ROLAND BARTHES

Du même auteur

Excès du roman
essai
Maurice Nadeau, 1999

La Cour des adieux
roman
Maurice Nadeau, 1999

Météorologie du rêve
roman
Seuil, « Fiction & Cie », 2000

Littérature et mémoire du présent
essai
Pleins feux, 2001

Les Indulgences
roman
Seuil, « Fiction & Cie », 2003

La Montre cassée
essai
Verdier, 2004

L'Intertextualité, mémoire de la littérature
essai
Armand Colin, 2006

La Main négative
récit
Argol, 2008

Bête de cirque
récit
Seuil, « Fiction & Cie », 2013

Fiction & Cie



Tiphaine Samoyault

ROLAND BARTHES

biographie

Seuil
*25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e^*

COLLECTION
« Fiction & Cie »
fondée par Denis Roche
dirigée par Bernard Comment

ISBN : 978-2-02-123837-2

© Éditions du Seuil, janvier 2015

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com
www.fictionetcie.com

À la mémoire de ma mère, Colombe Samoyault-Verlet

Remerciements

Ce livre est né d'une proposition incitative et forte de Bernard Comment. Il doit beaucoup à sa connaissance intime de l'œuvre de Barthes, à la générosité et à la finesse de ses relectures, à ses encouragements. Qu'il soit, à l'orée de ce livre, le premier remercié.

L'aide et le soutien d'Éric Marty et de Michel Salzedo ont été également déterminants. Cette biographie n'aurait pu voir le jour sans leur confiance, sans les dialogues que j'ai eus avec eux, sans les nombreux documents qu'ils m'ont fournis ou qu'ils m'ont autorisée à consulter. Je leur en suis infiniment reconnaissante. Je remercie en particulier Éric Marty pour certaines suggestions très précieuses.

Une biographie ne s'écrit pas seule. Elle bénéficie d'un savoir, à la fois livresque et oral ; elle s'inscrit dans une mémoire, dans ses lumières comme dans ses lacunes. J'aimerais commencer par remercier tous ceux qui m'ont parlé du Roland Barthes qu'ils ont connu en m'accordant des entretiens : Jean-Claude Bonnet, Antoine Compagnon, Jonathan Culler, Régis Debray, Michel Deguy, Christian Descamps, Pascal Didier, Colette Fellous, Lucette Finas, Françoise Gaillard, Anouk Grinberg, Roland Havas, Julia Kristeva, Mathieu Lindon, Alexandru Matei, Jean-Claude Milner, Maurice Nadeau, Dominique Noguez, Pierre Pachet, Thomas Pavel, Leyla Perrone-Moisés, Georges Raillard, Antoine Rebeyrol, Philippe Sollers, François Wahl.

Je voudrais saluer ensuite les critiques et chercheurs dont les travaux ont constitué un socle indispensable et précieux à ma connaissance de l'œuvre et de l'homme : en premier lieu Louis-Jean Calvet et Marie Gil, mes deux prédécesseurs en biographie ; ainsi que Cecilia Benaglia, Thomas Clerc, Claude Coste, Alexandre Gefen, Anne Herschberg Pierrot, Diana Knight, Marielle Macé, Patrick Mauriès, Jacques Neefs, Philippe Roger, Susan Sontag, Marie-Jeanne Zenetti.

Je voudrais remercier, dans les institutions, les personnes qui ont généreusement favorisé mes recherches, Marie-Odile Germain et Guillaume Fau au département des manuscrits de la BNF, Nathalie Léger, Sandrine Sanson à l'IMEC et tout le personnel de l'abbaye d'Ardenne qui m'a accueillie à de nombreuses reprises.

Au Seuil, Flore Roumens a accompagné le livre avec beaucoup de talent et d'enthousiasme ; Jean-Claude Baillieul lui a apporté d'indispensables et subtiles corrections. Qu'ils en soient tous deux chaleureusement remerciés.

À tous ceux qui, dans mon entourage, ont accompagné cette entreprise, je veux aussi exprimer ma gratitude, tout particulièrement à Bertrand Hirsch, Maurice Théron et Damien Zanone ; ainsi qu'à Marie Alberto Jeanjacques, Christine Angot, Adrien Cauchie, Charlotte von Essen, Thomas Hirsch, Yann Potin, Zahia Rahmani, Marie-Laure Roussel, Martin Rueff.

Note

Les citations renvoient aux *Œuvres complètes* de Roland Barthes, nouvelle édition en cinq volumes revue, corrigée et présentée par Éric Marty, tomes I à V, Seuil, 2002.

Tome I : *Livres, textes, entretiens. 1942-1961.*
Tome II : *Livres, textes, entretiens. 1962-1967.*
Tome III : *Livres, textes, entretiens. 1968-1971.*
Tome IV : *Livres, textes, entretiens. 1972-1976.*
Tome V : *Livres, textes, entretiens. 1977-1980.*

Les autres textes de Roland Barthes cités sont :

Carnets du voyage en Chine, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Christian Bourgois, 2009.

Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens, cours et séminaires au Collège de France, 1976-1977, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

Le Discours amoureux, séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976, suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédites), avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Seuil, 2007.

Journal de deuil, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Seuil / IMEC, « Fiction & Cie », 2006.

Le Lexique de l'auteur, séminaire à l'École pratique des hautes études, 1973-1974, suivi de fragments inédits de *Roland Barthes par Roland Barthes*, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot, Seuil, 2010.

Le Neutre, notes du cours au Collège de France, 1977-1978, texte

établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

La Préparation du roman I et II, notes du cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites », 2003.

« *Sarrasine* » *de Balzac*, séminaire à l'École pratique des hautes études, 1967-1968 et 1968-1969, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford, Seuil, 2011.

Les notes de références comportent l'abréviation *OC* suivie du numéro du tome en chiffre romain suivi du numéro de la page où se trouve la citation. Comme il arrive le plus souvent que les textes de Barthes publiés en volumes connaissent une prépublication dans une revue ou un volume collectif, nous signalons systématiquement le lieu et la date de la première édition. Pour les livres posthumes ne figurant pas dans les *Œuvres complètes*, nous signalons le titre, suivi du numéro de page.

Les archives sont citées d'après la cote du fonds Roland Barthes du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France : NAF 28630, suivie du nom du dossier consulté. Certains documents comportent l'ancienne cote IMEC où le fonds était déposé jusqu'en 2012.

La provenance des autres documents inédits est signalée en note.

Toutes les références se trouvant dans les notes, notre travail ne comporte pas de bibliographie. Pour les notices complètes, nous renvoyons à l'index à la fin du volume qui tient compte des notes.

PROLOGUE

La mort de Roland Barthes

Roland Barthes meurt le 26 mars 1980. Aux problèmes pulmonaires qui s'étaient réveillés après son accident s'était ajoutée une infection nosocomiale, de celles qu'on attrape régulièrement à l'hôpital et qui peuvent être fatales. Elle a été probablement la cause immédiate de son décès. On retient plus souvent qu'il est mort de l'accident, renversé sur un passage clouté de la rue des Écoles par la camionnette d'un teinturier qui venait de Montrouge. C'est vrai aussi. Le 25 février, il rentre d'un déjeuner organisé par Jack Lang en relation ou non avec la prochaine échéance présidentielle, dans un peu plus d'un an. Le futur ministre de la Culture souhaite voir François Mitterrand entouré d'intellectuels et d'artistes qui comptent. Ou Mitterrand aime cela et se repose sur Lang pour organiser régulièrement des rencontres. Il est presque seize heures. Venu à pied de la rue des Blancs-Manteaux par le pont Notre-Dame, Barthes a remonté la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève et se trouve maintenant rue des Écoles, non loin de l'angle avec la rue Monge. Il continue d'avancer sur le trottoir de droite, presque jusqu'au magasin du Vieux Campeur, articles de randonnée. Il s'apprête à traverser pour gagner le trottoir de gauche. Il se rend en effet au Collège de France, non pour y donner un cours, mais pour régler les détails techniques de son prochain séminaire, qu'il entend consacrer à Proust et à la photographie et pour lequel il a besoin d'un projecteur. Une voiture, immatriculée en Belgique, est garée en double file. La visibilité lui est donc en partie dérobée. Il s'avance néanmoins et c'est alors que l'accident a lieu. La camionnette n'allait pas très vite, trop cependant, et le choc fut violent. Il gît sans connaissance sur la chaussée. Le teinturier s'arrête, la circulation est suspendue, les secours, la police (il y a un commissariat place Maubert) arrivent rapidement sur les

lieux. Sur le blessé, on ne trouve aucun papier d'identité, seulement sa carte du Collège. On va se renseigner en face. Quelqu'un (certains témoignages rapportent que ce serait Michel Foucault, mais il s'agissait de Robert Mauzi, professeur à la Sorbonne et ami proche de Barthes depuis longtemps) confirme l'identité de Roland Barthes. Michel Salzedo, son frère, est prévenu, ainsi que les amis Youssef Baccouche et Jean-Louis Bouttes. Ils rejoignent l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière où Roland Barthes a été conduit. Ils le découvrent commotionné mais lucide. Les fractures sont nombreuses, mais apparemment sans gravité. Ils rentrent chez eux en partie rassurés.

