

Roland Barthes
La Chambre Claire
Note sur la photographie

L'auteur : Roland Barthes (1915 - 1980)	2
Notes de lecture : La Chambre Claire	3
Comment marche le désir ?.....	3
Introduction.....	3
Caractéristiques d'une photographie qui déclenche le sentiment.....	3
Comment s'exprime le Studium ?.....	4
Ce qu'apporte le punctum.....	5
Vers l'essence de la photographie.....	6
Comment découvrir l'essence de la photographie ?.....	6
La découverte.....	6
L'essence de la photographie.....	7
Henri Peyre : une critique de La chambre Claire.....	13
Limites tenant à la façon de poser la question.....	13
Hors-champs	13
Un texte d'amour.....	14

L'auteur : Roland Barthes (1915 - 1980)

Écrivain, critique et sémiologue, Roland Barthes fut l'un des principaux animateurs de l'aventure structuraliste française. *Le Degré zéro de l'écriture*, paru en 1953, fut rapidement considéré comme le manifeste d'une " nouvelle critique " soucieuse de la logique immanente du texte. *Ses Mythologies* (1957) le firent connaître d'un vaste public. Enseignant à l'École pratique des hautes études dès 1962, Roland Barthes occupa la chaire de sémiologie du Collège de France de 1977 à 1980. Avec *Le Plaisir du texte* (1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) et *La Chambre claire* (1979), Roland Barthes renouvela profondément les rapports de la théorie et du romanesque.

- Elevé par sa mère, Barthes est atteint étudiant d'une tuberculose récidivante. Ses cures en sanatorium sont l'occasion de lire énormément dans un climat d'isolement au monde. Il passe un diplôme d'études supérieures sur la tragédie grecque. La maladie l'écartant de l'agrégation de lettres, il sera successivement bibliothécaire puis lecteur à Bucarest et à l'Université d'Alexandrie. Il s'intéresse à la linguistique, à la sémiologie, puis participe à la création de la revue *Théâtre populaire* pour laquelle il écrit de nombreux articles. Il collabore également à *Esprit*, *Arguments*, *France-Observateur*, *Combat* : l'ensemble de ses courtes études consacrées à l'imaginaire quotidien des Français paraîtra en 1957 sous le titre *Mythologies*. Parallèlement, les *Essais critiques*, qui seront recueillis en 1964, manifeste une passion très éclectique pour la littérature (le Nouveau Roman, la Bruyère...).
- Chef de travaux à la VI^e section de l'École Pratique des Hautes Etudes en 1960 (Sciences économiques et sociales), puis directeur d'études (Sociologie des signes, symboles et représentations), en 1962, Barthes consacre désormais une grande partie de ses activités à l'enseignement. Le théâtre, l'engagement dans le débat politique, l'éloignement de ses préoccupations. Son éclectisme lui vaut la reconnaissance du public autant que les critiques souvent violentes de ses collègues.
- Ami de Julia Kristeva et Jacques Derrida, il évolue vers un post-structuralisme beaucoup plus souple. Fatigué par les événements de 68, Barthes enseigne en 1969 et 1970 à l'université de Rabat. En 1970 paraît *L'Empire des signes*, écrit après les trois séjours que Barthes a effectués au Japon, de 1966 à 1968. Le texte témoigne d'une fascination heureuse pour un Orient utopique. Parallèlement à ses activités d'écriture, Barthes continue de jouer du piano en amateur et pratique à partir de 1971 le dessin et l'aquarelle.
- Barthes évolue toujours plus vers un hédonisme qui refuse systématiquement les doctrines en politique comme ailleurs. *Fragments d'un discours amoureux*, en 1977, rencontre un très grand succès éditorial.
- Sur une proposition de Michel Foucault, l'élection de Barthes en 1976 au Collège de France, à la chaire de Sémiologie littéraire, vient couronner une carrière universitaire, à la fois prestigieuse et marginale. Barthes y commence son enseignement par un cours intitulé "Comment vivre ensemble : Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens".
- La mort de sa mère, le 25 octobre 1977, ouvre une période difficile dont *La Chambre claire*, consacré à la photographie et à la mort, se fait l'écho. Écrit du 15 avril au 3 juin 1979, le livre paraît en janvier 1980 et rencontre un grand succès.
- Victime d'un accident, Barthes meurt prématurément à 65 ans. Il laisse quelques feuillets intitulés *Vita nova* : dans ces esquisses d'un roman en gestation s'exprime le désir d'une renaissance par l'écriture.

source : site de Barthes : http://www.roland-barthes.com/qesseuil/pub/FRA/seuil/accueil_presentation.htm

Notes de lecture : La Chambre Claire

Le propos de l'auteur est d'essayer de comprendre si la photographie a « un génie propre », si un trait essentiel « la distingue de la communauté des images ».

