

PERFORMATIVITÉ RITUELLE DE LA LITTÉRATURE : ÉCRIRE ET FAIRE LE DEUIL

Myriam WATTHEE-DELMOTTE

Directrice de recherches du FNRS

Professeur à l'Université catholique de Louvain

à Mark O'Connor

L'approche à la fois sémiotique et anthropologique de la littérature induit à postuler que la littérature procède d'un fonctionnement rituel¹. Pour illustrer ce propos, le cas particulier de l'inscription d'une ritualité mortuaire dans la littérature de la modernité, littérature dont on a dit que le thème de la perte est sa « fondation négative »², s'avère particulièrement intéressant. Cette problématique qui met en lien le *modus operandi* littéraire avec la ritualité apparaît en outre apte à faire comprendre que, malgré les prévisions pessimistes de certains, la littérature a actuellement devant elle un programme de légitimation incontestable.

La définition du rite par l'usage

Avant toute chose, il convient de définir clairement ce que l'on entend par « rite », le mot étant, au même titre que « mythe » ou « sacré » entre autres, tiré à hue et à dia dans la langue courante pour désigner des réalités parfois totalement inverses, avec l'effet qu'il peut devenir quasi insignifiant. Les anthropologues, les

¹ Les lignes directrices de cette théorie ont été développées dans notre ouvrage *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, coll. « Comparatisme et société », Bruxelles, Peter Lang, 2010, et synthétisés dans l'article "Literature as Ritual. The Ritual Stakes in Contemporary Literature", dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, novembre 2011, 7, pp. 227-234.

² Rabaté, D., « Introduction » à *Modernités* n. 21, 2005, « Deuil et littérature », dir. P. Glaudes et D. Rabaté, p. 11.

sociologues et les historiens des religions s'accordent sur une définition savante minimale, qui est moins une définition par l'essence que par l'usage. Autrement dit, un rite se définit pour eux moins par ce qu'il est que par ce qu'on en fait, à savoir : le rite joue un rôle anxiolytique, il atténue l'angoisse éprouvée devant l'incertitude, dans la confrontation à une altérité terrifiante quelle qu'elle soit. Jean Cazeneuve³ a souligné cet aspect comme une constante anthro-pologique, Turner⁴ et Malinowski⁵ l'ont démontré pour ce qui est des sociétés primitives, et sur le plan du psychisme individuel, Freud a également souligné la fonction anxiolytique du ritualisme dans l'étude des compulsions névrotiques⁶. L'anthropologie et l'éthologie considèrent la ritualité comme une attitude à visée anxio-lytique appartenant à ce qu'il y a de plus archaïque et de plus constant dans les comportements entre vivants⁷ lorsqu'ils sont en situation de risque.

Pour synthétiser les éléments qui fondent la ritualité, Claude Rivière a élaboré, à partir de Jean Cazeneuve, une définition très précise qui tente une approche descriptive : « Les rites sont toujours à considérer comme un ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour les acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondé sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet »⁸. À cette définition globalisante, qui cherche à être valable autant pour les rites religieux que profanes et autant pour les peuples primitifs que pour

³ Cazeneuve, J., *Les rites et la condition humaine*, Paris, PUF, 1958.

⁴ Turner, V., *The Ritual Process. Structure and anti-structure*, trad. fr. : *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990.

⁵ Malinowski, B., *Magic, Science and Religion*, New York, Anchor Books, 1954.

⁶ Freud, S., « Actes obsédants et exercices religieux », traduction française de Marie Bonaparte revue par l'auteur en 1932, dans *L'avenir d'une illusion*, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 1973, pp. 81-94.

⁷ Rivière, C., *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995, p. 8. Voir aussi Huxley, J. (dir.), *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, Paris, Gallimard, 1971 (trad. fr.) et Atlan, J., *Éloge des rites et des jeux*, Paris, PUF, 1982.

⁸ Rivière, *Les rites profanes*, op. cit., p. 11.

la modernité, Françoise Champion propose une variante réduite à l'essentiel, qui concerne les rites contemporains, plus difficiles à identifier dès lors que le brouillage des frontières constitue l'une des caractéristiques des sociétés modernes, parfois décrites comme a-rituelles. Elle cerne ainsi trois composantes indissociables qui autorisent à distinguer le rite de toute autre manifestation routinière ou codée : le caractère institué, l'appel à un « nous » et la mise en jeu de la sensibilité⁹.

Pour le dire simplement, le rite consiste en un pari¹⁰ jeté, dans la négociation d'une situation problématique, sur l'efficacité de la reprise d'une forme considérée comme ayant fait ses preuves dans le passé : par exemple, au combat, l'animal offre sa gorge à l'adversaire, ou le soldat porte le drapeau blanc, pour signifier sa défaite et demander l'arrêt de l'affrontement. Le rite se distingue du code ou de l'habitus en ce qu'il convoque une efficacité qui repose sur un enjeu symbolique : en soi, tendre sa gorge et s'avancer sans arme face à l'ennemi est une mise en danger de soi, mais ces attitudes, comprises comme symboles à l'intérieur d'une ritualisation séculaire des combats, entraîne la conséquence inverse, puisqu'il préserve son acteur d'être massacré. Autrement dit, le rite est un levier qui permet des effets sans commune mesure avec le geste posé, en raison du caractère symbolique des éléments sur lesquels il repose – ici en l'occurrence, le code d'honneur des combattants. Cette définition permet de distinguer clairement le rite de ce qui relève de la simple coutume ou de la rationalité : la symbolique mise en jeu et l'exaltation axiologique fondent la performativité rituelle, qui fait que la réalité vécue s'avère un tout qualitatif qui dépasse infiniment la somme quantitative de ses parties. Denis Jeffrey souligne comment cet investissement symbolique des gestes est le critère essentiel de la ritualité, dans une étude éclairante intitulée « Distinguer le rite du non-rite »¹¹.

⁹ Champion, F., « De la désagrégation des rites dans les sociétés modernes », in *La modernité rituelle. Rites politiques et religieux des sociétés modernes*, dir. E. Dianteill, D. Hervieu-Léger, I. Saint-Martin, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 137-145.

¹⁰ « Parier n'est pas croire, mais au moins c'est se mettre dans les dispositions de la foi » : Oliuéro, P. et Orel, T., « L'expérience rituelle », dans *Enjeux du rite dans la modernité*, Paris, Recherches de Science Religieuses, 1991, p. 39.

¹¹ D. Jeffrey, « Distinguer le rite du non-rite », in *La fabrication des rites*, dir. D. Jeffrey, et A. Cardita, Québec, PUL, 2015, pp. 9-28.

On comprend dès lors que le rite ne s'exerce qu'à l'intérieur de communautés symboliques, que l'on appellera « discursives »¹² avec le linguiste Dominique Maingueneau pour ce qui constitue la production rituelle, ou « interprétatives »¹³ avec Stanley Fish pour qui concerne le décodage des éléments mis en jeu. En effet, pour qu'un rite s'opère, il est impératif qu'il repose sur les normes et les valeurs partagées qui fondent la communauté symbolique qu'il active. L'une des conditions requises de la rencontre ritualisée, qui assure le nouage des identités individuelle et institutionnelle, est l'existence de valeurs communément partagées par les acteurs, qui forment un « credo » partagé. Dominique Maingueneau précise à cet égard que l'« on peut distinguer des communautés discursives de deux types, étroitement imbriquées : celles qui gèrent et celles qui produisent le discours. Un discours constituant, en effet, ne mobilise pas que des auteurs, mais une variété de rôles sociodiscursifs chargés de gérer les énoncés : par exemple pour la littérature les critiques littéraires des journaux, les enseignants, les libraires, les bibliothécaires, etc. »¹⁴.

