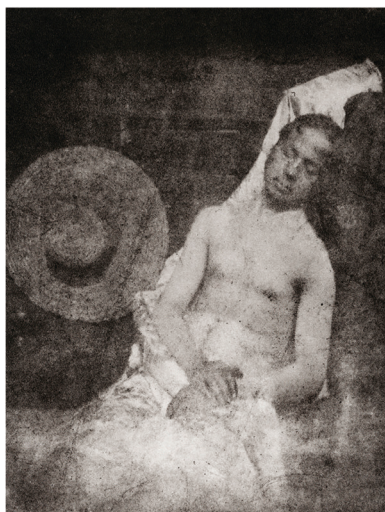


Frédéric Weinmann

« JE SUIS MORT »

Essai sur la narration
autothanatographique



POÉTIQUE

SEUIL

«JE SUIS MORT»

Essai sur la narration autothanatographique

FRÉDÉRIC WEINMANN

« Je suis mort »

Essai sur la narration autothanatographique

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ÉDITIONS DU SEUIL
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

CE LIVRE EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
FONDÉE PAR GÉRARD GENETTE ET TZVETAN TODOROV

Cet ouvrage a été proposé à l'éditeur par l'agence Editio Dialog, Lille.

ISBN 978-2-02-139507-5

© Éditions du Seuil, novembre 2018

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

À la mémoire de Gérard Genette

Il n'y a pas de mot pour nommer l'écriture de soi
comme mort. L'autothanatographie est chose impossible.

Michel Schneider, *Morts imaginaires*¹

1. Michel Schneider, *Morts imaginaires*, Paris, Grasset, 2003 ; Gallimard, «Folio», 2005, p. 20.

Introduction

L'instant de ma mort

Dans un court récit de Maurice Blanchot (à peine treize pages), le narrateur anonyme se souvient d'un jeune homme qui faillit être fusillé par les nazis et ne dut de rester en vie qu'à la complicité des soldats russes attendant l'ordre de tirer. Pour un lecteur non averti de *L'Instant de ma mort*, rien n'indique qu'il s'agit non d'une fiction, mais d'une commémoration, que Blanchot raconte à cinquante ans d'intervalle l'événement le plus décisif de son existence, celui où il se crut déjà mort. Certes, l'épisode est largement fantasmé, comme souvent dans une autobiographie : la scène s'est passée un 20 juin et non un 20 juillet, la façade du château porte la date de 1809 et non celle de 1807¹. Le narrateur entretient du reste une subtile distance vis-à-vis du protagoniste qu'il désigne à la troisième personne du singulier, comme pour souligner l'effet du temps et les ruses de la mémoire. Quand il écrit « je sais », il se demande aussitôt en incise « le sais-je » (sans point d'interrogation) ou alors il préfère écrire « je crois ». L'éclatement de la personnalité est particulièrement net dans la description du sentiment éprouvé à l'instant fatal : « À sa place, écrit le narrateur, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté². » Belle litote dans l'emploi du futur de l'indicatif puisqu'il se livre aussitôt à quelques rapides hypothèses, puisque l'ensemble du récit ne tend vers rien d'autre qu'une telle analyse : « Qu'importe. Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance³. »

1. Voir Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 583.

2. Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1994, p. 10-11.

3. *Ibid.*, p. 20.

Quelques années plus tard, dans un ouvrage intitulé (en écho à cette dernière phrase ?) *Demeure*, Jacques Derrida propose une analyse approfondie de ce court récit qu'il appelle un « immense texte¹ », « signé par quelqu'un qui nous dit sur tous les tons et selon tous les temps possibles : je suis mort, ou je vais à l'instant être mort, ou j'allais à l'instant être mort² ». Certes, remarque-t-il, « du point de vue du bon sens, il est sûr que de ma mort je ne peux pas témoigner – par définition. Je ne peux pas dire, de bon sens, je ne devrais pas pouvoir dire : je mourus ou je suis mort³ ».