Ce matin-là, Barthes s'apprête à se rendre à ce déjeuner où il a été prié. Comme chaque jour, il se livre à son travail matinal, à son bureau, cette fois-là consacré à la rédaction d'une conférence qu'il doit donner à Milan lors d'un colloque qui aura lieu la semaine suivante. C'est un propos sur Stendhal et l'Italie qu'il a intitulé « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime ». La réflexion rejoint celle du cours qu'il vient d'achever au Collège de France sur la « préparation du roman » puisqu'il traite du passage, chez Stendhal, du journal au roman. Alors que ce dernier était incapable, dans le journal, de communiquer sa passion de l'Italie, il parvient à le faire dans *La Chartreuse de Parme*. « Ce qui a passé entre le Journal de voyage et *La Chartreuse*, c'est l'écriture. L'écriture, c'est quoi ? Une puissance, fruit probable d'une longue initiation, qui défait l'immobilité stérile de l'imaginaire amoureux et donne à son aventure une généralité symbolique[1]. » Barthes en dactylographie la première page et le début de la deuxième. Puis il se prépare, ne sachant pas forcément bien ce qui l'a conduit à accepter ce déjeuner. Son intérêt pour les signes et les comportements du monde l'a déjà fait participer à un déjeuner de ce genre avec Valéry Giscard d'Estaing en décembre 1976 chez Edgar et Lucie Faure, ce que certains de ses amis lui avaient reproché, y voyant une allégeance à la droite. Là, ses sympathies propres et celles de son entourage rendent sa participation plus naturelle. Mais à Philippe Rebeyrol, alors ambassadeur en Tunisie, il confie qu'il a l'impression d'être embarqué malgré lui dans la campagne de Mitterrand. Qui

1. « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », in *Tel Quel*, automne 1980 (*OC* V, p. 906-914, p. 914).

sont ses commensaux ? Philippe Serre, ancien député du Front populaire, n'est pas chez lui mais il a prêté son appartement pour l'occasion, celui de Mitterrand rue de Bièvre se révélant trop petit pour ce genre d'invitations et étant par ailleurs dans les faits déjà plutôt celui de Danielle Mitterrand que celui du futur président. Le compositeur Pierre Henry, l'actrice Danièle Delorme, le directeur de l'Opéra de Paris Rolf Liebermann, les historiens Jacques Berque et Hélène Parmelin, Jack Lang et François Mitterrand sont présents. Il y a peut-être d'autres convives dont aucune mémoire directe n'a retenu les noms. Comme on peut s'y attendre, Mitterrand est un grand amateur des *Mythologies* et sans doute n'a-t-il rien lu d'autre de l'intellectuel qui se trouve ce jour-là à sa table. Le repas fut très gai, émaillé de bons mots subtils sur l'histoire de la France et de blagues suscitant le rire franc. Barthes intervient peu. Les convives se séparent vers quinze heures. Barthes décide d'aller à pied jusqu'au Collège de France. Il a le temps, n'ayant rendez-vous qu'en fin d'après-midi avec Rebeyrol qui est arrivé de Tunis la veille. Et c'est au bout du chemin que l'accident se produit.

Roland Barthes se réveille à la Pitié-Salpêtrière. Son frère et ses amis sont là. Une première dépêche AFP sort à 20 h 58 : « L'universitaire, essayiste et critique Roland Barthes, âgé de soixante-quatre ans, a été victime lundi après-midi d'un accident de circulation dans le V^e^ arrondissement, rue des Écoles. Roland Barthes a été transporté à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, apprenait-on auprès de la direction de l'établissement qui ne donnait cependant à vingt heures trente aucune information sur l'état de santé de l'écrivain. » Le lendemain, une autre dépêche de 12 h 37 est beaucoup plus rassurante : « Roland Barthes est toujours hospitalisé à la Salpêtrière. L'hôpital précise que Barthes reste en observation et que son état reste stationnaire. Son éditeur indique que l'état de santé de l'écrivain ne suscite pas d'inquiétude. » Minimisation orchestrée par François Wahl, comme a pu le dire Romaric Sulger-Büel ou comme l'affirme encore aujourd'hui Philippe Sollers[1] ? Dégradation progressive et surprenante de l'état

1. Selon lui, François Wahl et les autres éditeurs du Seuil n'ont pas voulu dire la vérité sur l'état de Barthes car la liaison que n'auraient pas manqué de faire les journalistes entre le déjeuner dont il sortait avec Mitterrand et son accident

du malade ? Les récits semblent indiquer que les deux éléments ont joué. Les médecins sont peu inquiets au début mais ils n'ont peut-être pas assez considéré la gravité de la situation pulmonaire de leur patient. Son insuffisance respiratoire conduit à l'intubation. Il subit ensuite une trachéotomie qui l'affaiblit davantage. Sollers donne une version plus dramatique de l'accident dans *Femmes* où, sous le nom de Werth, Barthes apparaît juste après l'accident, marqué de la violence du choc, avec tout l'appareillage de la réanimation : « Les fils enchevêtrés. Les tubes. Les boutons. Les clignotements rouges, jaunes[1]… » Pour beaucoup de personnes présentes, l'effroi devant la brutalité de l'événement le dispute à un sentiment de nécessité. Comme si, depuis la mort de sa mère, il s'était laissé doucement glisser. « Je revois Werth, à la fin de sa vie, juste avant son accident… Sa mère était morte deux ans auparavant, son grand amour… Le seul… Il se laissait glisser, de plus en plus, dans des complications de garçons, c'était sa pente, elle s'était brusquement accélérée… Il ne pensait plus qu'à ça, tout en rêvant de rupture, d'ascèse, de vie nouvelle, de livres à écrire, de recommencement[2]… » Il donnait l'impression qu'il n'en pouvait plus, qu'il ne parvenait plus à répondre à toutes les sollicitations dont il était l'objet. Même les amis ou les proches qui ont la pudeur de ne pas évoquer la dépendance des garçons insistent sur l'écrasement qu'il ressentait sous le poids des demandes, des lettres, des coups de téléphone… « Il ne savait pas dire non. Plus les choses l'ennuyaient, plus il se sentait dans l'obligation de les faire », résume sobrement Michel Salzedo. L'hypothèse rétrospective selon laquelle il se serait laissé mourir peu à peu depuis le grand deuil de sa mère a été, elle, formulée par certains : elle est soit exagérément psychologique, soit la fable qu'il faut pour faire d'une existence un récit bien ficelé. Que la fatigue qu'il ressent s'alimente aussi au chagrin et ait tous les traits d'une dépression, c'est fort probable. Mais Barthes ne croit certainement pas à l'idée d'un quelconque ciel où il pourrait retrouver sa mère. À ce moment-là, il ne se laisse pas

---

aurait pu entacher la campagne à venir. Entretien avec l'auteure du 3 septembre 2013.

1. Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, 1983, p. 133.
2. *Ibid.*, p. 126.

volontiers mourir, même si son regard, tel qu'il pénètre celui de son ami Éric Marty, laissait passer un tel désespoir « que c'est comme s'il était prisonnier de la mort[1] ». Ce n'est pas parce qu'on ne donne pas tous les signes extérieurs d'une lutte acharnée avec la maladie et avec la mort qu'on s'abandonne à l'éventuel répit qu'elles accorderaient. Comme le dit Michel Foucault à Mathieu Lindon en parlant avec lui de la mort de Barthes, on ne se rend pas compte de l'effort qu'il faut pour survivre à l'hôpital : « se laisser mourir est l'état neutre de l'hospitalisation[2] ». Il faut se battre pour survivre. « Il ajoutait, à l'appui de son interprétation, qu'on imaginait au contraire pour Barthes une longue vieillesse heureuse, comme à un sage chinois. » Qu'il ait choisi volontairement de se laisser aller est pourtant le sentiment qu'il laisse à Julia Kristeva, tel qu'elle le précise dans *Les Samouraïs* en se mettant en scène sous le nom d'Olga et en donnant à Roland Barthes le nom d'Armand Bréhal. Et Julia Kristeva pense encore ainsi aujourd'hui. Celui qui avait eu avec elle une relation si forte, qui l'avait tellement admirée, qui avait présidé le jury de sa thèse, qu'elle avait accompagné en Chine en 1974, ne lui parle plus. Elle repense à sa voix. Ses yeux semblaient dire l'abandon et ses gestes l'adieu. « Rien de plus convaincant que le refus de vivre quand il est signifié sans hystérie : aucune demande d'amour, simplement le rejet mûr, pas même philosophique, mais animal et définitif, de l'existence. On se sent débile de s'accrocher à l'agitation appelée "vie" que le mourant abandonne avec autant d'indifférence. Olga aimait trop Armand, elle ne comprenait pas ce qui le poussait à s'en aller avec cette fermeté douce et indiscutable, mais il l'emportait dans son laisser-aller, dans sa non-résistance retranchée. Elle lui dit quand même qu'elle l'adorait, qu'elle lui devait son premier travail à Paris, qu'il lui avait appris à lire, qu'ils allaient repartir ensemble, au Japon par exemple, ou en Inde, ou au bord de l'Atlantique, c'est formidable pour les poumons, le vent de l'île, et Armand restera dans le jardin avec les géraniums[3]… » L'absence d'air, l'aspiration dans la

1. Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 102.

2. Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, POL, 2011, p. 242.

3. Julia Kristeva, *Les Samouraïs*, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 405. Il est très émouvant aujourd'hui de lire en parallèle les récits croisés de la mort de

mort est aussi ce qu'évoque Denis Roche dans sa très belle « Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles » : « […] la première chose que j'entends dire est que vous êtes tombé sur la face et que votre visage n'est plus qu'une plaie ; un ami commun me raconte ses visites à l'hôpital et me dit qu'il ne supportait pas ce geste que vous aviez envers les tuyaux par lesquels la vie vous arrivait encore, et qui semblait dire : "débranchons donc, ce n'est plus la peine"[1]. » Comme Franco Fortini au même moment, Denis Roche pense à la mort de Pasolini, dont Barthes, quelques mois avant, avait voulu faire un roman : « Roman des justiciers. Idée de le commencer par une sorte de meurtre rituel (exorciser la violence "une fois pour toutes") : recherche de l'assassin de Pasolini (libéré, je crois)[2]. » Denis Roche ne peut pas s'empêcher de penser à la dimension pasolinienne de cette mort où l'on plonge « dans l'éclat sombre du sexe *enfin trouvé* de la mort ». Il la relie à la photographie, rappelant que *La Chambre claire* ne contient que des portraits pris *de face* ; il la relie à l'apparition-disparition des lucioles, un soir de juillet en Toscane : lumière-extinction… lumière-extinction… lumière-extinction…

Dans le texte qu'il dactylographiait le jour de l'accident, Barthes évoquait un rêve éveillé qu'il avait fait quelque temps auparavant sur le quai gris, sale et crépusculaire de la gare de Milan. C'était en janvier, à peine un mois plus tôt, à l'occasion de la remise d'un prix à Michelangelo Antonioni. Le 27 janvier, Dominique Noguez était venu chercher Barthes à la gare et l'avait conduit à l'hôtel Carlton, « (décor neuf et aseptisé de palace américain, immense et vide : Tati + Antonioni… – d'ailleurs Antonioni est logé là, lui

---

Barthes dans *Femmes* et dans ce roman de Kristeva. Les pseudonymes ne sont pas identiques, mais Werth et Bréhal sont deux images sensibles du même homme, fruits de l'affection et de la personnalité des auteurs qui les composent. Plus ambiguë chez Sollers, plus attachante et fragile chez Kristeva.

1. Denis Roche, « Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles », in *La Disparition des lucioles*, Éd. de l'Étoile, 1982, p. 157.