S'appliquant à la littérature, le rite renvoie ainsi à la notion socio-linguistique d'« institution discursive » qui désigne la vie littéraire au sens large : les artistes, les éditeurs, les prix... Maingueneau invite à élargir ce concept en prenant en compte « l'ensemble des cadres sociaux de l'activité dite littéraire, aussi bien les représentations collectives que l'on se fait des écrivains, que la législation (par exemple les droits d'auteurs), que les instances de légitimation et de régulation de la production, des pratiques (concours et prix littéraires), que les usages (l'envoi du manuscrit à un éditeur...), les habitus, les carrières prévisibles, etc. »¹⁵.

¹² Maingueneau, D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

¹³ Fish, S., *Is there a Text in the Class?*, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press, 1980.

¹⁴ Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

La ritualité de la littérature

Jacques Atlan, partant d'une part des études d'éthologie relatives au comportement rituel des animaux dans la gestion naturelle de l'agressivité, et d'autre part de la notion de « représentation » en psychanalyse, étend au règne du vivant dans son ensemble, humanité comprise, le besoin de représenter et de symboliser, soit ce qu'il appelle la « compulsion au spectaculaire »¹⁶, pour réguler la question de la violence. Il opère ainsi le lien entre la représentation littéraire et le rite par le biais du concept de « comportement métaphorique ». Il faut se souvenir à ce propos que l'origine de la littérature est liturgique, et que le champ littéraire s'est constitué par autonomie progressive à cet égard en se détachant peu à peu de l'axiologie religieuse qui légitimait les textes. Claude Puzin, par exemple, a intégré cet aspect dans sa réflexion sur le tragique en pointant essentiellement le fonctionnement de la *catharsis*¹⁷. Victor Tuner a travaillé dans la même perspective en soulignant la nature rituelle du théâtre¹⁸.

Il serait toutefois injuste de se limiter aux formes littéraires orales et collectives : le mode individuel de la lecture silencieuse du livre n'est pas moins ritualisé. Comme le rappelle Claude Rivière, « le rite individuel est accompli par une personne qui utilise une scénographie collective »¹⁹, c'est-à-dire dont la codification est un phénomène social, qui repose sur un consensus, car sauf pathologie, le rite n'est pas de l'ordre du code individuel mais relationnel, la pathologie consistant précisément à restreindre la relation de soi à soi. Ainsi la lecture, même solitaire et silencieuse, n'est pas moins ritualisée que la prière, par exemple. Martine Poulain rappelle à cet égard que la lecture « n'est pas seulement le moment où celle-ci s'effectue, mais un ensemble, un "corps de pratiques" : tout ce qui la conditionne, y prépare, y conduit, la prolonge ou l'annule, n'est pas périphérique à la lecture

¹⁶ Atlan, « Essai sur les principes de la psychanalyse », dans *Éloges des rites et des jeux*, op. cit., p. 30-32.

¹⁷ Puzin, C., *Le tragique*, Paris, Nathan, 1984.

¹⁸ Turner, V., *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, New York, Paj Publications, 1982.

¹⁹ Rivière, *Les rites profanes*, op. cit., p. 15.

mais en est radicalement constitutif»²⁰. Il n'est pas inutile de rappeler que le rite est avant tout de l'ordre du *faire*, et qu'en l'occurrence, le *dire* littéraire, dans ce contexte, est à comprendre d'abord dans l'ordre du *faire*.

C'est dans cette perspective qu'Yvonne Johannot, parallèlement à Anne-Marie Christin²¹, s'intéresse au support matériel des textes. Elle souligne d'emblée comment la lecture repose sur un rituel culturellement défini lié au livre comme « forme symbolique »²². Elle étudie les pratiques lectoriales et analyse leurs soubassements symboliques. Elle montre ce qui a été bouleversé lorsque la littérature orale a cédé la place à la littérature écrite et imprimée, et passe en revue les règles auxquelles nous obéissons à notre insu dans l'ordre de la culture instauré par le livre. Elle dévoile ainsi les paradigmes axiologiques qui gouvernent les pratiques. Par exemple, elle pointe la valorisation de la fin des mots dans l'oralité (ex. la rime) et celle, inverse, de leur commencement à l'écrit (ex. l'enluminure de la capitale). De même, on ne lit pas le *codex* selon les mêmes normes que le rouleau : un support physique d'inscription implique un procédé général de symbolisation et un code social de communication, et il détermine un dispositif de diffusion, et tout cela a des implications sur le plan des imaginaires. « Il y a une morale des matériaux, et dans les pratiques de mémoire plus que partout ailleurs »²³, note à ce propos Régis Debray, fondateur de la médiologie. Le bouleversement de paradigme lié à l'émergence récente d'une culture de l'écran rend particulièrement sensible à cette question du support textuel.

La lecture (sur quelque support que ce soit) convie, non moins que la représentation théâtrale, à une expérience « hétérotypique »²⁴, c'est-à-dire qui s'opère sur une scène distincte qui occupe la fonction de l'« espace potentiel » défini par Donald

²⁰ Poulain, M., *Pour une sociologie de la lecture*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 8.

²¹ Christin, A.-M., *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

²² Johannot, Y., *Tourner la page. Livres, rites et symboles*, Paris, Jérôme Millon, 1994.

²³ Debray, R., *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 32.

²⁴ Chauvet, L.-M., « Le rite et l'éthique : une tension féconde », in Devisch, R., *Parole*, C. et Chauvet, L.-M., *Le rite, sources et ressources*, op. cit., p. 151.

²⁵ W

Hame

sanctu

²⁶ Jo

²⁷ Ab

p. 94. M

²⁸ Fis

²⁹ Bar

Winnicott²⁵. À savoir : comme le rite, la lecture a une efficacité réelle mais se joue sur une scène décalée ; elle rejoint en cela l'esprit d'enfance dans son « consentement euphorique à la fiction »²⁶. Lire est un voyage consenti dans la dimension du fictif qui, au retour, peut déboucher sur une réappropriation plus lucide du réel. En ce sens, donner à lire, c'est « déterritorialiser »²⁷ le lecteur, lui ouvrir la porte d'un espace et d'un temps hors de soi qui livrent accès à une altérité contrôlable : l'échange unit l'auteur et le lecteur dans l'espace-temps spécifique de la lecture, pour un plaisir partagé qui les extrait tous deux du temps dévorateur de la vie ordinaire, et esquisse par là même une forme de négociation à son égard. On voit ici l'action médiatrice du rite.

Il exerce aussi une fonction intégrative, constituante : la communauté discursive à la fois pré-existe, se conforte et se construit par le rite. Comme l'a démontré Stanley Fish, on ne peut recevoir pour littéraire qu'un texte que l'on a été initié à reconnaître pour tel à l'intérieur d'une « communauté interprétative »²⁸. Le critique montre ainsi combien un auteur est dépendant des codes admis dans l'institution littéraire pour créer son œuvre : s'il s'écarte trop largement de la convention, l'écrivain court le risque de l'incommunicabilité ; son objectif (explicite ou non) dès lors qu'il édite, est de faire appel à une communauté virtuelle de lecteurs avec qui il peut former un « nous » ouvert à un avenir sans limite. À cet égard, l'écrivain parie sur ce que Barthes appelle la « transmigration » qui qualifie la lecture :

Parfois, le plaisir du texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a texte) : lorsque le texte « littéraire » (le livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref, quand il se produit une co-existence.²⁹

²⁵ Winnicott, D., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. fr.) ; Hameline, J.-Y., *Une poétique du rituel*, Paris, Le Cerf, 1997, chapitre IV : « L'espace du sanctuaire », pp. 53-71.