Mais en 1966 déjà, lors d'un colloque réunissant à l'Université Johns Hopkins les plus grands noms de « l'école française », il avait objecté à Roland Barthes (lequel venait d'affirmer par parenthèse « car je ne peux pas dire : “je suis mort”⁴ », parenthèse qui disparut dans la version définitive de « Écrire, verbe intransitif⁵ ? ») qu'on pouvait parfaitement produire cet énoncé, comme le prouve une des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe où le traducteur d'origine polonaise Ernest Valdemar prononce sous hypnose les effrayantes paroles : « [...] maintenant, je suis mort⁶ ». Il faut en effet distinguer, souligne Derrida, la possibilité d'un énoncé selon les règles de la pure grammaire et la possibilité d'un énoncé dans la réalité. Un contresens n'est pas un non-sens : « Par conséquent, “je suis mort” n'est pas seulement une proposition possible pour quelqu'un qu'on sait vivant, mais pour que la personne vivante puisse parler, il faut même qu'elle soit en mesure de dire, significativement, “je suis mort”⁷. »

L'année suivante, il précise cette idée dans *La Voix et le Phénomène*, où il cherche à montrer, contre la thèse d'Edmund Husserl, que l'individu ne saurait avoir conscience de son existence dans l'instant présent sans admettre au préalable l'idée de sa non-présence : « L'apparaître du *je* à lui-même dans le *je suis* est donc originairement rapport à sa

1. Jacques Derrida, *Demeure*. Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998, p. 50.

2. *Ibid.*, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 55.

4. Richard Macksey et Eugenio Donato (dir.), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man. 40th Anniversary Edition*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007 [1970], p. 143 (traduction de l'auteur).

5. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. III, p. 624.

6. Edgar Allan Poe, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » [1845], in *Histoires, essais et poèmes*, trad. C. Baudelaire, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 314.

7. Richard Macksey, *The Structuralist Controversy*, *op. cit.*, p. 156 (traduction de l'auteur).

propre disparition possible. *Je suis* veut donc dire originairement *je suis mortel*¹. » Pour Derrida, il n'existe pas de pensée en dehors du langage. Or, s'appuyant sur l'idée, développée par Ferdinand de Saussure, que « dans la langue il n'y a que des différences² », c'est-à-dire que le signe n'a de sens que par rapport et par opposition aux autres signes de l'ensemble auquel il appartient, il remarque qu'un signe arbitraire ne peut fonctionner que si le système linguistique reste stable dans le temps, que l'opposition synchronique suppose par conséquent une opposition diachronique, que je dois pouvoir différer dans le temps cette différence dans l'instant – bref que cette différence implique une « différance ». La conscience de l'existence est pour lui, à partir de ce moment-là, une opération complexe : « La chose, explique Rudy Steinmetz, ne se donne pas dans une pure coïncidence à la conscience qui l'appréhende. Elle se délègue à travers un cortège incessant de médiations, s'expose dans le déploiement d'une temporalité différentielle qui fracture son présent³. » D'où la conclusion de Derrida : « C'est donc le rapport à *ma mort* (à ma disparition en général) qui se cache dans cette détermination de l'être comme présence, idéalité, possibilité absolue de la répétition⁴. » Dès lors, il n'est guère étonnant de trouver la fameuse proposition de Valdemar en exergue de *La Voix et le Phénomène*.

En 1973, Barthes lui répond par une « analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » où il étudie longuement la petite phrase de Valdemar. Selon lui, faire parler des morts est aussi banal que l'énoncé « je suis mort », mais d'une part, les morts qui parlent disent en général « je suis vivant » et, d'autre part, la femme qui rentre des grands magasins du boulevard Haussmann et dit « je suis morte » l'entend évidemment au sens métaphorique. L'énoncé « je suis mort », tel qu'il est mis en œuvre dans le récit de Poe, constitue pour Barthes un double « scandale de langage » – car à la fois contradiction performative et métaphore sans comparant : « [...] c'est un peu comme un exemple de grammaire qui ne renvoie à rien d'autre qu'au langage⁵ ». S'il concède qu'on peut dire cet énoncé, Barthes maintient que ce n'est pas un énoncé simplement incroyable, mais « bien plus radicalement l'énonciation

1. Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 1967, p. 60-61.

2. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris/Genève, Payot, 1975, p. 166.

3. Rudy Steinmetz, *Les Styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1994, p. 49.

4. Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, *op. cit.*, p. 60 (italiques de Derrida).

5. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 435.

impossible » : « je suis mort » est un « tabou explosé », le « paroxysme de la transgression », « l'invention d'une catégorie inouïe : le *vrai-faux*, le *oui-non*¹ ».

Derrida, hélas, ne découvre ce texte qu'après la disparition de son camarade, comme il l'explique dans un hommage paru en septembre 1981, « Les morts de Roland Barthes », qui lui offre l'occasion de préciser à nouveau sa pensée. Il concède que le défunt avait raison : énoncer « je suis mort » est impossible « selon la lettre ». On ne peut employer cette proposition qu'au sens métaphorique ou, plus exactement, métonymique. Pourtant, maintient-il malgré tout, cela ne signifie pas qu'on ne comprenne pas son « sens dit "littéral", ne serait-ce que pour la déclarer légitimement impossible dans son acte d'énonciation² ». Elle relève de l'utopie (puisque au sens littéral, elle ne peut jamais arriver), mais l'idée qu'elle exprime est nécessaire à la perception de l'existence. Elle est ce qui permet à « l'instant » d'être perçu comme unité à l'intérieur d'une durée :

L'imminence de la mort se présente, elle est toujours sur le point, se présentant, de ne plus même se présenter et la mort se tient alors entre l'éloquence métonymique du « je suis mort » et l'instant où elle emporte dans le silence absolu, ne laissant plus rien à dire (un point c'est tout)³.

Voilà pourquoi Derrida conclut dans *Demeure* que Blanchot est en droit de prononcer pour de bon l'énoncé impossible : il a connu dans la réalité cet instant où la possibilité de l'absence se concrétise, où le sujet se divise, où la conscience se perçoit déjà comme absence. Et voilà pourquoi *L'Instant de ma mort* constitue, à ses yeux, une fiction « auto-thanatographique en vérité⁴ ». Quoique lourd et au premier abord déroutant, ce néologisme « auto-thanatographique » s'éclaire dès qu'on met le grec *thanatos* en lien avec le *bios* et qu'on pense à « autobiographie » : l'autothanatographie serait *a priori* (en calquant la définition de son antonyme dans le Robert) un écrit ayant pour objet l'histoire d'une mort particulière, racontée par le mort lui-même. Ce serait par conséquent un récit doublement paradoxal puisque, d'une part, la mort peut sans doute se définir comme la suspension du temps et l'arrêt de l'histoire (si la mort est néant, qu'y a-t-il à raconter ? qu'est-ce qu'un récit thanatographique ?) et que,

1. *Ibid.*, t. IV, p. 436 (italiques de Barthes).

2. Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 302.

3. *Ibid.*, p. 303.

4. *Ibid.*, p. 69.

d'autre part, à supposer qu'il se passe quelque chose après l'instant fatal, que la mort soit une action, qu'il y ait matière à raconter, on peut se demander comment le récit pourrait émaner du mort lui-même, d'un être ayant perdu la vie et quitté le monde des humains (si la mort est silence, qu'est-ce qu'une fiction autothanatographique ?). Enfin, une fois qu'on s'est familiarisé avec le terme, on peut se demander si le récit de Blanchot mérite véritablement d'être qualifié d'autothanatographie comme Derrida l'affirme sous prétexte que « ce qui va venir, ce qui est en train de venir sur moi, voilà qui aura déjà eu lieu : ma mort a déjà eu lieu¹ ».