2. « Grand Fichier », BNF, NAF 28630, 26 septembre 1979. Dans l'hommage qu'il rend à Roland Barthes en juin 1981 sous le titre « Lezione di crepusculo » [Leçon de crépuscule], Franco Fortini évoque les liens selon lui stupéfiants qui existent entre Barthes et Pasolini. In *Insistenze*, Garzanti, 1985.

aussi)[1] ». Il évoque dans son journal le « vrai amant des villes – des villes la nuit –, comme cherchant déjà à se repérer, à jauger les faveurs qu'elles lui rendront, à préparer – qui sait ? – l'escapade qu'il entamera à peine l'aurons-nous laissé seul ». Mais Barthes en était resté à son rêve de grand départ. Lors du changement qu'il avait dû faire pour gagner Bologne, il avait vu un train partant vers l'extrême sud, dans la région des Pouilles. Sur chaque wagon, il avait pu lire l'inscription Milan-Lecce. « Prendre ce train, voyager toute la nuit et me retrouver le matin dans la lumière, la douceur, le calme d'une ville extrême[2]. » Cette image du grand voyage qui révèle ce qu'il y a au bout du tunnel n'est pas seulement le fantasme d'un trépas. Elle est aussi une transition de la grisaille à la lumière qui pourrait figurer le passage d'une vie morne et plate à une vie transfigurée, à la *vita nova*, à la vie-œuvre. Elle imprime un mouvement inverse de celui des lucioles : extinction-lumière… extinction-lumière… extinction-lumière… et ainsi elle renvoie à ce que dit Denis Roche de la photographie en hommage posthume à l'ami perdu, coupure dans la phrase unique, petite solution de continuité évitant de recourir à la grande césure qu'est la mort ; les photos « comme des postillons de la mémoire, un léger bombardement aérien qui précède chacun de nous dans le courant de sa phrase infinie, au-delà de la mort des autres (renvoi de la mort de Pasolini à votre propre mort, de celle de Pound à la mienne, indiquant à retardement la date d'une autre indication de sa tombe), léger bombardement humide repris indéfiniment dans le cadre inabouti de visages aimés, *de face*, obsédé par leur bouche surimprimée aux autres, à l'humidité qui est en elle, s'abîmant sur elle-même pour toujours dans l'humidité plus générale de la tombe[3] ». On tombe sur la face, on photographie des sujets de face mais on ne saurait regarder si bien la mort en face.

Barthes meurt le 26 mars 1980, à 13 h 40, à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, tout près de la gare d'Austerlitz. Les médecins ne font pas de l'accident la cause immédiate du décès, directement provoqué

1. Dominique Noguez, « Roland Barthes à Bologne en janvier 1980 (extraits de Journal) », inédits amicalement confiés par l'auteur.

2. « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », art. cit., p. 916.

3. Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, *op. cit.*, p. 164. Je souligne.

par les complications pulmonaires « chez un sujet particulièrement handicapé par un état d'insuffisance respiratoire chronique », ce qui explique que le 17 avril le Parquet de Paris décide de ne pas poursuivre le conducteur de la camionnette. Barthes ne respire plus. Sa vie s'arrête. Il s'éteint. Son corps est placé dans un cercueil deux jours plus tard et montré à une centaine d'amis, d'étudiants, de personnalités, lors d'une cérémonie hâtive qui a lieu dans la cour de la morgue. « Le groupe bouleversé auquel je me joignis, raconte Italo Calvino, était en grande partie formé de jeunes (au milieu d'eux, peu de personnages célèbres ; je reconnus le crâne chauve de Foucault). L'inscription sur la porte du pavillon ne portait pas la dénomination universitaire d'"Amphithéâtre" mais celle de "Salle des reconnaissances"[1]. » On ne prétend pas même à l'imitation laïque du rituel religieux qui consiste à lire des textes ou à prononcer des hommages glorieux et émus du défunt. Certains regardent le corps et le trouvent tout petit. D'autres prennent brièvement la parole, comme Michel Chodkiewicz[2], qui a succédé à Paul Flamand à la direction des Éditions du Seuil en 1979. Il y a là Michel et Rachel Salzedo, Philippe Rebeyrol et Philippe Sollers, Italo Calvino et Michel Foucault, Algirdas Greimas et Julia Kristeva, François Wahl et Severo Sarduy, André Téchiné, qui avait donné à Barthes le (petit) rôle de William Thackeray dans son film sur *Les Sœurs Brontë* en 1978, et Violette Morin, les amis de la rue Nicolas-Houël, où Barthes a passé tant de soirées et qui se trouve juste en face de la gare d'Austerlitz. Quelques-uns, ensuite, prennent là le train pour Urt où il doit être enterré. C'est le cas d'Éric Marty qui évoque cet étrange voyage de ceux qui prennent le train parce qu'ils ont aimé. « Là-bas, je ne me rappelle que la pluie battante, folle, violente, et le vent glacé qui nous enveloppa, resserrés comme une petite troupe aux abois,

1. Italo Calvino, « En mémoire de Roland Barthes », in *La Machine littérature*, Seuil, 1984, p. 245.

2. Directeur des revues *La Recherche* et *L'Histoire*, Michel Chodkiewicz, arabisant converti à l'islam, professeur à l'École des hautes études où il enseignait le soufisme et la mystique musulmane, dirigeait au Seuil la collection « Microcosme ». Il avait la réputation d'être un lecteur extrêmement exigeant et un entrepreneur énergique. Voir Jean Lacouture, *Paul Flamand, éditeur. La grande aventure des Éditions du Seuil*, Les Arènes, 2010.

et le spectacle immémorial du cercueil qu'on descendait dans la fosse[1]. »

Les hommages se multiplient. *Le Monde* en publie plusieurs. Quelques jours après la mort de Barthes, Susan Sontag fait paraître dans la *New York Review of Books* un très beau texte sur le rapport de l'écrivain à la joie et à la tristesse, sur la lecture comme forme de bonheur. Celui dont on ne pouvait vraiment deviner l'âge, qui paraissait souvent avec des gens beaucoup plus jeunes que lui sans chercher à faire jeune, était « en harmonie avec une vie qui présentait des dérapages chronologiques ». Son corps semblait savoir ce qu'était le repos. Et toujours sa personne dégageait un élément un peu enfoui, un peu apparent de pathétique « qui nous rend aujourd'hui plus aiguë sa mort prématurée et déchirante[2] ». Comme le fera plus tard Kristeva, Jean Roudaut, dans *La Nouvelle Revue française*, évoque la voix de Barthes, le rythme de sa phrase, sa façon de disposer les blanches et les noires, son amour de la musique qui était renvoyé par le grain de sa voix. Il évoque sa façon de fumer des petits cigares Partagas. Surtout, il parle de ses oscillations à l'égard de la vie et de l'œuvre. « Ce n'est pas d'être connu qui lui importait ; mais, à travers de ce qui le faisait connaître, d'être *reconnu*. Et ce qui demeure de plus grave dans ses textes, c'est la façon dont un vécu fait trembler une théorie : une voix cherche son corps, avant de se glisser, tardivement, dans le *je* émouvant des derniers livres. Si l'on écrit pour être aimé, il faut que l'écriture soit à l'image de celui qu'on est ; qu'il y ait trace en elle de ce manque, de ce lieu vide où cependant prend origine l'appel à autrui[3]. » Barthes ou les ambiguïtés : où était-il lorsqu'il était présent ? Que sera-t-il en son absence ? La mort révèle des pans entiers de vide ou de manque aux autres que la vie choisie et montrée ne dissimule plus. Cette voix qui cherchait un corps,

1. Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, *op. cit.*, p. 105.

2. Susan Sontag, « Je me souviens de Roland Barthes », in *New York Review of Books*, 15 mai 1980, trad. Robert Louit ; repris dans *Sous le signe de Saturne*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1985.

3. Jean Roudaut, « Roland Barthes », in *La Nouvelle Revue française*, nº 329, juin 1980, p. 103-105 (p. 105). La date figurant à la fin de l'article est bien celle du 28 février 1980. Ce qui signifie que Roudaut a écrit cet article quelques jours après l'accident et un mois avant la mort effective de Barthes.

de quelle manière va-t-elle encore résonner ? Plusieurs personnes rassemblent dans un même exercice l'hommage à Barthes et la recension de *La Chambre claire*, en particulier Calvino. La fixité du visage est la mort, d'où la résistance à se faire photographier. Le livre devient un texte prémonitoire, marqué par l'aspiration vers la mort. Si l'interprétation paraît un peu circonstancielle et comme telle sujette à caution, elle fait pourtant signe du côté d'une vérité où *La Chambre claire* joue un rôle. La solitude intérieure se double en effet à ce moment-là d'un isolement social, du sentiment d'une mise à l'écart. Le gigantesque succès des *Fragments d'un discours amoureux*, la vogue de son cours au Collège de France n'ont pas été sans contrepartie. Délaissé par une partie des intellectuels qui voient dans le développement de son récit autobiographique, dans son inclination vers le roman, la photographie, des compromissions et des choix qui apparaissent à certains comme un peu mondains, il doit souffrir aussi de la distance, voire du mépris d'une partie de la critique non universitaire. Le livre de Burnier et Rambaud[1], *Le Roland-Barthes sans peine*, lui fait précisément de la peine ; la déclaration tonitruante de la leçon, « la langue est fasciste », en 1977, a contribué à écorner son image auprès des philosophes ou des théoriciens militants qui lui reprochent de céder aux sirènes de la mode tout en dénonçant aussi son indifférence et peut-être sa différence, tout simplement. Surtout, ce dernier livre, *La Chambre claire*, dans lequel il a tant mis de lui-même, qui est le tombeau dessiné pour sa mère et dans lequel il peut s'enfermer avec elle, reçoit un accueil mitigé. On ne prend pas encore au sérieux son propos sur la photographie. On ne lui donne pas un statut théorique en tout cas et on n'ose aborder frontalement le propos plus intime. L'indifférence comme réponse à une telle exposition est douloureuse. Elle bloque chez tout écrivain l'envie de vivre. Même s'ils n'en meurent pas tous, ils en sont tous frappés.

De quoi est mort Roland Barthes ? La question, on le voit, reste posée malgré l'apparente évidence du diagnostic clinique. Jacques Derrida préfère mettre en avant le pluriel des « morts de Roland

1. Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine*, Balland, 1978.