²⁶ Jouve, V. (dir.), *L'Expérience de la lecture*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 86.

²⁷ Abraham, B., « À propos de la relecture », dans *Semen* 1, 1983 : *Lectures et lecteurs*, p. 94. URL : <http://semen.revues.org/4251>, consulté le 20 juillet 2012.

²⁸ Fish, *Is there a text in the class ?*, op. cit.

²⁹ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 12.

On comprend ainsi la part indispensable d'invariant qui autorise l'auteur à mettre en jeu sa singularité, c'est-à-dire ses variables singulières, qui resteront lettre morte si elles ne rencontrent pas un point minimal d'ancrage dans un préalable partagé. L'auteur qui postule chez ses lecteurs inconnus³⁰ l'émergence d'un « nous » potentiel négocie au moindre risque ce rapport d'altérité (en temps et/ou en mœurs) dans lequel il se situe à l'égard de son lectorat. Il propose donc une structure communicative qui repose, pour une part, sur des antécédents fiables : les modèles que fournit l'histoire littéraire, patrimoine partagé ou partageable, garant d'une entente minimale. Car il serait naïf de croire à l'originalité totale : même dans le cas où la création semble faire table rase des modèles, ceux-ci restent présents en rémanence ; l'art contemporain peut mettre en œuvre la mémoire de l'archaïque ou de la tradition comme « quelque chose qui s'est absenté mais n'a pas nécessairement disparu »³¹.

Or si Barthes parle bien de « plaisir », c'est que la communauté à laquelle la littérature invite est d'abord esthétique : elle repose sur le partage d'émotion, le *pathos*, avant même d'impliquer l'intellect ou les valeurs. Cette conception de la littérature remonte, en France, à la Querelle des Anciens et des Modernes, qui a vu triompher à la fin du XVII^e siècle le modèle de l'écrivain qui émeut (*movere*) au détriment de l'homme de plume qui instruit (*docere*). L'écrivain, au sens moderne qui prévaut toujours aujourd'hui, est celui qui s'est détaché du service du Prince qui instrumentalise son art aux fins de l'instruction du peuple, pour prendre une autonomie qui le place dans un autre mode de dépendance, celle du public qui viendra librement vers son œuvre, et à qui il lui faut donc pouvoir parler. Il ne s'agit pas de servilité mais de contact. C'est en ce sens qu'il faut comprendre comment en littérature, « dire, c'est faire »³², selon les termes d'Austin. Le *faire* de la littérature est d'abord de l'ordre du *pathos* : il s'agit de pouvoir faire éprouver un texte comme le lieu d'une rencontre. Dans l'émotion esthétique s'ancre

³⁰ Lecteurs « modèles » au sens où l'entend Umberto Eco dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.

³¹ Amey, C., *Mémoire archaïque de l'art contemporain. Littéralité et rituel*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 131.

³² Austin, J., (1962), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

tout autre mode d'échange qui vient en surcroît, qu'il soit de l'ordre cognitif ou expressif.

La littérature du deuil

Sur cet horizon du *pathos*, on comprend que la problématique du deuil puisse être appropriée à la démonstration de la ritualité en littérature. Inscrits dans le besoin de dépasser la douleur d'une perte, les textes littéraires qui évoquent le deuil sur le plan thématique sont appelés à le traverser comme expérience et par corollaire, à y inviter le lecteur : *dire* le deuil, c'est appeler à le *faire*³³. Or, comme le dit Marie-Frédérique Bacqué (Secrétaire générale de la Société française de Thanatologie et de la Fédération européenne « Vivre son deuil »), il n'y a « pas de deuil sans rituel »³⁴. Le rite permet en effet, selon sa triple fonction médiatrice, ordonnatrice et sécurisante, de faciliter le passage par les séquences successives du deuil dans le vécu : commémorer le défunt, rejouer la mort sur le plan symbolique et séparer le règne des vivants et des morts afin de relancer les endeuillés dans la vie. La logique constitutive des textes littéraires doit donc être analysée à la fois dans leur relative dépendance à l'égard des cadres rituels collectifs et dans leur faculté expressive à l'égard des hommes de plume.

Le genre littéraire du Tombeau³⁵ est né, en France, à la Renaissance. Le premier texte ainsi désigné date de 1531 : il est dédié à Louise de Savoie, la mère de François I^{er}, femme d'exception qui a stratégiquement construit son image de gloire³⁶,

³³ Voir à cet égard notre article « Écrire le deuil, c'est appeler à le faire : la performativité rituelle des textes littéraires commémoratifs », in *La fabrication des rites*, dir. D. Jeffrey et A. Cardita, *op. cit.*, pp.213-226.

³⁴ Titre de la première partie de l'ouvrage de Bacqué, M.-F., *Le Deuil à vivre*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 19.

³⁵ Un premier point sur ce genre littéraire a été opéré dans notre article : « Les Tombeaux littéraires. Du rite au texte », in *Esthétique et spiritualité 2 : Circulation des modèles européens*, dir. B. Dechameux, C. Maignant et M. Watthee-Delmonte, Fernemont, EME, 2012, pp. 289-306.

³⁶ David-Chapy, A., « L'invention de rituels : mettre en scène et servir le pouvoir au féminin. Le cas des régence de Louise de Savoie (1515-1531) », communication au colloque *Les rituels de la vie privée et publique du Moyen-Âge à nos jours*, Université d'Orléans, 7-9 juin 2017.

phénomène auquel répond la création de ce genre nouveau dans le but de souligner son caractère hors norme. À l'origine, le terme désigne un genre collectif : c'est un recueil de textes « réunissant des pièces funèbres de diverses formes poétiques comme le sonnet, l'épithaphe, l'ode, le distique, l'élégie, etc. Souvent écrits en plusieurs langues (le latin, le français, l'italien, l'espagnol, etc.), ces recueils sont publiés pour célébrer la mémoire d'un défunt plus ou moins réputé, qu'il ait été membre de la famille royale, serviteur de l'État, officier, médecin, juriste, poète, etc. »³⁷. Le Tombeau littéraire s'avère d'emblée lié à une problématique identitaire, parallèlement à l'histoire de la tombe comme monument, puisque l'usage de la tombe individuelle apparaît en France au XVI^e siècle³⁸. Le texte vise à consolider différentes identités : celle du mort d'abord, reconnu comme une personnalité socialement importante, mais aussi celle de la communauté à laquelle il appartenait, qui forme un groupe d'endeuillés qu'il faut aider à se reconstruire, et enfin celle des écrivains à qui l'on confie d'honorer le défunt. Le texte joue en ce sens une fonction monumentale, légitimante, en regard de l'espoir de la survie du mort dans les mémoires collectives. Il vise par ailleurs aussi la reconnaissance du pouvoir du lettré en tant que professionnel de l'écriture qui connaît les codes sociétaux (*docere*) et peut immortaliser par son art de la parole³⁹. Le Tombeau s'avère en ce sens nécessairement normatif : il révèle l'ensemble des mythes qui, dans l'imaginaire d'une époque, définissent l'identité sociale et littéraire⁴⁰. L'écriture est fortement codée par rapport aux idéologies officielles, elle s'appuie sur des *topoi* inféodés à l'adhésion collective, puisque l'auteur doit cadrer avec l'axiologie de sa communauté discursive, prouver sa capacité à produire une image symbolique signifiante pour la collectivité, qui assurera en retour sa légitimité littéraire.