Philippe Lacoue-Labarthe, lui aussi fasciné par le dernier récit de Maurice Blanchot auquel il a lui aussi consacré un long commentaire, partage cet avis et parle même du « caractère obligatoirement autothanatographique de toute autobiographie² » :

La « leçon » de *L'Instant de ma mort*, son legs testamentaire si l'on veut, est d'affirmer qu'écrire [...], ce n'est pas raconter, quelque modalité temporelle qu'on choisisse, comment l'on vit ou comment vivent les autres, ce qui revient au même. Mais c'est dire comment l'on est mort. Et c'est l'exercice même de la pensée, qui n'est pas de s'étonner de ceci que « je suis », ou de s'en émerveiller, mais qui est de subir ceci que « je n'ai plus été », peut-être « je ne suis déjà plus » ou « je n'ai jamais été », et d'en être bouleversé, ravagé³.

L'Instant de ma mort répèterait ainsi l'une des deux « scènes primitives » – pas seulement l'une des deux versions du texte de Blanchot qui porte ce titre⁴, mais l'une des deux scènes qui, selon Lacoue-Labarthe, commandent toute la littérature occidentale, l'expérience de la mort que fait Ulysse dans *L'Odyssée*, sa « descente aux enfers », sa « traversée de la mort⁵ ». Il relaterait avec une magnifique simplicité la sortie du soi hors de soi, la mise à mort du sujet, l'expérience de « ma » propre disparition.

1. Jacques Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 69.

2. Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, suivi de *L'Émoi*, édition établie par Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, Paris, Galilée, 2011, p. 76.

3. *Ibid.*, p. 94.

4. Voir Maurice Blanchot, « (Une scène primitive ?) », in *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 117.

5. Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 72. Voir aussi Philippe Lacoue-Labarthe, « La naissance est la mort », *Ligne*, n° 22, 2007, p. 244.

Conscient de sa fin prochaine, Lacoue-Labarthe mettra les dernières phrases du récit de Blanchot en exergue d'un texte de jeunesse inédit dans lequel il racontait un rêve où des policiers abattent un homme masqué qui, comme il finit par le comprendre, n'est autre que lui-même. Le cauchemar lui avait en effet procuré une indicible terreur, comparable au « sentiment de légèreté » ressenti par le protagoniste de Blanchot : « En fait, j'avais bien éprouvé quelque chose comme un éclatement insupportable en moi¹. » Ces expériences de l'horreur sans limites, entre rêve et réalité, équivaldraient à l'expérience de la mort qu'il venait de refaire, sur un mode différent, au moment où il songeait à publier ce récit de jeunesse et qu'il retrace brièvement dans la postface :

Deux fois, donc, je suis mort. En l'espace d'à peine quelques mois : 25 mai 2006, 29 décembre de la même année. Chaque fois, usant de puissants moyens, on m'a ramené à la conscience – c'est l'expression consacrée –, c'est-à-dire à ce monde en son entier, qui est parce qu'il *paraît*, sans la moindre exception. Mais chaque fois j'eus la furtive intuition que ce qui s'offrait comme le monde était avant qu'il *existait* (*qu'il* était présent), d'une existence qui précédait imperceptiblement la pleine existence de tout².

Il ne fait guère de doute que de tels traumatismes doivent provoquer une insurmontable rupture dans l'existence du survivant, ensuite habité par la conviction de vivre en sursis. Mais peut-on pour autant parler de récit autothanatographique ? Dans un article capital à cet égard, Anne-Martine Parent cite plusieurs témoignages où des survivants des camps de concentration font un usage similaire de l'énoncé impossible : « [...] je suis morte à Auschwitz et personne ne le voit³ » ; « [...] je n'ai pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée⁴ ». Il n'y a rien à redire à cet emploi métaphorique de la mort, que la violence des mêmes témoignages justifie amplement. Mais est-ce une raison pour nier la réalité de la mort au sens (disons) premier, concret, biologique ? Parent insiste à juste titre sur la mise au point fondamentale de Primo Levi à la veille de son suicide :

1. Philippe Lacoue-Labarthe, *Préface à la disparition*, Paris, Christian Bourgois, 2009, p. 38.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. Charlotte Delbo, *Auschwitz et après*, t. III, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971, p. 66.