Barthes ». « 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[1]. » Et, plus loin, il détaille ce pluriel : « 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 […], cette pensée de la mort qui commence. 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[2]… » Cette mort dans la vie est sans doute à l'origine et elle rend la contemporanéité difficile. Ou alors en décalage horaire comme le suggère Derrida qui dit avoir surtout connu Barthes en voyage, face à face dans le train vers Lille ou côte à côte, l'allée les séparant, dans l'avion pour Baltimore. Cette contemporanéité hétérogène est aussi celle qui se donne à lire avec Proust, dans la légende de certaines photographies ou dans le dernier cours. « Je ne suis que le contemporain imaginaire de mon propre présent : contemporain de ses langages, de ses utopies, de ses systèmes (c'est-à-dire de ses fictions), bref de sa mythologie ou de sa philosophie, mais non de son histoire, dont je n'habite que le reflet dansant : *fantasmagorique*[3]. » Quelque chose de la mort envahissait sa vie et le poussait à écrire. Quelque chose de la mort de l'œuvre s'était inscrit dans les derniers instants du cours. Le 23 février 1980, Barthes s'était résigné à ne pas faire coïncider la fin du cours avec la publication réelle de l'Œuvre dont il avait poursuivi, avec les étudiants, le cheminement. « Hélas, en ce qui me concerne, il n'en est pas question : je ne puis sortir aucune Œuvre de mon chapeau, et de toute évidence sûrement pas ce *Roman* dont j'ai voulu analyser

1. Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », in *Poétique*, nº 47, septembre 1981, p. 272-292 ; repris dans *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, 1998 [1987], p. 273-304 (p. 273).

2. *Ibid.*, p. 290-291.

3. *OC* IV, p. 638.

la *Préparation*[1]. » Et il reconnaît ensuite, dans ses notes écrites en novembre 1979, que, son désir de monde ayant été profondément modifié par la mort de sa mère, il n'est plus bien sûr qu'il écrira encore. Georges Raillard raconte qu'il l'avait conduit quelques jours plus tôt à Polytechnique pour qu'il y intervienne dans le cadre d'un des cours qu'il y donnait alors. En le raccompagnant dans l'après-midi rue Servandoni, il lui pose cette question, banale somme toute entre deux enseignants :

« Quel cours ferez-vous l'année prochaine ?

– Je montrerai des photos de ma mère, et je me tairai. »

Un an avant, le 15 janvier 1979, il intitulait « banal et singulier » une notation de sa « Chronique » au *Nouvel Observateur* : « Une auto folle percute contre un mur, sur le périphérique de l'Est : c'est (hélas) banal. Ni la cause de l'accident ni les cinq occupants, tous jeunes, morts ou presque, ne peuvent être identifiés : c'est singulier. Cette singularité est celle d'une mort, si l'on ose dire, parfaite, en ce qu'elle déjoue deux fois ce qui peut calmer l'horreur de mourir : savoir qui et de quoi. Tout se referme, non sur le néant, mais pis : sur la *nullité*. De là on comprend l'espèce de colmatage farouche que la société élabore autour de la mort : des annales, des chroniques, une Histoire, tout ce qui peut nommer et expliquer, donner prise au souvenir et au sens. Enfer bien généreux que celui de Dante, où les morts sont appelés par leur nom et commentés selon leurs fautes[2]. » La mort n'a pas seulement besoin d'une chronique, elle appelle un récit.

La mort est en effet le seul événement qui résiste à l'autobiographie. Elle justifie le geste biographique puisque c'est bien quelqu'un d'autre qui doit la prendre en charge. Si l'énoncé « je suis né » n'est autobiographique qu'au second degré, parce que notre existence en atteste, parce qu'il y a des papiers d'identité, parce qu'on nous a raconté que ça s'était passé et comment, il est néanmoins possible de dire « je suis né » : « je suis né en », « je suis né de », « je suis né par ». Il n'est pas possible de dire « je suis mort en », « je suis mort de », « je suis mort par ». Quelqu'un doit le dire à notre place. Si « je suis né » n'est autobiographique que de manière oblique ou médiée, « je suis mort »

1. *La Préparation du roman I et II*, p. 377.
2. *OC* V, p. 634-635.

constitue la limite impossible de toute énonciation car la mort ne se dit jamais à la première personne. Barthes a été fasciné par toutes les fictions capables de déjouer cette impossibilité : d'où son obsession pour le conte d'Edgar Poe, *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, dont le personnage éponyme déclare à la fin « je suis mort » : « […] la connotation du mot (*je suis mort*) est d'une richesse inépuisable. Certes, il existe de nombreux récits mythiques où le mort parle ; mais c'est pour dire : "je suis vivant". Il y a, ici, un véritable *hapax* de la grammaire narrative, mise en scène de *la parole impossible en tant que parole : je suis mort*[1]. » Dans le cas de cette mort sous hypnose, la voix qui se fait entendre est la voix intime, la voix profonde, la voix de l'Autre[2]. La raison (ou la déraison) biographique est sans doute là, dans la prise en charge par l'Autre, la troisième personne, du récit de la mort. C'est ce qui fascine aussi Barthes chez Chateaubriand et dans la *Vie de Rancé* : qu'ils aient l'un et l'autre, l'auteur et son personnage, travaillé l'arrière-vie, le premier parce qu'il sent, au cours de sa longue vieillesse, la vie l'abandonner ; le second parce qu'il abandonne volontairement la vie : « […] car celui qui abandonne volontairement le monde peut se confondre sans peine avec celui que le monde abandonne : le rêve, sans lequel il n'y aurait pas d'écriture, abolit toute distinction entre les voix active et passive : l'abandonneur et l'abandonné ne sont ici qu'un même homme, Chateaubriand peut être Rancé[3]. » Cet état de mort sans néant, où l'on n'est plus que du temps, s'expérimente très tôt, par deux tendances que Barthes connaît l'une et l'autre très jeune : l'ennui, et le souvenir offrant à l'existence un système complet de représentations. Elles protègent de l'angoisse de mort contre laquelle lutte inlassablement l'écriture. Un fragment du journal d'Urt de 1977 est justement intitulé « Le fictif

1. « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973 (*OC* IV, p. 434-435).

2. Barthes l'évoque dans l'intervention qu'il a faite à Strasbourg en 1972 dans le Groupe de recherches sur les théories du signe et du texte de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (*OC* IV, p. 141) ; le cauchemar de la mort qui parle est aussi mis en relation avec les peintures de Bernard Réquichot (*OC* IV, p. 378), et dans *Le Plaisir du texte* (*OC* IV, p. 245).

3. « Chateaubriand : *Vie de Rancé* », préface, 1965, in *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972 (*OC* IV, p. 56).

ne meurt pas ». La littérature est là pour vous protéger de la mort réelle. « Dans tout personnage (ou toute personne) *historique* (qui a réellement vécu), je ne vois immédiatement que ceci : qu'il est mort, qu'il a été atteint par la mort réelle, et cela m'est toujours cruel (un sentiment difficile à dire, parce que *mat*, de trouble devant la mort). Au contraire, un personnage fictif, je le consomme toujours avec euphorie, précisément parce que, n'ayant pas réellement vécu, il ne peut réellement être mort. Il ne faut surtout pas dire qu'il est immortel, car l'immortalité reste prisonnière du paradigme, elle n'est que le contraire de la mort, elle ne défait pas son sens, sa déchirure ; il vaut mieux dire : non touché par la mort[1]. » Parfois, pourtant, même avec la littérature, la déchirure se produit. Ce sont les moments où la mort d'un personnage permet l'expression de l'amour le plus vif qui peut exister entre deux êtres : la mort du prince Bolkonski lorsqu'il parle avec sa fille Marie dans *Guerre et paix* ; la mort de la grand-mère pour le narrateur dans *À la recherche du temps perdu*. « Tout d'un coup la littérature (car c'est d'elle qu'il s'agit) coïncide absolument avec un arrachement émotif, un "cri"[2]. » Elle fait du *pathos*, si souvent décrié, une force de lecture ; elle dit la vérité nue de ce dont elle console.

La mort conduit à l'écriture et elle justifie le récit de la vie. Elle commence et recommence le passé, elle fait venir des formes et des figures nouvelles. C'est parce que quelqu'un meurt qu'on entreprend de raconter sa vie. La mort est récapitulative et rassembleuse. C'est la raison pour laquelle j'ai commencé cette Vie par son récit. Si elle rompt avec la vie, et d'une certaine manière s'oppose à elle, la mort est en même temps identique à la vie comme récit. Toutes deux sont le reste de quelqu'un, le reste qui est en même temps un supplément et qui ne remplace pas. « Tous ceux qui ont aimé un mort, survivent à la blessure ouverte par sa disparition, en le maintenant présent, vivant. Le souvenir, alors, prend la place d'un temps omniprésent ; le passé coupé et l'avenir impossible se confondent dans l'intensité

1. BNF, NAF 28630, fonds Roland Barthes, « Délibération », journal d'Urt, 13 juillet 1977.

2. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », conférence au Collège de France, 19 octobre 1978 (*OC* V, p. 468).

d'une permanence où je, qui se souvient, s'affirme dans, à travers, aux dépens du disparu[1]. » Ces mots de Julia Kristeva, écrits, là encore, dans le temps du deuil de Roland Barthes, disent à quel point ce récit de vie est indu : il n'est pas un devoir de mémoire mais une contrainte de la survie. Il occupe la place laissée vacante par la disparition. À bien des égards, cette limite de toute biographie se trouve encore augmentée avec Barthes. Il est celui qui décourage l'entreprise biographique pour des raisons qu'il a lui-même instituées et pour d'autres qui tiennent certes à lui, mais qui s'imposent presque malgré lui. Car la mort d'un écrivain ne fait pas partie de sa vie. On meurt parce qu'on a un corps alors qu'on n'a écrit que pour suspendre le corps, en relâcher la pression, en amenuiser le poids, réduire le malaise qu'il provoque. Comme l'écrit Michel Schneider dans *Morts imaginaires* : « Il faut donc lire les livres que les écrivains ont écrits : c'est là que leur mort est racontée. Un écrivain est quelqu'un qui meurt toute sa vie, à longues phrases, à petits mots[2]. » La mort d'un écrivain n'est pas vraiment la suite logique de son existence. Elle ne se confond pas avec « la mort de l'auteur ». Mais la mort d'un écrivain rend possibles la vie de l'auteur et l'examen des signes de la mort disposés dans son œuvre. Ni mort-sommeil, « où l'immobile échappe à la transmutation », ni mort-soleil, dont la vertu révélatrice « fait apparaître le sens d'une existence », selon la distinction opérée dans *Michelet*[3], la mort est au départ de toute nouvelle entrée.

1. Julia Kristeva, « La voix de Barthes », in *Communications*, nº 36, 1982, p. 119-123 (p. 119).

2. Michel Schneider, *Morts imaginaires*, Grasset, 2003, p. 17.

3. *Michelet*, *OC* I, p. 352.