³⁷ Castongay-Bélanger, J., « L'édification du tombeau poétique », *Études françaises*, n. 38, 2002/3, p. 55.

³⁸ Ariès, P., *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 50.

³⁹ Flégès, A., « "Je ravie le mort." Tombeaux littéraires en France à la Renaissance », *Le Licorne*, n. 29 : *Le tombeau poétique en France*, 2005, pp. 71-142, p. 72.

⁴⁰ Pour les aspects de l'identité convoqués à l'époque Renaissance, voir Boitel-Soriano, M.-A., « Le mythe du Dauphin-roi : l'exemple des funérailles littéraires de François de Valois (1536-1537) », *Cahiers de la Méditerranée* n. 77, 2008, pp. 27-38.

Tombé en désuétude à la fin du XVI^e siècle, le genre connaît une résurgence remarquée à la fin du XIX^e siècle chez les symbolistes, avec leur chef de file Mallarmé, qui écrit trois Tombeaux en hommage à trois hommes de plume : en 1876, le « Tombeau d'Edgar Poe », œuvre de commande pour commémorer l'érection d'une statue à l'écrivain, vingt-cinq ans après sa mort ; en 1893, le « Tombeau de Charles Baudelaire » lorsque l'on érige un monument au poète ; en 1896, le « Tombeau de Paul Verlaine » pour le premier anniversaire de la mort et l'inauguration d'un monument au Jardin du Luxembourg. On voit qu'il s'agit de trois œuvres de circonstances, liées à un geste de commémoration, à la production parallèle de monuments de pierre et de mots, qui assurent une forme de sacralisation.

Il s'agit pour Mallarmé d'honorer non l'acteur d'une identité collective mais un individu particulier, et plus précisément un « maudit », un inclassable ; par ailleurs, le poète n'agit pas au nom de l'autorité politique, mais de la confrérie des créateurs. Autrement dit, la communauté sollicitée et consolidée par ce geste n'est pas sociétale au sens global mais marginale, et non hiérarchique mais de l'ordre du réseau électif : la singularité créatrice se trouve légitimée par l'un de ses pairs, qui réaffirme à cette occasion sa filiation ou sa fratrie symbolique, sa « communauté discursive » spécifique. Dominique Maucond'huy a analysé en détail ce qui sépare le Tombeau collectif du XVI^e siècle du Tombeau individuel de la fin-de-siècle mallarméenne⁴¹. Considérant le but des locuteurs, il constate que le Tombeau Renaissant commémore pour faire exister un groupe, en mettant l'accent sur un cadre collectif, alors que le Tombeau mallarméen honore une singularité créatrice qui a refusé d'être récupérée par la collectivité. Le premier fait dès lors image au départ de *topoi* visant la légitimation par la société au nom de valeurs sociétales partagées, tandis que le second cherche au contraire à donner voix à un inclassable, légitimé par ses pairs, une élite de lettrés en porte-à-faux avec les normes sociétales. Dès lors, s'il s'agit bien communément de rejouer symboliquement la mort, la commémoration ne porte pas sur le même objet et s'opère selon des

⁴¹ Maucond'huy, D., « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? » dans *La Licorne*, n. 29 : *Le tombeau poétique en France*, 2005, pp. 10-22.

modalités inverses : à la fin du XIX^e siècle, l'immortalité consiste désormais à perpétrer la voix du poète disparu qui a su charmer (*movere*) par ses qualités esthétiques. L'auteur parle donc avec le mort, il est en quelque sorte son ventriloque, dans une écriture imprégnée d'émotion qui se veut fidèle en esprit, car ce qui est sacralisé, c'est la singularité d'un individu et la seule manière de lui rendre hommage est donc de lui écrire un texte tout aussi singulier. On est donc très loin du XVI^e siècle, où la mort d'un maillon de la chaîne sociale était un incident collectif qu'il fallait clore sereinement pour offrir à la communauté de se tourner vers l'avenir, sûre des valeurs qui la pérennisent quelle que soit la vulnérabilité des individus éphémères qui la constituent.

La *pietà*

Les Tombeaux appartiennent aux commémorations publiques ; à cet effet, les trois hommages mallarméens ont été publiés par lui dans des collectifs : recueil d'hommages ou revues⁴². Il est intéressant de confronter ces textes officiels aux 202 feuillets que l'auteur a écrits à la mort de son fils Anatole arraché à la vie à l'âge de huit ans à peine en 1879, qu'il a gardés au secret et n'a jamais eu l'intention de publier, puis qu'il a demandé à sa fille Geneviève de brûler après son décès. Confiés par Henri Mondor à Jean-Pierre Richard, ils ont fait l'objet d'une publication posthume en 1961⁴³. Laurie Laufer émet à leur endroit deux hypothèses inverses : soit ces textes n'ont jamais paru aboutis à leur auteur, en raison du principe qui lui avait fait dire à Cazalis : « Quand un poème sera mûr, il se détachera »⁴⁴, ce qui n'aurait pas été le cas ici (ce serait donc un échec), soit il s'agit d'un cas d'aphasie mélancolique : « un père dont l'enfant meurt n'a pas de nom. Mallarmé fit alors le sacrifice de sa propre langue en la traçant, disparaissante », ce que Laurie Laufer relie alors à l'objectif de la « disparition illocution

⁴² Le « Tombeau d'Edgar Poe » est une œuvre de commande pour *A Memorial Volume*, le « Tombeau de Charles Baudelaire » est publié dans la revue *Plume* et le « Tombeau de Paul Verlaine » paraît dans la *Revue Blanche*.

⁴³ Mallarmé, S., *Pour un tombeau d'Anatole*, Paris, Seuil, 1961, avec une introduction de Jean-Pierre Richard.

⁴⁴ Laufer, L., « La sépulture mallarméenne. Pour un tombeau d'Anatole », *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2 n. 80, pp. 97-109, p. 102.

du poète »⁴⁵ (et dans ce cas, ce serait un summum de réussite). Pour éclairer quelque peu ce débat, il importe de considérer la différence entre les circonstances d'écriture et ce qu'elles signifient en regard de la ritualité convoquée.

Ce qui distingue les 202 fragments de textes écrits pour Anatole des Tombeaux littéraires extrêmement construits écrits pour Baudelaire, Verlaine et Edgar Poe est ce qui sépare la mise au tombeau de la commémoration : une *pietà* est un moment où ce qui est pris en charge, c'est la séparation douloureuse d'avec le mort dans sa corporalité même, tandis que la commémoration considère le défunt dans l'émotion d'un souvenir sacralisant et dans une sorte de désincarnation qui laisse place au symbole. Dans le premier cas, le texte est un tombeau habité, dans l'autre, c'est un cénotaphe. Tantôt le deuil est à faire, tantôt il est déjà fait. Car si le processus du deuil comprend trois phases essentielles qui sont de commémorer le défunt, de rejouer la mort et de séparer le règne des vivants de celui des morts afin de relancer les endeuillés dans la vie, on voit que le deuil accompli correspond au Tombeau littéraire, qui officialise le processus achevé, alors que la mise au tombeau dit surtout le choc abyssal de la rupture. La même distinction est à opérer entre deux recueils de la poétesse contemporain Béatrice Bonhomme, qui, au moment du décès de son père, l'artiste Mario Villani, en 2006, écrit un long texte poétique intitulé *Mutilation d'arbre* qu'elle n'entend pas publier, puis deux ans plus tard, fait paraître sous le titre *Passant de la lumière*⁴⁶ un recueil différent, structuré de six poèmes d'hommage au peintre défunt. Sur ce plan, il est utile de considérer comparativement ces textes, bien que les deux *pietà* témoignent de réalités opposées, en ce sens que la mort du fils inverse l'ordre chronologique naturel du cours de la vie, tandis que le décès du père le respecte. Quant aux Tombeaux écrits par Stéphane Mallarmé et Béatrice Bonhomme, ils concernent pareillement l'hommage à une figure de créateur dont l'œuvre prolonge sa présence *post mortem*.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁴⁶ Bonhomme-Villani, B., *Mutilation d'arbre*, Mers s/Indre, Collodion, 2008 et *Passant de la lumière*, Jégun, L'Arrière-Pays, 2008. Pour une étude détaillée de ces textes, voir notre article « Faire reconnaître l'absent. Poésie et rites mortuaires chez Béatrice Bonhomme », in *Béatrice Bonhomme. Le mot, la mort, l'amour*, dir. P. Collier et I. Thomas, coll. « Modern French Identities », Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 231-243.