4. Jorge Semprún, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 24.

INTRODUCTION

Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter [...]¹.

Malgré la destruction systématique de la personnalité dans les camps de concentration ou d'extermination, malgré les irréparables séquelles de cette indicible plongée dans les abîmes de l'existence, malgré l'expérience qu'ils ont faite de l'imminence de la mort, les rescapés n'ont pas « touché le fond » et n'ont pas connu l'horreur dernière : seule la déposition des « naufragés » aurait, selon Primo Levi, une valeur générale. Jorge Semprún a protesté contre cette définition restrictive et radicale du concept de témoin : « [...] ni les historiens ni les sociologues ne sont encore parvenus à résoudre cette contradiction : comment inviter les vrais témoins, c'est-à-dire les morts, à leurs colloques ? Comment les faire parler² ? ». Parent estime elle aussi que « le déporté a vécu la mort, il a transcendé la frontière entre vie et mort », mais elle signale – presque à son insu – la différence de nature entre les deux expériences : « J'ai dit plus haut qu'une frontière "existentielle" séparait le témoin de son entourage, parce que le témoin a vécu la mort. Il faut comprendre cette expérience de la mort comme celle d'une *intimité* avec la mort : si le déporté a "survécu" au camp, il a, par contre, vécu la mort des autres³. »

Ce n'est pas seulement par respect pour les défunts, mais surtout par rigueur transcendantale (et terminologique) qu'il faut reconnaître le fossé entre une « intimité avec la mort » et la mort elle-même.

D'ailleurs, Levi commet bien malgré lui une erreur significative en tolérant une exception à son principe, en voulant ouvrir l'expérience ultime aux « musulmans », c'est-à-dire en comptant au nombre des « témoins intégraux » les détenus tellement épuisés qu'ils ont renoncé à résister, les morts-vivants désignés dans le jargon de plusieurs camps (sans que l'on sache bien pourquoi) par le terme de *Muselman*. Se laissant porter par la puissante image de la Gorgone, il ne s'arrête pas

1. Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], trad. A. Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

2. Jorge Semprun, *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001, p. 16.

3. Anne Martine Parent, « Hantise et spectralité de la voix testimoniale », in Marie-Pascale Huglo, Sarah Rocheville (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 68-69 (italiques de Parent).

à ceux qui « ne sont pas revenus pour raconter », les défunts, mais s'imagine que les prisonniers qui avaient été au bout de leurs forces, dont l'esprit était mort avant que ne meure leur corps, étaient « revenus muets » : il ne conçoit pas que ces cadavres vivants puissent un jour raconter.

Dans sa longue exégèse des écrits de Levi, Giorgio Agamben s'attarde sur la nature de l'expérience absolument radicale du « musulman » qui a vu la Gorgone : ce visage qui provoque la mort est, dit-il, un « non-visage ». Voir la Gorgone, c'est par conséquent voir l'impossibilité de voir : « Le musulman n'a rien vu ni connu – sinon l'impossibilité de voir et de connaître¹. » Le raisonnement de Levi paraît alors logique : s'il a vu le néant, il n'a rien vu ; s'il n'a rien vu, il n'a rien à raconter ; on ne peut pas raconter l'inénarrable. Or ce que Levi n'avait pas prévu, c'est qu'un an après sa mort paraîtrait la première étude sur le phénomène du « musulman », dans laquelle un chapitre rassemble les témoignages d'une dizaine de personnes ayant survécu à cette léthargie. Agamben s'en tire par une pirouette : « Non seulement le musulman est le témoin intégral, mais voici qu'il parle et témoigne à la première personne. *Moi, celui qui parle, j'étais un musulman, c'est-à-dire celui qui ne peut en aucun cas parler* : il serait maintenant superflu de montrer en quoi cette formulation extrême ne contredit pas le paradoxe². » On souhaiterait au contraire que cette phrase se révèle une simple prétérition, et qu'Agamben explique pourquoi ces témoignages ne contredisent pas ce qu'il appelle le « paradoxe de Levi ».