« Roulez moins vite, vous pourriez écraser Roland Barthes. »

Introduction

La voix

Ce qui ne meurt pas, de Roland Barthes, c'est sa voix. Le phénomène est étrange, car il n'y a rien de plus temporaire qu'une voix. Il suffit d'écouter des enregistrements du passé pour s'en rendre compte. Une voix se démode vite, elle « date » le corps qui parle. Gide le note pour lui-même dans son *Journal* : « Le plus fragile de ma personne, et ce qui de moi a le plus vieilli, c'est ma voix[1]. » Or, lorsqu'on entend Barthes s'exprimer, on a le sentiment très vif d'une présence actuelle, sa voix résiste au démodé. Écouter les enregistrements de ses cours au Collège de France, les nombreuses émissions de radio et de télévision auxquelles il a participé, place l'auditeur dans un environnement familier. Le timbre grave et doux enveloppe le discours, lui donne des inflexions musicales. Le « grain de la voix », que Barthes n'a pas théorisé par hasard mais parce qu'il savait que le sien détenait des propriétés sensibles, témoigne d'un passé durable capable d'agir au présent, d'une mémoire continuée, d'un souvenir en avant. Ce qui marque les êtres d'un sceau périssable et transitoire est ainsi chez lui un signe contraire, garantissant une forme de survie ; qui tient aussi à ce qu'il dit quand il parle, bien sûr. Le propos, et pas uniquement la voix seule, en unissant le général pour tous et le vrai pour chacun, continue à toucher et à convaincre aujourd'hui. C'est ainsi que la voix compte, en puisant le vrai à des sources variées, éventuellement contradictoires : l'intelligence et la sensibilité, des valeurs anciennes et des mots d'ordre actuels.

1. André Gide, *Journal*, 12 juillet 1942, Gallimard, coll. « Pléiade », 1997, t. II, p. 823.

L'attitude n'est pas sans risques. Elle place souvent le sujet dans un sentiment d'imposture. Barthes le ressent toute sa vie : appartenir à plusieurs temps et à plusieurs lieux fait de vous un être sans lieu, toujours en mouvement. Écoutant un jour un présentateur clore une émission sur lui par « Et maintenant les enfants, fini le XIXe siècle ! », Barthes note aussitôt après sur une fiche : « Oui, je suis du XIXe siècle. Et raccroche à cela toute mon excessive sensibilité (qui ne se voit jamais), mon homologie aux romans de ce siècle, mon goût de sa langue littéraire. Ce qui fait que je suis pris dans un paradigme atroce : d'un côté "moi" (le moi intérieur, inexprimé), l'imaginaire affectif, les peurs, les émotions, l'amour, la foi intraitable en une éthique de la délicatesse, de la douceur, de la tendresse, la conscience déchirante que cette éthique est insoluble, aporique (que voudrait dire faire « triompher » la douceur ?), et de l'autre le monde, la politique, la notoriété, les agressions, les canulars, la modernité, le XXe siècle, les avant-gardes, mon "œuvre", en somme, et même certains côtés, certaines pratiques de mes amis. → condamné à une œuvre "hypocrite" (thème de l'imposture) ou au sabordage de cette œuvre (d'où l'espace de louvoiement désespéré tenté dans les derniers livres)[1]. » Entre deux siècles, entre deux postulations – le moi, le monde –, entre l'intime et le politique, Barthes se sent tiraillé ; contradictoire comme sa voix. C'est ce qui donne à son œuvre sa puissance de préfiguration. L'avant-garde, la révolte défigurent ; le passé refigure et l'actualité configure. La posture indécise et paradoxale ne s'accommode pas de gestes nets. Elle suscite au contraire un malaise, une façon d'être inadapté qui conduit à chercher des solutions inédites pour exister quand même, pour être de son temps malgré tout. Cette quête, qui prend parfois des formes suffisamment impétueuses pour faire peser sur Barthes l'accusation d'opportunisme ou de versatilité, définit la condition du précurseur, de celui qui court devant. Littéralement, il se porte à l'avant des modes, des propositions, des mouvements. Plus abstraitement, il ouvre aussi la voie pour penser un nouvel ordre du monde et des savoirs. La fin du livre, l'extension de

1. BNF, NAF 28630, fonds Roland Barthes, « Délibération », vendredi 22 juillet 1977. Journal d'Urt, été 1977, en grande partie inédit (des extraits ont été publiés dans *Tel Quel* en 1979, *OC* V, p. 668-681).

la sphère du biographique, le fragment, le retrait de l'argumentation logique, l'hypertexte, la nouvelle mécanographie de la mémoire : voilà certaines des questions que Barthes a pensées et qui font de son œuvre un champ d'exploration pour nous aujourd'hui. Comme tous les grands penseurs, sa puissance d'anticipation est aussi grande que la marque qu'il a laissée sur son époque : si on le lit encore aujourd'hui, c'est qu'il a conduit sa critique dans des directions neuves.

La voix, chez Barthes, est un trait biographique constant. Elle réunit toutes les personnes qui l'ont connu dans un groupe unanime à reconnaître qu'il avait une « belle voix ». Sa voix est devenue sa marque, son monogramme. Ce signe présente l'avantage de porter à la fois l'absence et la présence, le corps et le discours. Il résume la résonance prolongée d'une pensée critique pour notre temps. Pour Barthes, en effet, tout est beaucoup affaire de justesse et de timbre. Il ne peut pas se contenter d'être en désaccord avec son temps, ce qui produirait de la dissonance. Aimer le XIX^e^ siècle et les classiques, s'éprouver sentimental et romantique, c'est une chose, mais être sensible aux langages actuels en montrant qu'ils n'accueillent plus ou mal ces affects passés, c'en est une autre. Tout le sens de l'entreprise intellectuelle de Roland Barthes, toute la dramaturgie de son parcours, tiennent à cette manière d'être à l'écoute des langages de l'époque, de leur différence, des exclusions qu'ils instituent. Il ne s'agit pas pour autant de renoncer à aimer ce qu'on aime du passé : soit en réactivant sa force de modernité, sa vie encore vivante, soit en se condamnant à une certaine solitude. Toujours la même oscillation entre affirmation et retrait, agressivité et douceur. Le 21 septembre 1979, faisant retour sur son itinéraire, Barthes constate : « Le seul problème de ma vie active, intellectuelle, a été de faire se rejoindre l'invention intellectuelle (son ébullition), la contrainte du Moderne etc., et les valeurs maternelles, qui doivent s'y surimprimer : comme des points de capiton[1]. » Ce problème définit sa place à part à la fois pleinement dans son temps et dans le sentiment d'être toujours un peu à l'écart. Le paradoxe d'une solitude engagée explique aussi que Barthes

1. BNF, NAF 28630, fonds Roland Barthes, « Grand fichier », 21 septembre 1979.

ait bousculé l'institution du savoir. Cet apport considérable est pour Foucault ce qui légitime son statut de précurseur : « Il a certainement été celui qui nous a le plus aidés à secouer une certaine forme de savoir universitaire qui était du non-savoir. […] Je crois que c'est quelqu'un qui a été très important pour comprendre les secousses qui ont eu lieu depuis dix ans. *Il a été le plus grand précurseur*[1]. »

« Vie »

Il n'est pas absolument nécessaire de produire un récit de vie pour mettre au jour le programme et l'apport intellectuels de Roland Barthes et on peut s'interroger sur la nécessité qu'il y a à écrire une nouvelle biographie. Parmi les premières raisons qui rendent difficile le récit de sa vie, il y a le sentiment que l'on n'apprendra pas grand-chose aujourd'hui à la raconter. Le gigantesque travail d'édition des inédits qui a été entrepris depuis le début des années 1990 avec Éric Marty a considérablement augmenté le massif autobiographique de l'œuvre barthésienne. Avec *La Préparation du roman*, *Journal de deuil*, *Le Lexique de l'auteur*, ce sont de multiples facettes de sa vie qui se sont successivement éclairées. Et si la raison biographique majeure apparaît dans le geste de lever l'obscur, trouver ce qui manque et révéler le caché, quel sens y a-t-il à le faire pour un auteur qui a recherché progressivement à gagner en clarté ? La lecture de l'immense fichier, la prise en compte des agendas et des carnets permettent aujourd'hui de dire que, pour la période où Barthes devient Barthes, chaque moment de l'existence est renseigné. Comment, avec un auteur qui a lui-même visé la clarté et l'a fait sans l'illusion de la synthèse ni du récit continu, faire voir la lacune et le fragment, qui sont là au départ comme les formes adéquates ? Trois solutions sont aussi imparfaites et décevantes les unes que les autres. La première qui consiste à surenchérir sur les détails, à corriger les récits, à rectifier les faits est inutilement concurrentielle.

1. Michel Foucault, « Radioscopie », entretien avec Jacques Chancel, France Inter, 10 mars 1975. Nous soulignons.

Elle pourrait montrer qu'en certains lieux de l'œuvre l'auteur a fait de sa vie une légende et qu'en d'autres lieux il en a volontairement occulté de grands pans. Mais jamais ce récit ne s'imposerait *contre* celui de l'œuvre puisque aussi bien la vie, si elle n'est pas toujours ce qu'on en dit, reste ce qu'on en fait. La méthode du replâtrage n'est pas plus satisfaisante. La prose biographique, en réinfusant de la durée continue entre les fragments de faits, d'émotions ou de textes, contrarie la vérité intime de la vie, faite souvent de moments juxtaposés, traversée par des événements, des petites et des grandes ruptures, des oublis. L'explication de la vie par l'œuvre n'est pas non plus une solution. Elle rabat deux réalités hétérogènes l'une sur l'autre en oubliant de montrer comment celles-ci peuvent être en concurrence, peuvent se heurter et parfois se détruire. Si la lecture biographique se justifie et peut apporter des résultats significatifs, elle ne saurait suffire pour comprendre cette rencontre parfois conflictuelle entre vivre et écrire dans l'existence d'un écrivain et d'un intellectuel.

Nous ne pourrons certes pas nous déprendre entièrement de ces trois gestes et notre travail tiendra lui aussi de ces méthodes et aura leurs défauts ; mais nous tenterons en même temps de laisser vive cette clarté propre à l'itinéraire et à l'œuvre, d'indiquer comment elle monte, émane et irradie. Le récit se fera sous le signe des trous et des manques, et l'argumentation cherchera à penser des différences. Il faut prendre acte de la violence de l'œuvre qui contraste terriblement avec la douceur de la personne (tous les témoignages sans exception concordent sur ce point) et avec la relative insignifiance de la vie. Car la vie de Barthes n'est pas un roman d'aventures. Elle n'est même pas exemplaire dans ce qu'elle comporterait de généralité ou de normalité qui pourrait donner à la biographie une valeur sociologique ou culturelle. Comment écrire une vie qui ne fut pleinement occupée qu'à écrire ? Que reste-t-il qui ne soit pas tracé dans les textes et quel type de révélation est-on en droit d'attendre ? La première est sans doute celle-là, que la vie d'un écrivain se comprend des manques qui la sous-tendent.