Qu'il s'agisse du moment du décès ou de celui de la commémoration, le texte littéraire permet d'appréhender la situation en mettant en œuvre une ritualité communément requise en ces circonstances. D'une part la mise au tombeau, moment d'une séparation irrémédiable, peut être prise en charge sur le plan expressif par la convocation de rôles culturels attachés à la gestion de la mort, tels que la *Mater dolorosa* ou la pleureuse (figures, remarquons-le, généralement féminines). D'autre part l'hommage commémoratif élabore un monument, c'est-à-dire prend en considération un héritage symbolique qui contribue à l'identité des endeuillés. Pour reprendre les termes d'Élodie Blogie⁴⁷, dans le premier cas, il s'agit d'écrire « contre » : contre l'intolérable privation d'un être cher et, plus généralement, contre le temps dévorateur des hommes ; dans le second, il s'agit plutôt d'écrire « pour » : pour se remémorer les apports du défunt et se reconstruire après sa disparition en reconnaissant qu'au-delà de la perte de sa présence, quelque chose demeure qui contribue à façonner le vécu et à ouvrir positivement à l'avenir.

On peut considérer comparativement, sous cet angle, les deux textes qui témoignent de l'épreuve de la séparation. Les feuillets réunis sous le titre posthume de *Pour un tombeau d'Anatole*, tout autant que les pages de *Mutilation d'arbre*, expriment les premières phases par lesquelles passe tout endeuillé, telles que les analyse Marie-Frédérique Bacqué⁴⁸ :

D'abord la sidération :

malade au
printemps
mort en automne
----- c'est le soleil

la vague
idée la toux

(Mallarmé, feuillet 3, p. 101)

⁴⁷ Blogie, É., *Mal de mère. Approche intergénérationnelle de l'écriture du deuil chez Giono, Barthes et Malzieu*, mémoire de Master présenté à l'Université catholique de Louvain sous la direction de M. Watthee-Delmotte, 2011, p. 65.

⁴⁸ Bacqué, *Le Deuil à vivre*, op. cit., pp. 56-63.

Il *effet général*
(il doit)
Est-il mort ? (c. à.
d. frappé à mort)
(non)
et revient-il déjà
(dans l'espace du
doit mourir)
du futur terrible
qui l'attend ?

(Mallarmé, feuillet 69, p. 167)

Comment, toi l'éveillé, es-tu devenu ce dormant, toi le vivant, toi
l'éveillé au cœur des choses ?

(Bonhomme, pp. 8-9)

Ensuite le déni :

fils
résorbé
pas parti
c'est lui
--- ou son frère
moi
je le lui
ai dit
deux frères.

(Mallarmé, feuillet 4, p. 102)

Jamais tu ne peux être ce gisant de pierre, toi le créateur au cœur des
couleurs et des choses

(Bonhomme, p. 11)

Et enfin la révolte :

Pas connu
Mère, et fils ne
M'a pas connu ! —
— image de moi
autre que moi

emporté en
mort !

(Mallarmé, feuillet 6, p. 104)

Il y a cette révolte en moi devant ton immobilité, car il n'est pas question que tu dormes, toi le vivant, toi l'éveillé [...] Te dire mort est une hérésie

(Bonhomme, p. 11 et 17)

Tant le texte en charpie de Mallarmé que le flux verbal de Béatrice Bonhomme traduisent une forme d'excès : l'expérience vécue est celle du débordement, d'une impuissance qui s'exprime soit par le balbutiement, soit par le ressassement d'un trop plein. Mais en même temps que surgit cette confrontation à l'altérité radicale de la mort, ce constat terrible que l'être cher est désormais irrémédiablement passé dans une catégorie ontologique autre, celle des défunts, survient le rite anxiolytique qui permet de ramener l'inconnu à une forme de connu. L'ordre peut dès lors faire retour au sein de la situation effroyable par une distribution des rôles au sein d'un rite funéraire. Ainsi, Mallarmé invoque, pour sa part, la supériorité du vivant qui maîtrise la situation par son savoir :

la mort --- chuchotte bas
---- je ne suis personne ----
je m'ignore même
(car morts ne savent
pas qu'ils sont
morts ___, ni même qu'ils
meurent

(feuillet 61, p. 59, dans le respect de l'orthographe
de l'auteur)

Il s'agit bien ici de trouver un moyen de faire face à l'insaisissable et de gérer l'impuissance, car il n'y a aucun sens à trouver à la mort d'un enfant, et le seul savoir sur la mort est dénué

par le trépassé, mais il y a une forme de domination symbolique qui jaillit de la position de savoir supérieur que s'arrogue le survivant, l'officiant du service funéraire qui prend soin de la dépouille mortelle qui lui est confiée et qui lui assure le traitement respectueux qui lui est dû.

De son côté, Béatrice Bonhomme convoque les rôles attendus qui peuvent ramener dans la situation perturbante quelque chose de familier : « Je ne me connaissais pas pleurante et aujourd'hui pleurante sur ce dormant de pierre. Je ne te connaissais pas gisant car tu t'étais toujours redressé » (p. 10). Ces phrases disent une mutation, la prise en charge de rôles jusque-là destinés à d'autres, mais que la situation présente invite à s'approprier au sein d'un scénario somme toute connu d'avance.

Dans les deux cas, il s'agit de trouver un rôle rituel qui autorise à rester en relation possible avec le mort. Car comme le précise Barthes dans un contexte autre, mais ici opérant : « Manipuler l'absence, c'est allonger ce moment, retarder aussi longtemps que possible l'instant où l'autre pourrait basculer sèchement de l'absence dans la mort »⁴⁹. La *pietà* garde le mort en son giron, le regarde et l'étreint. « Il est question que je veille désormais à tes côtés, plus vivante de ton dénuement, de la déposition de ton corps » (p. 12), écrit Béatrice Bonhomme, qui poursuit : « je partage avec toi ces lectures de poèmes, je vais contempler ton denier tableau, je discute avec toi de l'œuvre de Jean Grenier » (p. 13).

À cet égard, on remarque que les poèmes sont, en tout ou partie, des adresses directes au défunt, interpellé en tant qu'appartenant désormais au monde des trépassés certes, mais cependant susceptible de garder le contact avec le locuteur. Et là se trouve l'une des performativités du « *dire, c'est faire* ». Car s'adresser au défunt en tant qu'interlocuteur, c'est faire en sorte qu'il le soit, c'est-à-dire créer une situation de dialogue potentiel, dans laquelle le silence lui-même devient signifiant, interactif. De même que dans la prière, comme l'a fait remarquer, après Feuerbach, Jean-Louis Chrétien⁵⁰, c'est l'adresse au divin qui instaure la divinité

⁴⁹ Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, 1977, p. 22.