Les paroles des « musulmans » prouvent sans doute qu'ils sont allés encore plus loin que les autres victimes du nazisme dans la destruction du sujet, mais non moins qu'ils n'ont pas, eux non plus, connu la mort, la vraie, et qu'ils ne sont pas, eux non plus, des témoins intégraux : « On devenait tellement indifférent à son sort, raconte par exemple Karol Talik, qu'on ne voulait plus rien de personne et qu'on attendait tranquillement la mort³. » Attendre la mort est certainement mourir un peu, mais non être mort. Le « paradoxe de Levi » sur l'impossibilité constitutive du témoignage (je ne peux pas être à la fois impliqué et observateur) garde sa validité ; l'erreur de son inventeur

1. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1988], trad. P. Alféri, Paris, Payot & Rivages, 2003 [1991], p. 57.

2. *Ibid.*, p. 180.

3. *Ibid.*, p. 182.

consiste juste à vouloir faire une exception pour les « musulmans ». S'ils ont survécu, ils ne sont pas, pas plus que les autres survivants, de « vrais témoins ». Et leurs récits ne sont pas à proprement parler autothanatographiques.

On peut, comme Agamben à la fin de son ouvrage, s'appuyer par exemple sur les *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1801) de Marie-François Xavier Bichat pour nuancer le concept de mort et, partant, distinguer l'homme de l'animal. La « mort naturelle » ne signifie pas mort de l'organisme ; la mort se décompose en une série de morts « en détail » (perte de la mémoire, affaiblissement des sens, absence d'activité cérébrale, défaillance rénale, arrêt cardiaque, cessation des fonctions organiques...). Agamben renvoie en outre aux analyses du « bio-pouvoir moderne » par Michel Foucault pour rappeler que la biopolitique du xx^e siècle a créé des états de mort artificielle où « ce n'est plus la vie, ce n'est plus la mort, c'est la production d'une survie modulable et virtuellement infinie¹ ». Sans même se demander si « mort » et « thanatos » désignent bien la même réalité, on se rend finalement compte que « mort » se caractérise (surtout en français peut-être) par une extrême polysémie, pour ne pas dire ambiguïté. La mort désigne à la fois l'agonie et le néant. Souvent, les récits de la mort (c'est-à-dire thanatographiques) ne sont « en vérité » que des récits d'agonie.

Dans un autre « immense texte » de seulement quelques pages, Nathalie Sarraute a ainsi médité sur les dernières paroles d'Anton Tchekhov à Badenweiler le 2 juillet 1904 : « *Ich sterbe.* » Pour elle, l'écrivain russe était bien trop sage et trop modeste pour vouloir laisser l'un de ces immortels bons mots de mourant. S'il recourt à l'allemand, à la langue de l'autre, c'est pour le caractère tranchant des deux mots, leur connotation scientifique, leur froide netteté par comparaison avec les émotions que créent en lui les mots de sa propre langue. Il choisit « cette lame d'excellente fabrication » pour mettre de l'ordre dans le chaos de l'instant, pour dire l'indicible : « *Ich sterbe...* Vous m'entendez ? Je suis arrivé tout au bout... Je suis tout au bord... Ici où je suis est le point extrême... C'est ici qu'est le lieu². » Michel Schneider, plus près de la réalité biographique, rappelle que « *Ich sterbe* » ne sont pas les dernières paroles de Tchekhov, mais bien le mot de la fin qu'on a choisi de retenir. Cependant, il cautionne l'interprétation de Sarraute

1. *Ibid.*, p. 169.