L'auteur constate que la photographie « répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement ». Elle dit « c'est ça » et rien de plus. Ainsi il n'y a pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un. La photo est invisible, ce n'est pas elle qu'on voit mais l'objet. « Bref, le référent adhère ». Il décide donc de comprendre la photographie à partir du référent, du sujet, à partir des photographies qui existent « pour moi ».

Comment marche le désir ?

Introduction

Selon l'auteur les photographies peuvent être comprises selon 3 points de vue : celui de l'Operator (le photographe), celui du Spectator (celui qui regarde la photo faite) et celui du Spectrum (celui dont l'image est prise, le spectre – mot en rapport à la fois à la mort et au spectacle). L'auteur, n'étant photographe, ne considérera pas le point de vue de ce dernier dans son étude.

Point de vue du Spectrum

« Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser (...) Je voudrais que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon « moi » (...) je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture (...) la Photographie représente ce moment (...) où je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort : je deviens vraiment spectre.

Point de vue du spectator

L'auteur constate que certaines photographies provoquent en lui de « menues jubilations » et d'autres l'indifférent, qu'au fond il n'aime jamais toutes les photographies d'un même photographe. La notion commode de style d'un artiste n'a pas l'air de fonctionner et « la Photographie est un art peu sûr » tout comme le serait une science des corps désirables ou haïssables (je n'aime / je n'aime pas). Il décide alors, partant des photographies qui ont un attrait pour lui, d'essayer de comprendre la raison de cet attrait, pourquoi telle photographie « l'anime », telle autre le laissant indifférent.

Tout en essayant de nommer une essence de la Photographie, la démarche de l'auteur présuppose donc (page 41¹) qu'il réduit la photographie à l'affect (puisqu'il va tenter d'extraire son essence de l'affect). Cela présuppose donc également l'impossibilité d'attraper la photographie autrement, que souligne l'auteur : « n'est-ce pas l'infirmité même de la photographie, que cette difficulté à exister, qu'on appelle la banalité ? ». La photographie est en elle-même si transparente qu'on ne peut l'étudier que par son référent...

Voilà le texte lancé : l'étude se fera du point de vue exclusif du spectator. Il s'agit de comprendre en quoi la photographie peut déclencher le sentiment.

Caractéristiques d'une photographie qui déclenche le sentiment

Stadium

Au-delà des photos qui ne lui disent absolument rien, il existe des photographies pour lesquelles l'auteur éprouve « un affect moyen ». L'auteur nomme cet intérêt d'un mot latin, le « stadium ». C'est « l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé certes, mais sans acuité particulière », une sorte d'intérêt culturel, social, politique. En quelque sorte la nuance du « I like », l'intérêt poli, le désir nonchalant, le champ du « j'aime, je n'aime pas (...) l'intérêt vague, lisse, irresponsable qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu'on trouve bien ». C'est aussi la reconnaissance de la culture du photographe, « un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs (...) une sorte d'éducation (savoir et politesse) qui me permet de retrouver l'Operator ». La photographie est ainsi fonctionnelle et socialement utile : elle informe, représente, surprend, signifie, donne envie.

¹ Les renvois réfèrent à La Chambre Claire, Note sur la Photographie – Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, septembre 2002 (ISBN 2-07-020541-X)

Punctum

Le Punctum, c'est la piqûre, le petit trou, la petite tâche, la petite coupure, mais aussi le coup de dé en latin. C'est le hasard qui, dans une photo à la fois me « point » mais aussi me meurtrit. Il vient souvent de la « co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde (pas besoin d'aller jusqu'au contraste) ».

En quelque sorte, cette fois, la nuance du « I love ».

... et une intuition

A ces deux nuances, l'auteur ajoute une intuition (« peut-être suis-je le seul à le voir ») : la photo serait plus proche du théâtre que de la peinture. « les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort (...) La Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts ».

Comment s'exprime le Studium ?