⁵⁰ Chrétien, J.-L., *L'arche de la parole*, coll. « Épiméthée », Paris, PUF, 1998, p. 23.

comme telle, de même dans la parole destinée au disparu, c'est l'adresse qui crée la présence. Mallarmé à la fois utilise ce subterfuge et exprime la lucidité qu'il garde de la fragilité de cette situation qui repose sur sa seule intentionnalité :

tu peux,
avec tes petites mains, m'entraîner
dans ta tombe – tu
en as le droit –
– moi-même
qui te suis moi, je
me laisse aller –
– mais si tu
veux, à nous
deux faisons [...] *une alliance*
un hymen, superbe
– et la vie
restant en moi
je m'en servirai pour –

(Mallarmé, feuillets 39 et 40, pp. 137-138)

De même, Béatrice Bonhomme prend la responsabilité du nouvel ordre instauré : « Car j'ai donné naissance à ta nouvelle vie qui est la tienne en moi et je ne te quitte pas » (p. 14).

C'est donc le *dire* qui induit le *faire* du texte. L'efficacité rituelle repose ici tant sur des substrats mémoriels que sur une dimension émotionnelle qui s'ancre dans le recours au régime « indiciel » au sens peircien. La sémiotique peircienne, on s'en souvient, différencie la possibilité de renvoyer au référent par convention (symbole) ou par l'empreinte d'une présence qui s'est absentée (indice). Dans la mise au tombeau, il s'agit de gérer l'indice du vivant, de celui qui a été vivant. C'est à cet indice que le poète s'adresse, et dans son désir de retarder le moment inéluctable de la séparation, à défaut de nier la mort, il se prend à exprimer sa propre mortalité en symbiose avec le défunt :

plus de vie pour
moi
et je me sens
couché en la tombe
à côté de toi

(Mallarmé, feuillet 79, p. 177)

Et je repense à cette pierre qui t'a remplacé et je me sens pétrifiée,
putréfiée par ton immobilité

(Bonhomme, p. 8)

Ces textes ne sont donc nullement des jeux sur le mythe orphique, puisqu'il n'est pas question de nier la mort et qu'aucune réversibilité du processus de mortalité n'est évoquée. Il s'agit au contraire de signifier un sacrifice douloureux qu'il faudra se résoudre à accepter, au sens où Jean Allouch définit le deuil accompli : « Il y a deuil effectué lorsque l'endeuillé [...] supplémente la perte subie d'une autre perte, celle d'un de ses trésors »⁵¹. La *pietà* exprime, et ce faisant, entreprend activement ce processus ; elle est le moment inchoatif du deuil en travail.

Le Tombeau littéraire

Par contraste, le Tombeau littéraire est le genre du deuil accompli. Il peut être un cénotaphe, un tombeau vide, un lieu qui renvoie naturellement au registre symbolique (conventionnel), puisque la représentation du mort est désormais désinvestie de sa corporalité pour se reporter sur ses œuvres. Le Tombeau littéraire ne renvoie alors pas tant à la dépouille mortelle du défunt qu'à sa résurrection lumineuse par la grâce de ses œuvres.

Ainsi Stéphane Mallarmé, dans les trois Tombeaux célèbres qu'il compose en hommage à Poe, Baudelaire et Verlaine, recourt-il au régime symbolique peircien, celui qui lui fait aimer dans la langue « l'absente de tout bouquet »⁵². Ainsi le Tombeau

⁵¹ Allouch, J., *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, EPEL, 1997, p. 13.

⁵² Mallarmé, S. « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1945, p. 368.

mallarméen ne permet-il pas de trouver l'homme : « Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine ». Mais il invite le lecteur à effectuer un « immatériel deuil »⁵³. Et le défunt Edgar Poe se retrouve, étant désormais une œuvre achevée, « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », selon la phrase emblématique qui ouvre son Tombeau⁵⁴. En d'autres termes, le Tombeau littéraire souligne que la mort est pour le poète non tant une fin qu'un départ : celui de l'œuvre, qui ne se réalise pleinement qu'à la disparition illocutoire de l'auteur, afin que les lecteurs portent plus avant son texte et lui fassent déployer ses potentialités sémantiques. Le tombeau, tout autant que la *Pietà*, reconnaît donc la mort, mais il met désormais l'accent sur la métamorphose *post mortem* de celui qui, comme le dit Pierre Jean Jouve, « pense la mort de façon active et sait l'utiliser, complètement différent sur ce point de la majorité des hommes. L'artiste est celui qui met sa mort en valeur »⁵⁵.

Selon Jean-Michel Maulpoix, Mallarmé, dans ses Tombeaux, « prend le parti de l'éternité contre l'éphémère, ou plutôt vient inscrire la valorisation de la précarité au plus près de l'éternité. [...] Le tombeau lyrique n'est donc pas destiné à recevoir le corps (ce que fait le tombeau réel) mais l'âme, le souffle de la précarité »⁵⁶. On serait tenté d'interpréter cette phrase du critique, dite à propos de Verlaine dont le programme poétique était « de la musique avant toute chose », en référence à l'âme du violon, cette pièce de bois minuscule et invisible qui constitue une pièce maîtresse dès lors qu'elle est responsable de la résonance de l'instrument. De même, le mouvement général des Tombeaux mallarméens est une invitation à découvrir, grâce aux doubles ententes et à la polysémie, les lieux de résonances inattendus du langage afin, comme l'a fait Edgar Poe, de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »⁵⁷.

⁵³ Mallarmé, S., « Tombeau », *Ibid.*, p. 71.

⁵⁴ Mallarmé, S., « Tombeau d'Edgar Poe », première parution dans *La Plume*, 15 mars 1896, n. 166, p. 177.

⁵⁵ Jouve, P.-J., *En Miroir. Journal sans date*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1124.

⁵⁶ Maulpoix, J.-M., « Verlaine caché dans l'herbe. Le Tombeau de Paul Verlaine par Stéphane Mallarmé », dans *Adieux au poème*, Paris, Corti, 2005, p. 291 et sq.

⁵⁷ Mallarmé, « Tombeau d'Edgar Poe », *op. cit.*

Par contraste, chez Béatrice Bonhomme, dans *Passant de la lumière*⁵⁸, écrit un an après la mort de Mario Villani, le Tombeau littéraire fait voir l'état de l'homme au tombeau. Mais la dépouille mortelle ne rappelle en rien la « morte secca » du XV^e siècle, cadavre animé grotesque au rictus hideux, ou transi dont les chairs pourrissent. Tout au contraire, le poète refuse le transi : « se détachent les tendons et ne reste que la beauté magique de ton architecture de lumière », « architecture noble que jamais ne touche l'effroi d'une pourriture ». Ce qui est évoqué n'est pas la décomposition cadavérique, mais la transformation, le « passage » : « Tu t'en sors, tu passes par là mais tu t'en sors avec ton visage devenu d'os et de nuit », jusqu'à devenir « un corps délivré du temps ». La connotation dominante est donc celle d'une métamorphose qui se stabilise dans la beauté : « tu restes cet élanement aussi beau dans la mort que dans la vie ». Même si l'on reste ici, contrairement à la focalisation sur le registre symbolique et désincarné qu'opère Mallarmé, dans le registre sémiotique indiciel (le signe comme trace de ce qui a été), le passage du cadavre au squelette est donc valorisé, compris comme orienté par la pureté et non par la sanie, cheminement de purification, creusement, ascèse.