2. Nathalie Sarraute, « *Ich sterbe* », in *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, p. 12.

et va plus loin encore : « il y a peut-être une autre raison à l'emploi de l'allemand. Ces deux mots forment une phrase impossible. Ou plutôt, qui tend vers la limite d'une contradiction insurmontable entre ce qu'elle énonce et celui qui la dit. On peut encore dire : "Je meurs", mais alors, on ne meurt pas encore, pas tout à fait¹. »

De fait, le présent n'est pas le passé : *Ich sterbe* n'est pas *ich bin gestorben* et moins encore *ich bin tot*. Comme Harald Weinrich le souligne dans une sous-partie intitulée « Le temps de la mort », on dira « il est mort » pour annoncer un décès, mais « il mourut » ou « il mourait » pour raconter un trépas – le passé simple si la mort occupe le devant de la scène, l'imparfait si elle reste à l'arrière-plan, comme dans « L'Expiation » de Victor Hugo : « Chefs, soldats, tous mouraient. Chacun avait son tour². » Weinrich ajoute : « N'oublions pas cependant, même dans une analyse syntaxique, que la mort d'un être humain n'est pas un quelconque événement parmi d'autres. La mort est l'événement le plus important de la vie d'un homme. Et la langue le reflète bien, quand elle n'est pas coupée de la situation réelle³. » La formulation, qui ne manque pas de piquant (« La mort est l'événement le plus important de la vie » !), est particulièrement révélatrice : on voit bien que, pour Weinrich, c'est-à-dire dans la perspective du récit, la mort est un événement et qu'elle appartient encore à la vie.

Comme pour Blanchot, comme pour Sarraute, la mort se réduit pour lui à un « instant ». Mais est-ce bien vrai ? La mort n'est-elle pas plutôt, principalement, prioritairement ce qui suit cet instant ? La non-vie ? L'absence d'événement ? L'éternité ? Le récit d'un mourir est-il une fiction « autothanatographique en vérité » ? Au fond, *L'Instant de ma mort* de Blanchot constitue la chronique minimale d'une mort annoncée ; ce n'est pas un récit autothanatographique au sens propre. D'ailleurs, cette mort qui, quoi qu'en dise Derrida, reste à venir et n'advient jamais, ne se conjugue pas à la première personne. Nulle part le narrateur n'écrit : « je suis mort », et lors de la reprise du titre (« l'instant de ma mort ») dans la dernière phrase, le possessif se noie dans le flou d'une généralité : il signifie moins l'expérience particulière du locuteur que le sort de toute l'humanité. Si l'on veut maintenir que le récit de Blanchot est une fiction autothanatographique, il faut donc au moins préciser qu'on entend le

1. Michel Schneider, *Morts imaginaires*, op. cit., p. 225-226.

2. Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie II*, présentation de Jean Gaudon, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 127.

3. Harald Weinrich, *Le Temps* [1964], trad. M. Lacoste, Paris, Seuil, 1973, p. 127.

INTRODUCTION

participe passé ou l'adjectif éventuellement substantivé par métonymie.

Ce n'est toutefois pas dans ce sens qu'on l'entendra ici. Une analyse un peu approfondie du phénomène révèle (comme cela vient d'être suggéré) la polysémie du terme « mort » et la difficulté qu'on éprouve à arrêter une définition. Entre la mort au niveau purement biologique et la mort au niveau humain, il existe toute une palette d'acceptions légitimes. Roland Quilliot en distingue quatre du seul point de vue médical : la mort « apparente » (simple syncope), la mort « clinique » (abolition des activités cardiaques), la mort « absolue » ou mort « au sens propre » (arrêt complet de l'activité du cerveau) et la mort « totale » (destruction de l'ensemble des cellules dans l'organisme¹). Du point de vue du « bon sens » dont se réclame Derrida, il ne fait guère de doute que la mort « au sens propre » est, comme du point de vue médical, la mort absolue. Et toujours du point de vue du « bon sens », la mort dans une acception plus large, la mort humaine, est sans doute l'incapacité de communiquer. En d'autres termes, du point de vue du « bon sens », la narration autothanatographique ne décrit pas tant l'instant de ma disparition que la durée infinie de mon inexistence.