Photographie « unaire »

Le studium s'exprime dans une photographie « unaire » (par opposition à la dualité relevée dans le punctum). Dans le studium, « la Photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la « réalité » sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion) : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance (...) les photos de reportage sont très souvent des photographies unaires (la photo unaire n'est pas forcément paisible). Dans ces images, pas de punctum : du choc -la lettre peut traumatiser-, mais pas de trouble ; la photo peut « crier », non blesser (...) une autre photo unaire, c'est la photo pornographique (...) toujours naïve, sans intention et sans calcul.

Les surprises photographiques

Dans les conventions du Studium, l'auteur cite le fait de prendre quelque chose ou quelqu'un à son insu : de la révélation du caché vient le « choc » photographique qui est un alibi de la prise de vue. On prend la photo pour « révéler ce qui était si bien caché ». C'est une « surprise » pour le spectator et une performance pour le photographe. On trouve ainsi la surprise du rare (l'homme à deux têtes), la surprise du geste symbolisant l'instant décisif - bien connu en peinture déjà : Bonaparte à l'instant où il touche les pestiférés de Jaffa (Apesteguy photographiant, lors de l'incendie de Publicis, une femme sautant d'une fenêtre), la surprise de la prouesse (Edgerton photographiant la chute d'une goutte de lait au millionième de seconde), la surprise de la contorsion technique (décadrage, flou, trouble des perspectives), la surprise de la trouvaille (Kertész photographie la fenêtre d'une mansarde ; derrière la vitre deux bustes antiques regardent dans la rue). « Toutes ces surprises obéissent à un principe de défi (ce pour quoi elles me sont étrangères) : le photographe, tel un acrobate, doit défier les lois du probable et même du possible ; à l'extrême, il doit défier celles de l'intéressant : la photo devient « surprenante » dès lors qu'on ne sait pas pourquoi elle a été prise. (...) Dans un premier temps, la Photographie, pour surprendre, photographie le notable ; mais bientôt, par un renversement connu, elle décrète notable ce qu'elle photographie. Le « n'importe quoi » devient alors le comble sophistiqué de la valeur. »

Problème du sens

La Photographie a du mal à délivrer du sens. Chaque photographie étant contingente, la Photographie ne peut délivrer du sens (c'est-à-dire une généralité) que sous un masque. Généralisant elle arrive à faire penser. Les images peuvent ainsi faire réfléchir suggérant un autre sens qu'une simple lecture à la lettre. A ce moment la photographie devient subversive : « au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révoluse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive ».

Photographie de paysage

A propos des photographies de paysage, l'auteur note que les paysages décrits doivent être *habitables*, et non *visitables*. Le désir d'habitation est fantasmatique, relève « d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même (...) tout se passe comme si

j'étais sûr d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel qu'« il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été ». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : heimlich, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante) ».

Ce qu'apporte le punctum

Le punctum est le détail, qui, dans la photo trop souvent « unaire », attire. Sa seule présence arrive à changer la lecture de la photographie, lui donnant une « valeur supérieure ».

Liaison studium-punctum, rôle du spectator et du photographe

Toutefois « il n'est pas possible de poser une règle de liaison entre le *studium* et le *punctum* (quand il se trouve là) (...) Très souvent, le *punctum* est un « détail », c'est à dire un objet partiel. Aussi, donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, me *livrer*. » (...) Certains détails pourraient me « poindre ». S'ils ne le font pas, c'est sans doute parce qu'ils ont été mis là intentionnellement par le photographe. (...) le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement, intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total (...) La voyance du Photographe ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là. Et surtout, imitant Orphée², qu'il ne se retourne pas sur ce qu'il conduit et me donne ! (...) Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus *quelconque* (...) Chose bizarre : le geste vertueux qui s'empare des photos « sages » (investies par un simple studium) est un geste paresseux (feuilleter, regarder vite et mollement, traîner et se hâter) ; au contraire, la lecture du punctum est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve (...) ceci rapproche la Photographie du Haïku³ (...) tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique. » mais « ni le Haïku ni la photo ne font rêver (...) je suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque ; je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard. (...) ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre ».

On voit donc deux caractéristique du punctum : il ne vient pas forcément du photographe, qui n'est qu'un vecteur de présentation de la réalité, du référent. Et il dépend de moi-même.

Et Barthes insiste :

Il ne voit pas forcément le punctum tout de suite dans la photographie. Quelque chose l'arrête, il ne sait pas quoi. La compréhension du punctum n'est pas forcément immédiate.