Le recueil retrace en six poèmes l'histoire d'une perte et d'un détachement progressif. L'endeuillée témoigne de son arrachement à un être de sa propre chair, mais elle l'exprime comme la douleur naturelle d'un enfantement et accepte le « passage » de l'être disparu d'un état à un autre, ainsi que l'irréversibilité de son absence. Une part d'elle-même reste en ce sens avec le mort dans sa tombe, c'est pourquoi Béatrice Bonhomme signe le Tombeau littéraire de son père du nom de Villani. Ces éléments signifient le sacrifice accepté d'un « trésor », dans le sens où Jean Allouch définit le deuil. Car lorsque l'on abandonne celui que l'on aime au territoire de la mort, une part de soi meurt avec lui, qui est ce lien particulier que l'on entretenait avec lui. Et lorsque l'être cher change de statut ontologique, devient un mort, l'endeuillé subit lui aussi une altération en soi, qu'il lui faut pouvoir accepter et surmonter. Le Tombeau de Béatrice Bonhomme montre qu'elle trouve, pour sa part, les forces de sa pacification par référence aux

⁵⁸ Bonhomme, *Passant de la lumière*, op. cit., pp. 9-11.

rythmes cosmiques qui sont invariablement mort et renaissance d'une part, par la présence intemporelle de la création artistique d'autre part, et enfin, par la pérennité de l'amour.

L'art poétique de Béatrice Bonhomme n'est, au même titre que les Tombeaux mallarméens, en rien orphique : l'auteur accompagne le mort en son royaume et l'y vénère. Sa posture littéraire se définit à l'égard de deux modèles culturels : pleureuse et johannique. Car d'une part, elle prend place parmi cette tradition de femmes, décrite par Yvonne Verdier⁵⁹, qui accompagnent les mourants, ferment les yeux des morts, récitent les prières, accompagnent les défunts vers la sépulture et assument l'expression du deuil collectif, prenant ainsi une part active dans la constitution des communautés symboliques qui garantissent l'efficacité des rites collectifs. D'autre part, l'auteur est celle qui, comme l'apôtre Jean, prend le relais de l'amour et de la création de celui qui s'absente, qui porte plus loin l'esprit de l'être disparu (le père, l'artiste, l'humain) qui reste présent dans la lumière du jour.

Le besoin de monument

Le passage de la *pietà* au Tombeau correspondrait-il également à la dualité des textes de Roland Barthes qui, d'une part, tient au lendemain du décès de « mam. », le 26 octobre 1977, un *Journal de deuil* qu'il poursuit durant deux années sans aucune intention de le publier, et qui, d'autre part, écrit en trois mois, en 1979, un texte qu'il publie sous le titre neutre de *La Chambre claire. Note sur la photographie*⁶⁰, où il revient sur le deuil de sa mère ?

Aux 220 feuillets mallarméens pour Anatole correspondent les 330 fiches de Barthes pour « mam. » déposées à l'IMEC, qui paraissent de manière posthume en 2009 à l'initiative de Nathalie Léger. À première vue, le journal accueille, selon sa genericité propre, la fragmentation des propos et le ressassement qui caractérisent la difficulté de la situation de la *pietà*. Élodie Blogie estime que « cette immobilité du deuil, subie autant que recherchée,

⁵⁹ Verdier, Y., *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

⁶⁰ Barthes, R., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, coll. « Cahiers du cinéma », Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 146.

rappelle d'un certain point de vue la mélancolie telle que décrite par Freud »⁶¹. Une forme de repli sur la douleur, de délectation morose empêche en effet le deuil de pouvoir s'opérer, et maintient l'écrivain dans la position du « deuil impossible » telle que l'a théorisée Derrida. Pour celui-ci, « le deuil *doit* être impossible. Le deuil réussi est un deuil manqué »⁶², car il contrevient à une forme de fidélité à l'attachement affectif envers le défunt :

Le deuil, c'est une intériorisation de l'autre mort en soi ; faire le deuil, c'est garder, c'est une expérience de fidélité, mais c'est aussi le contraire. Donc, l'impossibilité de faire son deuil, et même la volonté de ne pas faire son deuil, c'est aussi une forme de fidélité. Si faire son deuil et ne pas faire son deuil sont deux formes de fidélité et deux formes d'infidélité, la seule chose qui reste – c'est là que je parle de demi-deuil – c'est une expérience entre les deux ; je n'arrive pas à faire mon deuil de tout ce que je perds, parce que je veux le garder, et en même temps, ce que je fais de mieux, c'est le deuil, c'est le perdre, parce qu'en faisant le deuil, je le garde au-dedans de moi.⁶³

Dans une perspective similaire, en effet, le diariste Roland Barthes esquivait toute forme d'intrusion extérieure qui le distrairait de son chagrin, « supporte mal les autres, le vouloir-vivre des autres, l'univers des autres » (p. 97), et avoue : « J'habite mon chagrin et cela me rend heureux. Tout m'est insupportable qui m'empêche d'habiter mon chagrin » (p. 185), position dans laquelle on reconnaît l'instant de pause de la *pietà*, mais qui ici ne parvient pas à finir, ce qui entraîne l'écrivain dans ce qu'Emmanuelle Zech appelle un « cercle vicieux ruminatoire »⁶⁴.

Après deux ans de ce régime, Roland Barthes écrit d'une seule traite, entre avril et juin 1979, le texte de *La Chambre Claire*. Le texte ne prétend aucunement être un Tombeau et l'évocation de la

⁶¹ Blogie, *Mal de mère*, op. cit., p. 49.

⁶² Derrida, J. et Roudinesco, É., *De quoi demain... Dialogue* (2001), coll. « Champs », Paris, Flammarion, 2003, p. 257.

⁶³ Derrida, J., « Dialangues » (1983), dans *Points de suspension... Entretiens choisis et présentés par É. Weber*, coll. « La philosophie en effet », Paris, Galilée, 1992, p. 161.

⁶⁴ Zech, É., *Psychologie du deuil. Impact et processus d'adaptation au décès d'un proche*, coll. « Pratiques psychologiques. Cognition, émotion et santé », Sprimont, Mardaga, 2006, p. 193.

mère n'y apparaît qu'après 99 pages de texte, une mère qui, par ailleurs, n'a aucune œuvre de création à faire valoir qui puisse se substituer, sur le mode indiciel, à sa disparition effective. Dans ses fiches, le diariste souligne subrepticement cette difficulté, qui se heurte à son besoin de « *faire reconnaître mam*. Ceci est le thème du "monument" »⁶⁵. Barthes contourne alors la difficulté en déniaient toute forme de pérennisation par l'œuvre : « mais : Pour moi, le Monument n'est pas *durable*, *l'éternel* (ma doctrine est trop profondément le *Tout passe* : les tombes meurent aussi), il est un acte, un *actif* qui *fait reconnaître* »⁶⁶.

Cet acte, ce sera donc celui de sa propre œuvre, qui inclura de manière discrète, indirecte, habilement contournée, l'hommage au génie de la mère : au chapitre 25, évoquant une photo de « mam. » qui n'est pas reproduite dans l'ouvrage, il déclare « je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété » (p. 99). C'est ainsi par un citationnisme savant qui le fait rebondir de Valéry à Proust en passant par Godard et Shumann qu'il en arrive à la formulation de son propre Tombeau « mallarméen », lorsqu'en évoquant la photo de « mam. » qui, enfin, lui donne accès à ce qui, d'elle, transcende sa chair mortelle, il écrit : « mais c'est alors aussi que tout basculait et que je la retrouvais enfin *telle qu'en elle-même...* » (p. 111).

