans l'instant une référence à soi comme à un référent unique, etc., cette référence auto-affective définissant le cœur du vivant. Revenir de ce point à la métonymie, à la force métonymique du *punctum* sans laquelle il n'y aurait sans doute pas de *punctum* en tant que tel... Au cœur de la tristesse pour l'ami quand il meurt, ce point, peut-être, qu'après avoir pu dire une mort aussi nombreuse, et aussi souvent « je suis

mort » selon la métaphore ou la métonymie, il n'ait jamais pu dire « je suis mort » à la lettre. L'eût-il fait, il aurait encore cédé à la métonymie. Mais la métonymie n'est pas l'erreur ou le mensonge, elle ne dit pas le faux. Et à la lettre il n'y a peut-être pas de *punctum*. Ce qui rend toute énonciation possible, mais ne réduit en rien la souffrance; c'est même une source, la source de la souffrance, im-ponctuelle, illimitable. Si j'écrivais *revenant à la lettre* et si j'essayais de traduire dans une autre langue... (toutes ces questions sont aussi de la traduction et du transfert).

Je : le pronom ou le prénom, le prête-nom de celui à qui l'énoncé « je suis mort » ne peut jamais arriver, l'énoncé littéral, bien entendu et si c'était possible, l'énoncé non métonymique ? Cela quand même l'énonciation en serait possible ?

L'énonciation du « je suis mort », qu'il dit impossible, est-ce qu'elle ne relèverait pas de ce régime qu'il appelle ailleurs *utopique* – et qu'il appelle ? Et cette utopie ne s'impose-t-elle pas en ce lieu, si on peut encore dire, où une métonymie travaille déjà le *je* dans son rapport à soi, le *je* quand il ne renvoie à rien d'autre qu'à celui qui *présentement* parle ? Il y aurait comme une phrase du *je* et le temps de cette phrase elliptique laisserait place à la substitution métonymique. Pour se donner le temps, il faudrait ici revenir sur ce qui relie implicitement, dans *la Chambre claire*, le Temps comme *punctum* et la force métonymique du *punctum*...

« Que dois-je faire ? » Dans *la Chambre claire*, il semble approuver celle qui place la « valeur civile » au-dessus de la « valeur morale ». Dans *Roland Barthes...*, il dit de la *moralité* qu'on doit l'entendre comme « le contraire même de la morale (c'est la pensée du corps en état de langage) ».

Entre le possible et l'impossible du « je suis mort », la syntaxe du temps et quelque chose comme la catégorie d'imminence (ce qui pointe depuis le futur, ce qui est sur le point d'arriver). L'imminence de la mort se présente, elle est toujours sur le point, se présentant, de ne plus même se présenter et la mort se tient alors entre l'éloquence métonymique du « je suis mort » et l'instant où elle emporte dans le silence absolu, ne laissant plus rien à dire (un point c'est tout). Cette singularité ponctuelle (j'entends ce dernier mot comme un adjectif mais aussi comme une sorte de verbe, la syntaxe encore durable d'une phrase) : depuis son lieu d'imminence elle irradie le corpus, elle fait respirer dans *la Chambre claire* cet « air » de plus en plus dense, hanté, peuplé de revenants. Je me sers de ses mots pour en parler : « émanation », « extase », « folie », « magie ».

C'est fatal, juste et injuste, les livres les plus « autobiographiques » (ceux de la fin, ai-je entendu dire) commencent à la mort par dissimuler les autres. Et d'ailleurs ils commencent à la mort. Cédant moi-même au mouvement, je ne