Punctum et silence

Pour améliorer la perception du punctum, il faut du silence : « Au fond, - ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux (...) la photographie doit être silencieuse (il y a des photos tonitruantes, je ne les aime pas) (...) la subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux c'est faire parler l'image dans le silence) (...) Le *punctum* (...) est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* ».

Puis cette comparaison avec le cinéma : « est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image ? – je ne crois pas ; je n'ai pas le temps : devant l'écran je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image ; je suis astreint à une voracité continue ; une foule d'autres qualités, mais pas de *pensivité* (...) Enfin : « Le punctum est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir (...) la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir léger, du désir bon, celui de l'érotisme ».

Cette première partie se termine donc sur une incantation morale très liée à la question sexuelle. L'auteur admet implicitement que l'analyse faite de la photographie, les notions de caché / livré, d'ordre conventionnel du studium et de promesse d'ailleurs du punctum, suit le parallèle du « I like » et du « I love » et finalement reste superficielle et de l'ordre du désir. Après un développement de 95 pages, machine arrière toute :

² Poète et musicien, fils de la muse Calliope. Son génie était tel qu'il charmait même les bêtes sauvages.

Descendu aux enfers pour sauver Eurydice, mordue mortellement par un serpent, Orphée charma les gardiens du séjour infernal et obtint le retour d'Eurydice dans le monde des vivants ; mais il ne devait pas la regarder avant d'avoir franchi le seuil des enfers. Orphée oublia la condition imposée et perdit Eurydice pour toujours.

Inconsolable il fut tué par les bacchantes, furieuses d'un amour aussi exclusif.

³ petit poème japonais composé d'un verset de 17 syllabes

« J'avais peut-être appris comment marchait mon désir, mais je n'avais pas découvert la nature de la Photographie (...) il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie⁴ »

Vers l'essence de la photographie

Comment découvrir l'essence de la photographie ?

Un soir de novembre, peu après la mort de sa mère, l'auteur range des photographies la représentant : « aucune ne me paraissait vraiment « bonne » : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé (...) Pour beaucoup de ces photos, c'était l'Histoire qui me séparait d'elles (...) mon attention est alors détournée d'elle vers l'accessoire qui a péri ; car le vêtement est périssable, il fait à l'être aimé un second tombeau (...) Et voici que commençait à naître la question essentielle : *est-ce que je la reconnaissais ?* ».

Cette question du rapport de la photographie à la réalité, omniprésente déjà lorsqu'on voyait Barthes niant au photographe la qualité de la photographie, puisque le punctum vient de soi et que la photographie doit présenter la réalité en dépit même de l'action du photographe (n'en étant alors que plus réelle), atteint donc son point culminant :

« *Est-ce que je la reconnaissais ?* »

Pour la plupart des photographies que feuillette l'auteur, la réponse est non : « Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la « retrouvais » pas. Je la reconnaissais différemment, non essentiellement (...) je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses. Et Barthes donne le critère de la reconnaissance : « ma mère se prêtait » à la photographie, craignant que le refus ne se tournât en « attitude » ; elle réussissait cette épreuve de se placer devant l'objectif (acte inévitable) *avec discrétion* (mais sans rien du théâtre contracté de l'humilité ou de la bouderie) ; car elle savait toujours substituer à une valeur morale, une valeur supérieure, une valeur civile. Elle ne se débattait pas avec son image, comme je le fais avec la mienne : elle ne se *supposait* pas. »

« Elle ne se supposait pas », autrement dit, elle ne jouait pas de rôle, elle restait devant l'objectif dans sa simplicité et autrement dit dans son essence. Se met ainsi en place l'équation essentielle : Barthes estime pouvoir comprendre l'essence de la photographie en cherchant à reconnaître sa mère, parce qu'il croit d'un côté se rappeler l'essence de l'être disparu (l'intuition qu'il la reconnaîtra, que la reconnaître est une chose possible) et que de l'autre sa mère se présentait à la photographie avec simplicité, dans son essence. Essence d'une part du souvenir, essence d'autre part du sujet dans sa pose. Au milieu, un maillon à trouver : l'essence de la photographie. Si je reconnais ma mère, je trouve du même coup l'essence de la photographie, joignant la ligne des essences...