Une difficulté tient au rapport ambivalent de Barthes lui-même à la biographie, qu'il énonce avec force dans l'avant-propos de l'entretien avec Jean Thibaudeau : « toute biographie est un roman qui n'ose pas

dire son nom[1] ». Ce n'est pas comme s'il l'avait toujours méprisée ou comme si, à l'instar de Bourdieu, il en avait dénoncé l'illusion[2]. Il renonce certes à « l'individu Racine » mais fait néanmoins des auteurs (Michelet, Racine, Sade…) des lieux d'expérimentation et de rassemblement. Il manifeste tout au long de ses textes un désir pour des signes de la vie qui déterminent en grande partie l'attachement presque sensuel pour la littérature. Les notations qu'à partir de 1971, avec *Sade, Fourier, Loyola*, il appelle les « biographèmes », sont ces éclats de vie, de singularité, qui renvoient aux corps des sujets évoqués. Une personne tient dans des détails et dans leur éparpillement, « un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort[3] ». Ces biographèmes définissent un art de la mémoire auquel se rattache une éthique de la biographie souvent convoquée par les commentateurs de Barthes : « […] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion[4]. » Cette phrase célèbre offre le programme d'un récit de vie qui est moins celui d'une biographie que celui de l'autobiographie « anamnésique » du *Roland Barthes par Roland Barthes* où l'anamnèse, directement opposée à la biographie, est définie comme « contre-marche », ou « contre-descente » : « […] un déni (hostile) à la chronologie, à la fausse rationalité du logico-chronologique, de l'*ordo naturalis* ; c'est un *ordo artificialis* (flash-back)[5] ». Tout est là sans lien, sans trait d'union, à l'état de bribe ou de trace. Polyphonique, ouvert à l'infini de la recomposition, il fait de tout récit continu une forme

1. « Réponses », entretien avec Jean Thibaudeau, in *Tel Quel*, automne 1971 (*OC* III, p. 1023).

2. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, 1994. Ce que dénonce cet article, c'est l'idée d'historicité du sujet marquée par le continuum et la linéarité : « Parler d'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire » (p. 81).

3. *Sade, Fourier, Loyola*, *OC* III, p. 705.

4. *Ibid.*, p. 706.

5. *Le Lexique de l'auteur*, p. 183.

de « cochonnerie » (le mot est employé dans *Sade, Fourier, Loyola* à propos du *flumen orationis*, de l'aspect fluvial du discours continu) : parce qu'il fixe une image, parce qu'il oublie que le moi ne cesse de se déplacer et de s'inventer. En faisant de l'autoportrait de Barthes par lui-même un texte fétiche, beaucoup de lecteurs voient dans la biographie le geste anti-barthésien par excellence[1].

À la continuité, Barthes opposait pourtant la recherche d'unité. De Michelet, il écrit : « Je n'ai cherché qu'à décrire une unité, et non à en explorer les racines dans l'histoire ou dans la biographie[2]. » C'est, inversement, en pluralisant Barthes que nous compenserons l'esprit de continuité inhérent au récit d'une vie, en ne recherchant pas l'homologie entre existence et œuvre, en inscrivant les deux dans des histoires (là encore au pluriel), des contextes, des relations, en décrivant différentes genèses – les strates des archives, les dépôts de la vie dans les documents du réel, les motifs et les reprises de l'œuvre. Si les biographèmes sont à la biographie ce que les photographies sont à l'Histoire, comme Barthes semble le suggérer dans *La Chambre claire*[3], nous les compléterons de *légendes*, de mises en réseau ou en liens et surtout de pensée. Ce qui reste : les événements, les écrits et les traces, n'est appropriable que dans l'écriture, c'est-à-dire dans le mouvement d'une pensée.

D'autres raisons externes auraient pu décourager le geste biographique, à commencer par l'importance des travaux consacrés à l'auteur, de son vivant et depuis sa mort, en France comme à l'étranger. Il est frappant que les réserves exprimées par Barthes à l'égard de la biographie aient entraîné en retour une véritable passion des critiques, des commentateurs, des écrivains pour sa vie. On a même pu parler de « rolandisme » pour caractériser cette pulsion de prendre l'auteur pour un personnage de roman ou de raconter sa vie. Dans la très

1. Sur l'objection principielle à toute biographie de Barthes en France, voir Diana Knight, « L'homme-roman, ou Barthes et la biographie taboue », in *French Studies Bulletin*, nº 90, printemps 2004, p. 13-17.

2. *Michelet*, *OC* I, p. 293.

3. *OC* V, p. 811. « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des "biographèmes" ; la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie. »

belle conférence au Collège de France du 19 octobre 1978 intitulée « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », Barthes propose d'appeler « marcellisme » l'intérêt spécial que les lecteurs peuvent porter à la vie de Marcel Proust, distinct d'un goût qu'ils auraient pour son style ou son œuvre[1]. Cette approche aimante de l'auteur passe par le récit *désorienté* qu'il a donné de sa propre vie dans son œuvre. De même, on peut appeler « rolandisme » ce rapport à un sujet qui revient sans cesse à sa propre vie comme à une succession de figures. La relation profonde de la vie à l'écriture inlassablement mise en scène dans les livres, les conférences, les cours est une première explication de l'intérêt que beaucoup de lecteurs portent à la vie de Barthes : comme s'il y avait là une clé, un sésame permettant d'ouvrir plusieurs portes à la fois, celle de sa quête à lui et celle du désir d'écrire de chacun. Une autre raison du désir de faire de sa vie une « Vie » tient probablement au fait que l'existence de Barthes cumule toutes les lacunes imaginables qui, toujours, invitent au comblement. Le manque initial : la mort du père ; la parenthèse : le sanatorium ; le caché : l'homosexualité ; le discontinu : l'écriture fragmentaire ; le manque final : l'accident bête. Ces trous, ces carences, appellent le récit, le remplissage, l'explication.

Biographies, témoignages, parcours critiques qui sont aussi des tracés d'existence, romans : on ne compte plus les livres qui évoquent la vie de Barthes. Trente-cinq ans après la mort de Barthes, la présente biographie est déjà la troisième. En 1990, Louis-Jean Calvet a proposé une première « Vie » complète de Roland Barthes[2]. La contemporanéité du geste lui permettait de fonder l'étude sur de nombreux témoignages. Les milieux – familial, intellectuel, amical – y sont ainsi caractérisés de façon détaillée et concrète. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une biographie intellectuelle : si la genèse de l'œuvre fait l'objet d'une réflexion et de tentatives d'explication, elle n'est pas comprise comme un projet de pensée et d'écriture. Une deuxième biographie a vu le jour en 2012 sous la plume de Marie Gil. L'auteure y prend à

1. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *OC* V, p. 465.

2. Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes (1915-1980)*, Flammarion, 1990. Le texte a fait l'objet de traductions en allemand (Suhrkamp, 1993) et en anglais (Indiana University Press, 1994).

la lettre l'idée de *la vie comme un texte*, récurrente dans les séminaires notamment, et mise en relation avec le journal[1]. La continuité n'y est pas celle, naïve, d'une vie formant ruban qu'il suffirait de dérouler, mais elle apparaît dans l'homogénéité posée entre texte et existence factuelle. Il s'agit ainsi dans cette perspective de mettre au jour la « graphie » d'une vie[2], en plaçant sur le même plan l'écriture et la vie, en constatant « l'homogénéité de tous les matériaux […] : faits, pensées, écrits, et non-dits, silences[3] ». À ces biographies s'ajoutent les nombreux témoignages : en 1991, Patrick Mauriès fait paraître un recueil de souvenirs mettant en scène divers aspects de la personnalité de Roland Barthes professeur et maître à penser de jeunes gens[4]. En 2006, Éric Marty publie aux Éditions du Seuil : *Roland Barthes. Le métier d'écrire*[5]. Le livre se présente comme un essai et il rassemble en effet des textes de prose argumentative, très éclairants sur la notion d'œuvre et sur la pensée de l'image. Mais l'œuvre de Barthes est aussi pensée dans son déroulement et sa succession, ce qui explique sa genèse intellectuelle. La première partie, « Mémoire d'une amitié », est un témoignage extrêmement puissant sur les dernières années de Roland Barthes. Celui qui a consacré de nombreuses années à l'établissement des œuvres complètes est aussi à ce jour le meilleur passeur de sa vie et de sa pensée. Dans des livres d'entretiens et de souvenirs, Tzvetan Todorov et Antoine Compagnon évoquent longuement le Barthes qu'ils ont connu. Gérard Genette en donne aussi un portrait dans *Bardadrac* et Barthes est l'un des nombreux personnages secondaires du livre de Mathieu Lindon sur Foucault, *Ce qu'aimer veut dire*[6].

1. « La vie comme texte : ceci deviendra banal (l'est peut-être déjà), si l'on ne précise : c'est un texte à *produire*, non à *déchiffrer*. – Déjà dit au moins deux fois ; en 1942 : "Ce n'est pas le *Journal d'Édouard* qui ressemble au *Journal* de Gide ; au contraire, bien des propos du *Journal* ont déjà l'autonomie du *Journal d'Édouard*" ("Notes sur André Gide et son *Journal*", 1942), et en 1966 : l'œuvre de Proust ne reflète pas sa vie ; c'est sa vie qui est le texte de son œuvre ("Les vies parallèles", 1966) » (*Le Lexique de l'auteur*, p. 324).

2. Marie Gil, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Flammarion, 2012, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. Patrick Mauriès, *Roland Barthes*, Le Promeneur, 1992.