quitterais plus ce Roland Barthes... qu'en somme je n'avais pas su lire. Entre les photos et les graphies, tous ces textes dont j'aurais dû parler ou partir, ou m'approcher... Ne l'ai-je pas fait sans le savoir dans les fragments précédents? Par exemple, à l'instant même, presque au hasard, sous les titres *Sa voix* (« l'inflexion, c'est la voix dans ce qu'elle est toujours passée, tue », « la voix est toujours déjà morte »), *Pluriel, différence, conflit, A quoi sert l'utopie, Forgeries* (« j'écris classique »), *Le cercle des fragments, Le fragment comme illusion, Du fragment au journal, Pauses : anamnèses* (« Le biographème n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice : celle que je prête à l'auteur que j'aime »), *La mollesse des grands mots* (« Histoire » et « Nature », par exemple), *Les corps qui passent, Le discours prévisible* (exemple : « *Texte des Morts* : texte liturgique, où on ne peut changer un mot »), *Rapport à la psychanalyse, J'aime, je n'aime pas* (à l'avant-dernière ligne, j'essaie de comprendre comment il a pu écrire « *je n'aime pas* [...] la fidélité ». Je sais qu'il disait aussi l'aimer et qu'il pouvait faire présent de ce mot. Je suppose – il y va du ton, du mode, de l'inflexion, d'une certaine manière de dire vite mais de façon significative *j'aime, je n'aime pas* – que dans ce cas il n'aimait pas un certain pathos dont la fidélité se charge facilement, et surtout le mot, le discours sur la fidélité à la seconde où il se fatigue, devient terne, tiède, fade, interditeur, infidèle). *Du choix d'un vêtement, Plus tard...*

Théorie contrapunctique ou défilé des stigmates : une blessure vient sans doute au lieu du point signé de singularité, au lieu de son instant même (*stigmé*), en sa pointe. Mais *au lieu* de cet événement, la place est laissée, pour la même blessure, à la substitution qui s'y répète, ne gardant de l'irremplaçable qu'un désir passé.

Je n'arrive pas encore à me rappeler quand j'ai lu ou entendu son nom pour la première fois, puis comment il est devenu un pour moi. Mais l'anamnèse, si elle s'interrompt toujours trop tôt, se promet chaque fois de recommencer, elle reste à venir.

## Jean-Pierre Richard

### Nappe, charnière, interstice, point

#### La Nappe

L'un des charmes, vingt-cinq ans après, du *Michelet par lui-même*, c'est la manière dont le discours critique s'y donne constamment comme homologue, presque comme homogène à son objet : un objet gouverné par une passion puissante, celle, justement, d'homogénéité... Car sous le regard, ou plutôt à travers tout le corps sentant et écrivant de Michelet, l'*Histoire de France* s'organise selon le schéma élu de la transformation liée, du passage insensible, de la nappe. Le modèle de la poussée végétale ou de la tenue aquatique, l'appui épistémologique aussi du transformisme permettent de penser une évolution d'où seraient exclus heurts, déchirements, lacunes. Le temps historique ne sert dès lors qu'à nourrir la montée d'une seule vérité cordiale, pleinement et définitivement manifestée par cet événement épiphanique : la Révolution française.

Tel est, fort grossièrement résumé, le schéma michelétiste de l'Histoire, tel que le reconstruit la lecture barthienne. Quelle place ce schéma réserve-t-il à l'historien lui-même, au scripteur patient de la lente nappe diachronique? Celui d'une sorte de parasite, ou, si l'on préfère, de consommateur, plus ou moins pervers, aux gestes appropriateurs multiples. Ainsi, tactile, celui de la *caresse* : participation mobile à la peau événementielle, épreuve délicate des essences profondes à travers le glissé des surfaces expressives. Ou, oral, celui de l'*engloutissement* : on mange l'Histoire, ou on est mangé par elle (un peu sur le modèle de la triade orale décrite par Lewin : manger/être mangé/dormir, le troisième terme devant être ici remplacé par les célèbres migraines, elles-mêmes liées à l'écriture); Michelet « broute », « rame » en Histoire, il se nourrit du sang des morts, mais les nourrit en retour du sang, ou de l'encre de sa propre mort quotidienne. C'est ce que lui apporte, pense Barthes, le génie de la *prose* : sa platitude même lui permet de « dévorer l'Histoire et de ne faire avec elle qu'un seul tissu ». Absorption parfois rêvée comme englobement pur, réenveloppement parfait dans l'origine, à travers, par exemple, le motif du Vaisseau hollandais, dont Barthes repère, et réopère, en l'écrivant, toute l'intensité fantasmatique : « Pour Michelet le vaisseau hollandais est le lieu idéal de la famille. Cet objet concave et plein, cet espèce d'œuf solide suspendu dans l'élément lisse des eaux, échangeant sans cesse l'humidité des lavages et la liquidité de l'atmosphère, c'est l'image délicate de l'homogène. Voilà le grand thème michelétiste posé, celui d'un monde sans couture. »