La découverte

Le livre de Barthes est illustré de nombreuses photographies. Mais la photographie fondamentale pour Barthes, justement, manque. Écoutons l'auteur :

« je la découvris (...) Ma mère avait alors cinq ans » La photographie jaunie montre deux jeunes enfants debout formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un jardin d'hiver au plafond vitré : « j'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d'une innocence souveraine (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est « je ne sais pas nuire »), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu : l'affirmation d'une douceur. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours, sans qu'elle la fût de personne ; comment cette bonté a-t-elle pu sortir de parents imparfaits, qui l'aimèrent mal, bref : d'une famille ? Sa bonté était précisément hors-jeu, elle n'appartenait à aucun système, ou du moins elle se situait à la limite d'une morale (évangélique, par exemple) (...) je ne pourrais mieux la définir que par ce trait (parmi d'autres) : qu'elle ne me fit jamais, de toute notre vie commune, une seule « observation ». Cette circonstance extrême et particulière, si abstraite par rapport à une image, était présente cependant dans le visage qu'elle avait sur la photographie que je venais de retrouver (...) mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image mais une image juste (...) cette photographie rassemblait tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère, et dont,

⁴ rétractation ou désaveu de ce qu'on a dit ou fait

inversement, la suppression ou l'altération partielle m'avait renvoyé aux photos d'elles qui m'avaient laissé insatisfait (...) la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*. »

Et aussi :

« J'avais découvert cette photo en remontant le temps (...) parti de sa dernière image, prise l'été avant sa mort (si lasse, si noble, assise devant la porte de notre maison, entourée de mes amis) (...) je suis arrivé, remontant trois quarts de siècle, à l'image d'une enfant : je regarde intensément vers le souverain Bien de l'enfance, de la mère, de la mère-enfant (...) ce mouvement de la Photo (de l'ordre des photos), je l'ai vécu dans la réalité. (...) Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu'elle aimait parce qu'elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur la première photo. (...) Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin (...) moi qui n'avait pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique⁵. Voilà ce que je lisais dans la Photographie du Jardin d'Hiver. »

L'essence de la photographie

Irréductibilité du sujet

« Quelque chose comme une essence de la Photographie flottait dans cette photo particulière. Je décidai alors de « sortir » toute la Photographie (sa « nature ») de la seule photo qui existât assurément pour moi, et de la prendre en quelque sorte pour guide de ma dernière recherche. Toutes les photographies du monde formaient un labyrinthe. Je savais qu'au centre du Labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche : « Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane⁶ » (...) J'avais compris qu'il fallait désormais interroger l'évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu'on appelle romantiquement l'amour et la mort »

et, brutalement, hors propos :

« (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 blessure⁷.) »

Barthes, ne montrant pas la photographie de sa mère complète l'explication de développements où il explique l'irréductibilité du particulier au général : « combien me déplait ce parti scientifique, de traiter la famille comme si elle était uniquement un tissu de contraintes et de rites (...) on dirait que nos savants ne peuvent concevoir qu'il y a des familles « où l'on s'aime » (...) pas plus je ne veux réduire ma mère à la Mère (...) ma peine vient de *qui elle était* et c'est parce qu'elle était qui elle était que j'ai vécu avec elle (...) A la mère comme Bien elle avait ajouté cette grâce, d'être une âme particulière (...) pour moi, le Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout. Pour le reste, tout est resté immobile. Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une Figure (la Mère), mais un être ; et pas un être, mais une *qualité* (une âme) : non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable. Je pouvais vivre sans la Mère (nous le faisons tous, plus ou moins tard) ; mais la vie qui me restait serait à coup sûr et jusqu'à la fin *inqualifiable* (sans qualité). »

« ça-a-été »

« dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là⁸(...) et puisque que cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème⁹ de la Photographie (...) ce que j'intentionnalise dans une photo, ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ca-a-été » (...) cela que je vois

⁵ indépassable par le discours

⁶ Fille de Minos et de Pasiphaé. Elle donna à Thésée, venu en Crète pour combattre le Minotaure, le fil à l'aide duquel il put sortir du labyrinthe après avoir tué le monstre. Thésée l'enleva, puis l'abandonna dans l'île de Naxos

⁷ mot déjà employé au sujet du punctum

⁸ plus discutable, naturellement, aujourd'hui avec le triomphe du numérique

⁹ objet intentionnel de la pensée, en phénoménologie – voir aussi note ¹⁴

(...) a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé ».

Mais « il se peut que dans le déferlement quotidien des photos (...) le noème « Ca-a-été » soit, non pas refoulé (...), mais vécu avec indifférence, comme un trait qui va de soi (...) C'est de cette indifférence que la Photo du Jardin d'Hiver venait de me réveiller. J'avais confondu vérité et réalité dans une émotion unique, en quoi je plaçais désormais la nature -le génie- de la photographie (...) Je pouvais le dire autrement : ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose (...) en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. (...) Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été », elle suggère qu'il est déjà mort. Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) en chair et en os, ou encore en personne ».