5. *Op. cit.*

6. Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, entretiens avec Catherine Portevin, Seuil, 2002 ; Antoine Compagnon, *Une question de discipline*, entretiens

Colette Fellous, dans *La Préparation de la vie*, fait un portrait très aimant (plein d'odeurs rares – le parfum de la mère de Barthes par exemple – et du grain de sa voix) de celui qui est resté son guide dans la vie depuis qu'un jour, en sortant d'un séminaire (elle les a tous suivis de 1972 à 1976), il lui a appris à dire « je », à parler en son propre nom. « Je longe sa voix, écrit-elle, et retrouve l'odeur de Paris, du Bonaparte, du Balzar, de la rue du Sabot, de la rue Saint-Sulpice, du petit chinois de la rue de Tournon. Je retrouve aussi le plissé de ses paupières quand il cherchait une phrase[1]… »

Phénomène peut-être encore plus singulier, Barthes est aussi depuis sa mort le personnage de très nombreux romans[2]. Le fait s'explique là encore par un désir de donner à sa vie une continuité, à la fois du continu et un prolongement ; mais sans doute également par le jeu élaboré par Barthes entre essai, fragment autobiographique et désir de roman. Le « contact brûlant avec le Roman », qu'il présente dans la conférence sur Proust comme le pouvoir d'exprimer un ordre affectif, le « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », au seuil du *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'œuvre-vie, également appelée « tierce forme », le romanesque comme manière de découper le réel, comme écriture de la vie : ces propositions constituent en même temps un appel et une énigme. *Femmes* de Sollers, en 1983, *Roman roi* de Renaud Camus la même année, *Les Samouraïs* de Kristeva en 1990, *L'Homme qui tua Roland Barthes* de Thomas Clerc en 2010, *La Fin de la folie* de Jorge Volpi en 2003, auxquels on peut ajouter deux récits romancés des derniers jours et des premiers jours de l'auteur, celui d'un de ses étés[3], prolongent le témoignage, accentuent la légende. Certains mettent Barthes en scène sous des

---

avec Jean-Baptiste Amadieu, Flammarion, 2013 ; Gérard Genette, *Bardadrac*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006 ; Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, *op. cit.*

1. Colette Fellous, *La Préparation de la vie*, Gallimard, 2014, p. 44-45.

2. Cf. Nathalie Piégay-Gros, « Roland Barthes, personnage de roman », in Daniel Bougnoux (dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes, Cécile Defaut / Paris, INA, 2009, p. 185-202.

3. Hervé Algalarrondo, *Les Derniers Jours de Roland Barthes*, Stock, 2006 ; Christian Gury, *Les Premiers Jours de Roland Barthes*, précédé de *Barthes en Arcadie*, Non Lieu, 2012 ; Jean Esponde, *Roland Barthes, un été (Urt 1978)*, Bordeaux, Confluences, 2009.

pseudonymes transparents ; d'autres le font personnage sous son nom, l'introduisent dans la fiction comme personnage historique côtoyant les êtres fictifs. Dans tous les cas ces textes rendent poreuses les frontières entre biographie romancée, roman historique et témoignage.

Même les études critiques jouent de l'entrelacs entre pensée, vie et roman et reposent souvent sur la reprise d'un trajet intellectuel contraint de prendre en charge le récit de la vie. Dès 1986, le *Roland Barthes, roman*, de Philippe Roger, inscrit la continuité du parcours de Barthes en s'intéressant de près aux textes de jeunesse et insiste sur l'omniprésence chez lui d'un grand projet littéraire, rendant vaine toute entreprise de périodisation de son œuvre. En 1991, le livre de Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, fonde lui aussi l'unité du sujet sur la cohérence d'un projet, cette fois « celui du Neutre, entendu non comme un compromis, une forme amoindrie, mais comme la tentative d'échapper aux obligations et contraintes du logos, du Discours[1] ». Ce portrait d'un intellectuel s'efforçant d'abolir la distinction était voué à faire date[2]. La dimension projective de ses textes, leur relation au fragmentaire, à la notation, le goût du fugitif et du paradoxal rendent cette cohérence compatible avec la contradiction, l'hésitation, voire la palinodie. Fonder son magistère sur le fantasme, c'est se libérer du principe de non-contradiction ; c'est entraîner et s'entraîner soi-même dans un tournoiement où l'on est bien en peine de trouver une demeure. Tout en ne produisant aucun système, aucune « pensée forte », Barthes a formé ses élèves et ses lecteurs à la nécessité de mettre les savoirs en tension, à la déprise, à une culture affective, à la rencontre de l'improbable. Finalement, qu'ils fassent l'hypothèse d'un Barthes cohérent, dont la démarche est placée sous le signe d'un fil conducteur, comme Philippe Roger, Bernard Comment mais aussi Gérard Genette, Claude Coste, Diana Knight, Marielle Macé ou Vincent Jouve, ou bien d'un Barthes coupé en deux, renonçant au grand projet scientifique des années

1. Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois, 1991.

2. Il a été confirmé par la publication du cours au Collège de France sur *Le Neutre* (établi par Thomas Clerc en 2002) et par le bel article du même Thomas Clerc, « Roland le neutre », in *Revue des sciences humaines*, nº 268, 4 / 2002, p. 41-53.

1960 pour entrer dans le scepticisme et l'égotisme (c'est le point de vue de Tzvetan Todorov), ou encore d'un Barthes *plusieurs*, dont l'itinéraire est partagé en moments successifs (Annette Lavers, Stephen Heath, Steven Ungar, Patrizia Lombardo), tous disent la complexité d'une œuvre inséparable de la vie où elle s'est composée et écrite.

Tout en cherchant à penser la différence entre vivre, penser, écrire, nous postulons à notre tour l'unité du cheminement de Barthes autour du désir d'écrire, qui en appelle à une puissance de projet intellectuel et à une érotique (admettant d'ailleurs le goût du changement). Mais cette unité est adossée à des césures et à des manques qui créent des effets de rupture ou de retournement. Elle est soumise aussi à des phénomènes de discordance qui font de Barthes le contemporain de plusieurs temps à la fois. Plus proche du projet « otobiographique » de Jacques Derrida et de sa dramaturgie de l'écoute critique[1], nous tendrons l'oreille à la voix pour entendre comment son grain façonne également l'écrit, mais de manière foncièrement discontinue. En donnant à lire et à entendre de nombreux matériaux factuels bruts (l'immense fichier, des manuscrits inédits, des lettres, des notations d'agenda…), nous ferons trembler l'œuvre sous l'effet des échos du dehors. En retour, l'œuvre déplacera régulièrement le récit de vie, en l'éclairant et en l'obscurcissant tour à tour, tantôt en lui donnant une forme, tantôt en le reconduisant à l'informe. Certains mots serviront de fils conducteurs : la douceur, la délicatesse, le déchirant… ou l'amour maternel comme guide souterrain de tout l'itinéraire ; à l'autre bord la hantise de la mort, qui pousse à écrire mais entaille aussi régulièrement la vie. Parmi les principes qui orientent notre récit, un autre est de redonner au rythme et au mouvement de l'écriture sa dynamique vitale, inscrite dans la respiration, dans le corps, dans les aléas de l'existence. Cela implique de quitter la logique des livres, à travers laquelle on envisage Barthes le plus souvent, pour entrer dans le temps de la production de la pensée et des textes. Barthes n'accorde pas une grande importance au livre comme objet fini et clos sur lui-même, si ce n'est qu'il est encore à son époque

1. Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, 2005.

un instrument important pour la diffusion de la pensée et pour la reconnaissance. Il en prévoit, d'une certaine façon, la disparition ; ou du moins son rapport à l'écriture préfigure-t-il d'autres modalités d'expression des idées et de diffusion des textes. La plupart de ses livres sont des recueils d'articles publiés plusieurs années auparavant en revue et, lorsqu'ils paraissent, Barthes est souvent hanté par d'autres questions. Se situer de la sorte dans le temps de l'écriture permet parfois d'éclairer l'œuvre autrement, de percevoir du dedans une histoire intellectuelle tout en mettant en évidence son pouvoir réfléchissant sur notre époque. Le déroulement du livre suit ainsi la chronologie ; mais, pour en déjouer les effets de fausse évidence, l'ordre des années est assoupli par d'autres principes : des parallèles entre Barthes et des compagnons décisifs de son existence permettent ponctuellement de parcourir des motifs selon les rencontres et pas seulement selon l'ordre des années ; des thèmes rassemblent parfois les textes et les faits. Ainsi, certaines années peuvent être évoquées deux fois, dans des chapitres distincts, mais c'est toujours pour leur donner un éclairage modulé, des reliefs différents.

Nous avons pu disposer d'un matériau neuf absolument considérable pour l'écriture de cette biographie : une partie importante de la correspondance, l'ensemble des manuscrits et surtout le fichier que Barthes a enrichi toute sa vie, lui faisant subir des classements et des remaniements variés. Ce fichier, que Barthes a débuté étudiant comme une réserve bibliographique puis lexicographique, est progressivement devenu le dépositaire d'une bonne partie de son existence. Barthes y recueille des choses vues et entendues, des impressions de voyage, des phrases qu'il aime, des pensées et des projets. Dans les deux dernières années de sa vie, le fichier devient un véritable journal : aussi, pour désigner ce qui dans le fonds Roland Barthes s'appelle « Grand fichier », nous utilisons régulièrement l'expression de « fichier-journal » qui semble convenir à la pratique hybride qu'il en avait et qui est son invention. Michel Salzedo, le frère de Roland Barthes, m'a ouvert les portes du bureau de la rue Servandoni et m'a autorisée à consulter les agendas dont, à partir de 1960 et jusqu'à sa mort, Barthes a une pratique singulière et constante. Il ne s'en sert pas dans un but prospectif pour noter ses rendez-vous et ses obligations des jours suivants, mais comme d'un livre de raison, où il note rétrospectivement

les travaux accomplis, les personnes rencontrées le jour précédent[1]. Ces volumes, comme le fichier, ouvrent à une pratique de l'écriture ordinaire et privée tout à fait passionnante. Et ces documents, dont la plupart sont absolument inédits, donnent un appui important au récit de la vie. Ils peuvent être parfois encombrants tant le souci de consigner la vie peut rendre vain le travail de la biographie. En même temps, ils invitent à chercher d'autres choses que des faits, et à rendre compte des multiples sphères – publique, semi-publique, privée – dans lesquelles se déploie l'écriture.