Cette mise au point ne change rien, bien entendu, au constat de la contradiction performative. Plus encore que le paradoxe du menteur, l'affirmation de ma propre mort renferme une absurdité intrinsèque. La narration autothanatographique ne paraît possible « en vérité » que sur le mode du « comme si », à la manière des *Contemplations* de Hugo : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort². » Des mémoires d'outre-tombe semblent devoir être forcément une projection de l'auteur dans l'avenir de sa mort, selon le modèle fourni par François-René de Chateaubriand au milieu du XIX^e siècle :

On m'a pressé de faire paraître de mon vivant quelques morceaux de ces *Mémoires*, explique-t-il dans l'avant-propos ; je préfère parler du fond de mon cercueil ; ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent du sépulcre ; c'est sans doute un bien petit intérêt, mais je le lègue faute de mieux à l'orphelin (mes Mémoires) destiné à rester après moi ici-bas³.

1. Voir Roland Quilliot, *Qu'est-ce que la mort ?*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 26-27.

2. Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie II, op. cit.*, p. 249.

3. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier, 1989-1998, t. I, p. 169.

Dans le corps du texte, il arrive à Chateaubriand de jouer avec son procédé. Ainsi conclut-il un chapitre aux tons werthériens, consacré à une tentative de suicide avortée, par cette remarque ingénieuse : « Ceux qui seraient troublés par ces peintures et tentés d'imiter ces folies, ceux qui s'attacheraient à ma mémoire par mes chimères, se doivent souvenir qu'ils n'entendent que la voix d'un mort¹. » Il y a plus qu'une coquetterie rhétorique dans cette observation : il n'est pas Rousseau ; le fait d'écrire pour des lecteurs qu'il ne connaîtra jamais donne à ses confessions une liberté pour lui inconcevable de son vivant. Le tribunal de la postérité a quelque chose du Jugement dernier. Cependant, s'il sait qu'il sera mort au moment de la lecture, il ne sait pas moins qu'il est toujours vivant au moment de la rédaction et ne manque pas de le rappeler, par exemple quand il se demande si sa renommée littéraire sera un jour plus grande que son importance politique : « Je verrai, déclare-t-il avec une grande confiance dans l'au-delà, comment la chose tournera après ma mort². »

Les *Mémoires d'outre-tombe* s'amuse avec les illusions d'optique et les flottements du langage, mais ne contredisent pas le caractère paradoxal de l'énoncé « je suis mort ». Ils respectent le principe général défini par Louis Marin à propos de Stendhal :

[...] parce que "fictive", la citation de ma mort ne s'écrira jamais que dans les simulations de la mort, dans les situations qui répéteront par anticipation ou sur le mode symbolique ou emblématique, l'événement, et sa pensée, et son dire imprononçables et où l'évocation du passé ne sera écrite que pour y montrer les valeurs d'exclusion du sujet qui cependant le raconte comme sien³.

Au bout du compte, l'expression de « mémoires d'outre-tombe » est en soi tautologique puisque des mémoires (c'est la différence avec le journal) sont par définition destinés à la postérité, c'est-à-dire que l'auteur se place dans la perspective d'un mort. Les mémoires d'outre-tombe ne font qu'explicitier ce que sous-entendent tous les mémoires : le sujet qui se prend pour objet de ses observations sort de son existence immédiate pour fixer une image immuable. L'homme qui retrace sa vie porte inévitablement, quoique parfois seulement

1. *Ibid.*, t. I, p. 291.

2. *Ibid.*, t. I, p. 425.

3. Louis Marin, *La Voix excommuniée. Essais de mémoire*, Paris, Galilée, 1981, p. 41.

RÉALISATION : PAO ÉDITIONS DU SEUIL
IMPRESSION : LABALLERY À CLAMECY
DÉPÔT LÉGAL : NOVEMBRE 2018. N° 139504 (00000)
Imprimé en France