Significativement, Barthes ne passe pas sans détours prudents au régime symbolique peircien qui fonde le Tombeau. Tout au contraire, il affiche un intérêt pour la photographie en convoquant le régime indiciel du « ça-a-été », tout en déplorant cependant la fragilité de ce support, destiné lui-même à l'anéantissement : « En faisant de la photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument »⁶⁷, déclare-t-il. Pour retrouver son but monumental, il lui faut donc opérer deux concessions, qui apparaissent comme deux pirouettes : la première est de préciser qu'il se considère lui-même, en tant qu'écrivain, comme un « témoin de l'Inactuel » dont

⁶⁵ Barthes, R., *Journal de deuil*, coll. « Fiction & Cie », Paris, Seuil/Imec, 2009, p. 145.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

son livre est « la trace archaïque »⁶⁸, et la seconde est de dresser le monument de la mère à partir d'une photographie qui reste invisible, ce dont il s'explique, une fois de plus avec force précautions oratoires, dans une longue parenthèse qui forme tout un paragraphe :

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.) (p. 115)

En d'autres termes : Barthes reste seul maître de sa *pietà*, qu'il ne partage avec personne, mais il propose sous un mode détourné un Tombeau, s'inscrivant pour ce faire par un citationnisme subtil dans une tradition prestigieuse, dans une « communauté discursive » qui le légitime pleinement, tout en revendiquant sa singularité. Ce que l'on est amené à comprendre ici, ce n'est pas le génie d'un poète mort dont il inviterait à reconnaître l'héritage, c'est celui d'une tradition de génies qui ont œuvré à partir de la mémoire des morts, ce y compris Barthes lui-même, dont la propre ingéniosité apparaît à la faveur de l'évocation de sa « mam. ». Inséparables sur le mode de la *pietà*, Barthes et sa mère le sont donc aussi sur la stèle que l'écrivain esquisse quant à sa propre gloire future. Ce faisant, Barthes, après avoir proclamé l'effritement des monuments, y revient donc de manière subreptice.

Car de fait, face à la mort, on ne peut pas se passer du monument, ni du rite de deuil dont il est le signe. Et Barthes, dans *La Chambre claire*, pose clairement la question de la place donnée aux modalités de gestion de la mort dans une société qui semble à tort vouloir la nier :

Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs :

⁶⁸ *Ibid.*, p. 147.

peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une Mort a-symbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brute dans la Mort littérale. (p. 144)

Dans les pages de son journal, il note au 24 juin 1978 : « Au deuil intériorisé, il n'y a guère de signes. C'est l'accomplissement de l'intériorité absolue. Toutes les sociétés sages, cependant, ont prescrit et codifié l'extériorisation du deuil. Malaise de la nôtre en ce qu'elle nie le deuil » (p. 167). On voit par quelles voies contournées il tente de faire face à ce problème par l'inventivité littéraire.

Pour une littérature Antigone

Faisant écho aux constats de Barthes, Marie-Frédérique Bacqué met en lien l'effritement des rites funéraires au XX^e siècle avec, d'une part, les bouleversements de perception de soi qui découlent de l'importance croissante de l'individualité au détriment des identités collectives et, d'autre part, avec le traumatisme qui a suivi les hécatombes des deux guerres mondiales. Les phénomènes de destruction massive qui ont rendu l'homme conscient de son potentiel mortifère, et aussi le recul des croyances qui donnaient un sens au vécu, laissent les contemporains face à « la mort brute, sans fantasme, sans fioriture »⁶⁹. À la lecture des textes littéraires contemporains, qui n'ont pas nécessairement besoin de se nommer *pietà* ou Tombeau pour en être, il apparaît que les écrivains se saisissent de cette question pour se substituer à ce que la désuétude des rites religieux et la non-pertinence de certaines commémorations civiles collectives à l'égard du ressenti des endeuillés laissent vacant. Ainsi Carine Trevisan⁷⁰ a montré comment certains textes ont permis de redonner une place à la douleur personnelle des familles des victimes de la Grande Guerre, alors que les monuments aux morts collectifs, soumis à une idéologie héroïsante qui idéalise la mort au combat et décorpore les défunts, ne

⁶⁹ Bacqué, *Le Deuil à vivre*, op. cit., p. 24.

⁷⁰ Trevisan, C., *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, coll. « Perspectives littéraires », Paris, PUF, 2001.

prenaient pas en charge cette souffrance. La littérature donne droit au deuil comme démarche intime de l'endeuillé, meurtri jusque dans sa chair, et redonne la parole aux défunts condamnés au silence du sépulcre.

Qu'il s'agisse d'accompagner la douleur d'une privation de présence, à traduire sur le mode indiciel de la *pietà*, ou d'offrir un cénotaphe à ce qui, par-delà cette disparition, perdure sur le mode symbolique, les écrivains occupent spontanément, comme tout ce qui est de l'ordre du besoin, le rôle d'officiants rituels. Il suffit pour s'en convaincre d'observer la place colossale qu'occupe la problématique de la mort dans la littérature, toutes formes de généricités confondues. Cette obsession thématique a pu être interprétée par certains comme une tendance orphique, négationniste à l'égard de l'épreuve de la mort que l'on croit pouvoir contourner, ou comme une névrose collective de l'époque contemporaine engluée dans le ressassement du morbide. Il serait toutefois dommage de négliger le fait qu'elle traduit aussi, et peut-être avant toute chose, un appel à trouver les formes d'un renouveau de la ritualisation du deuil dont la littérature est potentiellement capable.

À l'égard de l'écriture du deuil, la littérature semble ainsi être appelée à jouer un rôle grandissant, dès lors que la gestion de la mort s'avère de plus en plus délaissée dans ses structures rituelles traditionnelles. En ce moment de l'Histoire où la question de la corporalité de la mort a sensiblement évolué pour diverses raisons circonstanciées, qui vont des « disparus » des guerres et des dictatures politiques ou des génocides à la pression écologique pour disperser les cendres, la littérature peut offrir le lieu d'accueil indispensable au travail de deuil. C'est pourquoi la *pietà* et le Tombeau littéraire, genres hautement identitaires, sont aujourd'hui extrêmement présents, tout en ne se déclarant que rarement comme tels (ceux qui le font, comme le *Tombeau de Romain Gary* de Nancy Huston, sont des exceptions qui confirment la règle). En raison du recul des référents dans leur forme culturelle d'origine, les œuvres ne se donnent plus ouvertement aujourd'hui sous ces étiquettes explicites. Cependant, étant donné la mutation que subissent les rituels traditionnels, la plupart de nos cérémonies funéraires, religieuses ou non, recourent aux textes littéraires qui

offrent une possibilité de gestion de la douleur d'une séparation, ou un support à l'hommage, pour pallier leurs propres carences.

Pour le dire en un mot et conclure, notre littérature contemporaine joue les Antigone : elle enterre ses morts sans se soucier des édiles, dans des conditions de sauvagerie, d'urgence, d'amour, et en bonne intuition de la dynamique des rites, car elle n'est pas amnésique sur ce qui est essentiel. L'être humain étant le seul à enterrer ses morts, la littérature prend l'initiative de mettre, dans ce contexte anthropologique par excellence, les rites en action. Il y a donc là lieu de voir que la littérature, non seulement permet de comprendre des manques sociétaux majeurs, mais aussi qu'elle occupe activement un rôle sociétal important, contrairement à ce que tous les Créon du monde utilitariste voudraient faire croire.