Je ne suis pas contemporaine de Roland Barthes. J'avais onze ans quand il est mort et je n'ai entendu pour la première fois son nom que six ans plus tard dans un cours de philosophie où l'on m'a invitée à lire *Le Plaisir du texte*. Je n'ai donc pas suivi ses cours et la plupart de ses expériences me sont inconnues. Pourtant, Roland Barthes est mon contemporain parce que je sais que je lui dois une manière de lire la littérature, un rapport que je tisse entre critique et vérité, et la conviction que la pensée procède d'une écriture. En racontant l'histoire de ses cheminements, existentiel, intellectuel, littéraire, je veux comprendre une part de ce qui m'a formée et, en même temps, ce qui a rendu cette formation possible. Lorsqu'il est mort, Barthes avait le sentiment d'être arrivé à un tournant de sa vie, mais il ne pensait pas en avoir presque fini avec elle. L'impératif de *vita nova*, si présent dans les derniers séminaires et conséquence de la mort de sa mère, implique moins l'idée d'une pente descendante que celle d'une inflexion nouvelle à donner aux projets, une dernière vie à trouver. Dans sa conférence sur Proust du 19 octobre 1978, il réfléchit aux grandes ruptures qui affectent le « milieu de la vie », celle de Rancé qui abandonne le monde après avoir découvert le corps décapité de sa maîtresse et qui se retire à la Trappe ; celle de Proust lorsqu'il perd sa propre mère : ce qui justifie, dans son intervention, la possibilité d'un « Proust et moi » rassemblant dans un même événement la disparition

1. Ces agendas sont aujourd'hui conservés dans le fonds Roland Barthes du département des manuscrits de la BNF (dépôt 2013). Après avoir été longtemps conservé et valorisé à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, à l'abbaye d'Ardenne près de Caen), l'ensemble des archives est déposé à la Bibliothèque nationale de France depuis 2011, selon le souhait de Michel Salzedo.

des mères : « Un deuil cruel, un deuil unique et comme irréductible, peut constituer pour moi “cette cime du particulier”, dont parlait Proust ; quoique tardif, ce deuil sera pour moi le milieu de ma vie ; car le “milieu de la vie” n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non pas seulement redoutable[1]. » Je lisais le *Journal de deuil* le jour de février 2009 où j'ai perdu ma propre mère. Je me sentais moi-même au milieu du chemin. Ce signe suffisait à faire que le travail puisse commencer.

1. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », conférence au Collège de France, 19 octobre 1978 (*OC* V, p. 467).

I

Au départ

Perdus dans une boîte de documents biographiques et administratifs du fonds d'archives Roland Barthes de la BNF, sept feuillets manuscrits, déchirés en deux puis réassemblés grossièrement avec du scotch, sont la rédaction tranquille d'une tentative autobiographique, ou les souvenirs encore vivants d'une mémoire trouée, d'une « mémoire fragmentaire » comme l'indique le sous-titre : il peut s'agir, comme en fait l'hypothèse Anne Herschberg Pierrot qui les publie dans *Le Lexique de l'auteur*[1], d'une première version des « Anamnèses », présentes dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*[2]. Mais on peut aussi considérer qu'ils en sont la forme contraire, antagonique, seul effort jamais manifesté par l'auteur d'un récit biographique et lié de soi. L'anamnèse, qui est définie comme une opération déchirante, marquant la division du sujet, implique bien en effet un arrachement au continu. Elle est prélevée dans le récit, découpée en quelque sorte et déplacée hors de la chronologie de la vie.

> 1915 : Je nais, dit-on, le 12 novembre à 9 h du matin, à Cherbourg, simple halte de garnison pour mon père, officier de la marine marchande mobilisé comme enseigne de vaisseau.
>
> 1916 : Mon père commande un chalutier (le *Montaigne*) en patrouille dans la Mer du Nord ; le 28 octobre [*sic*], à hauteur du cap Gris-Nez, son bateau est coulé par les Allemands.
>
> 1915 [*sic*]-1924 : veuve, ma mère se retire à Bayonne, où habitent mes grands-parents Barthes (mon grand-père, ma grand-mère et ma tante Alice, professeur de piano) ; […] Avec ma mère nous habitons à Marracq, quartier encore assez campagne de Bayonne.

1. *Le Lexique de l'auteur*, p. 249-257.
2. *OC* IV, p. 683-685.

Nous allons tous les dimanches déjeuner chez mes grands-parents : **le soir, on rentre en tramway, on dîne tous les deux auprès d'un feu de bois, de bouillon et de pain grillé** ; une jeune basquaise, Marie Latxague, s'occupe de moi. Je joue avec les petits bourgeois du quartier, Jean et Linette de Lignerolles, les enfants Rime, Julien Garance, Jacques Brisoux ; déguisés, on arpente la petite campagne de Marracq. J'ai un tricycle. Il y a de beaux soirs d'été. Au temple protestant de Bayonne, à Noël, ça sent la bougie et la mandarine ; on chante *Mon beau sapin* ; l'harmonium est tenu par la sœur de mon parrain, **Joseph Nogaret** ; de temps en temps il me donne **un sac de noix et une pièce de 5 F**.

Je vais à l'école maternelle de Marracq puis au lycée de Bayonne, tout proche ; d'abord en 10e, avec Mme Lafont ; elle porte tailleur, chemisier et renard ; elle vous récompense d'un bonbon qui a le goût et la forme d'une framboise ; elle est très aimée. En 9e, le professeur est M. Arouet ; il a une voix rauque, un peu avinée ; en fin d'année, il fait parfois classe dans le parc du lycée, attenant à l'ancien château de Marracq où Napoléon eut je ne sais quelle entrevue avec je ne sais quel roi d'Espagne.

Chaque année, ma mère va passer un mois à Paris et je l'accompagne ; on part le soir, **en landau de chez Darrigrand** jusqu'à la gare de Bayonne, après avoir joué au Nain jaune pour attendre l'heure du train ; on arrive à la gare d'Orsay, souterraine. À Paris nous habitons un appartement meublé mais nous vivons beaucoup chez **le pasteur Louis Bertrand, rue de l'Avre, à La Motte-Picquet ; il est très bon, parle solennellement les yeux fermés** ; sa paroisse est une mission populaire très pauvre. On lit lentement la Bible à chaque repas, au point de vous faire manquer le train, si l'on part ce soir-là ; la Bible est recouverte de drap ; la théière aussi ; il y a des pensionnaires : une doctoresse suédoise, Mlle Berghoff, guérit les migraines par des massages temporaux[1].

Le museau blanc du tramway de l'enfance, la maison des Allées, aujourd'hui détruite, les grands-parents et la tante Alice sont reproduits en photographie dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Un autre

1. BNF, NAF 28630, fonds Roland Barthes, « Biographie ». En gras, les souvenirs qui ont été réécrits pour former des anamnèses du *Roland Barthes par Roland Barthes*. La suite de ce texte ouvrira les chapitres 2 et 3.

orphelin de la guerre, né deux ans avant Barthes et élevé dans le Sud, fait du tramway un des biographèmes majeurs de l'enfance. Claude Simon se souvient de ses trajets dans la cabine du conducteur emmenant les voyageurs de la ville à la mer toute proche. Le tramway transporte les voyageurs et les souvenirs. Son existence renvoie à la fois au rituel et au sacré, au mouvement et à la permanence des choses… « quand, une fois passé l'octroi, la motrice pénétrait dans la ville, descendait d'abord la longue pente qui menait au jardin public, longeait le mur de celui-ci, tournait sur la gauche à hauteur du monument aux morts et, suivant le boulevard du Président-Wilson, ralentissait peu à peu le long de l'allée des Marronniers pour s'immobiliser en fin de course, presque au centre-ville, en face du cinéma à l'entrée protégée par une marquise de verre aux aguichantes affiches qui, dans des couleurs violentes, proposaient aux éventuels spectateurs les gigantesques visages de femmes échevelées, aux têtes renversées et aux bouches ouvertes dans un cri d'épouvante ou l'appel d'un baiser[1] ». C'est la même époque, le même tramway, le même pays, ce Sud-Ouest dont Barthes a fait une origine, « le pays de mon enfance et de mes vacances d'adolescent[2] », aime-t-il à dire. Parfois, on attelle au tramway un wagon ouvert où tout le monde veut monter : « Le long d'un paysage peu chargé, on jouissait à la fois du panorama, du mouvement, de l'air[3]. » Ce vieux tramway n'est plus mais il reste le souvenir d'un plaisir, sensuel et lumineux. Il conduisait de Bayonne à Biarritz et de Biarritz à Bayonne. « Bayonne, où habitaient mes grands-parents paternels, est une ville qui a eu dans mon passé un rôle proustien – balzacien aussi, car c'est là que j'ai entendu discourir, à longueur de visites, une certaine bourgeoisie provinciale, écoute qui m'a très tôt distrait, plus qu'elle ne m'a oppressé[4]. » Proust pour les sensations qui permettent de conserver le contact avec l'enfance, pour les promenades des deux côtés, le plissé des jupes et l'odeur des maisons, la découverte de l'intime ; Balzac pour l'apprentissage des codes sociaux, des codes de classe : deux aspirations, vers l'intérieur

1. Claude Simon, *Le Tramway*, Minuit, 2001, p. 14.
2. « Réponses », *OC* III, p. 1024.
3. *Roland Barthes par Roland Barthes*, *OC* IV, p. 629-630.
4. « Réponses », *OC* III, p. 1024.

et vers l'extérieur, une attention aux signes manifestée dans les deux cas.

L'ascendance est de petite bourgeoisie héréditaire, avec des règles et une conscience de soi, mais sans le capital, ni culturel ni économique. « La classe à laquelle j'appartiens est, je pense, la bourgeoisie[1]. » Il y a quand même un doute. À une époque où ce qui caractérise le mieux la bourgeoisie est le symptôme de l'ascension sociale, la famille de Roland Barthes n'est guère représentative. L'appauvrissement qui frappe les deux côtés de son ascendance, si elle ne correspond pas forcément à un déclassement, les place durablement parmi les gens modestes, au moins pour ce qui est des Barthes et de la famille qu'il forme ensuite avec sa mère et son frère. « En résumé, il y a dans mon origine sociale un quart de bourgeoisie propriétaire, un quart d'ancienne noblesse, deux quarts de bourgeoisie libérale, le tout brassé et unifié par un appauvrissement général : cette bourgeoisie était en effet ou peu généreuse ou pauvre, parfois jusqu'à la gêne ; ce qui fait que ma mère une fois "veuve de guerre" et moi "pupille de la Nation", a appris un métier manuel, la reliure, dont nous avons vécu difficilement à Paris où nous avons commencé d'habiter quand j'avais dix ans[2]. » Si le côté maternel est nettement plus doté en capital, il est en même temps moins ouvert et peu charitable. La relative indifférence dans laquelle la mère et son fils sont regardés explique que le récit que donne Barthes de ses origines accorde plus d'importance aux traits distinctifs du côté paternel : la province, le Midi, les rituels et la pauvreté. Lorsqu'il parle de cette famille, dans des textes ou des entretiens, il insiste toujours sur la distorsion qui existait entre les préjugés, l'idéologie réactionnaire de cette classe « et son statut économique (parfois tragique)[3] ». Il lit dans le Sud-Ouest le paradoxe de cette histoire que décrit assez peu l'analyse sociologique.

1. *Ibid.*, p. 1023.
2. *Ibid.*, p. 1024.
3. « La lumière du Sud-Ouest », *OC* V, p. 334.