L'auteur enfonce plus loin encore le clou du « ça-a-été » :

« On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la photographie (...) Je dis : non, ce sont les chimistes (...) la photo est littéralement une émanation du référent. (...) la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile (...) Ainsi la photographie du Jardin d'Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, *ce jour-là* »¹⁰.

Sens de la Photographie : un constat qui porte sur le temps

« La Photographie ne remémore pas le passé (...) L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (...) mais d'attester que cela que je vois, a bien été. Or c'est là un effet proprement scandaleux. Toujours la Photographie m'étonne, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisablement. (...) la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image de Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *achéiropoietos* ? (...) Je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis *ici et maintenant* ? »

« La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir, mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente (...) Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner (...) le noème du langage est peut-être cette impuissance (...) le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut le serment ; mais la photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des trucages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche (...) sa force est supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité – mais aussi cette réalité n'est qu'une contingence (« ainsi, sans plus ») (...) Toute Photographie est un certificat de présence. Ce certificat est le gène nouveau que son invention a introduit dans la famille des images. »

Mais attention :

« Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation *du réel passé* : une *magie*, non un art. (...) La photo possède une force constative, et (...) le constatif de la photo porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. »

¹⁰ cette véritable incarnation physique du référent dans la photographie fait l'objet d'une précaution en amont (p 117) : « Quoique issu d'une religion sans images où la Mère n'est pas adorée (le protestantisme), mais sans doute formé culturellement par l'art catholique, devant la Photo du Jardin d'Hiver, je m'abandonnai à l'Image, à l'Imaginaire ». L'auteur précisera juste après qu'il s'échappe de la représentation de la Mère pour aller aussitôt dans celle de sa mère à lui... mais la représentation iconique n'en subsiste pas moins ! Seul son objet a été l'occasion d'une mise au point !

Arrêt violent du temps

« Au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un spectre. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption « que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif » ; mais la Photographie, elle, rompt « le style constitutif » (c'est là son étonnement) ; elle est sans avenir (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle, aucune protension, alors que le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique (qu'est-il donc, alors ? – Et bien il est tout simplement « normal », comme la vie). Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention. (voici de nouveau la Photo du jardin d'hiver. Je suis seul devant elle, avec elle. La boucle est fermée, il n'y a pas d'issue (...)) je ne puis transformer mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard ; aucune culture ne vient m'aider à parler de cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image. (...) la Photographie -ma Photographie- est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. (...) J'adorerais bien une Image, une Peinture, une Statue, mais une photo ? Je ne peux la placer dans un rituel (sur ma table, dans un album) que si, en quelque sorte, j'évite de la regarder (ou j'évite qu'elle me regarde) (...)

Dans la Photographie, l'immobilisation du Temps ne se donne que sous un mode excessif, monstrueux : le Temps est engorgé (...) Que la Photo soit « moderne », mêlée à notre actualité la plus brûlante, n'empêche pas qu'il y ait en elle comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un *arrêt*. (...) La Photographie est violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois *elle emplit de force la vue*, et qu'en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer. »

Photographie et mort

Une des idées récurrentes de l'auteur est que les photographes s'acharnent à capter le vivant, témoignant en fait de l'obsession de mort : « Tous ces jeunes photographes qui s'agitent dans le monde, se vouant à la capture de l'actualité, ne savent pas qu'ils sont des agents de la Mort. (...) la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part (...) peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. (...) En faisant de la Photographie (...) le témoin général et comme naturel de « ce qui a été », la société moderne a renoncé au Monument. Paradoxe : le même siècle a inventé l'Histoire et la Photographie. Mais l'Histoire est une mémoire fabriquée selon des recettes positives, un pur discours intellectuel qui abolit le Temps mythique ; et la Photographie est un témoignage sûr, mais fugace ; en sorte que tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvo ir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la durée : l'ère de la Photographie est aussi celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences, de tout ce qui dénie le mûrissement. – Et sans doute, l'étonnement du « Ca-a-été » disparaîtra, lui aussi. Il a disparu. J'en suis, je ne sais pourquoi, l'un des derniers témoins (témoin de l'Inactuel), et ce livre en est la trace archaïque¹¹ (...)

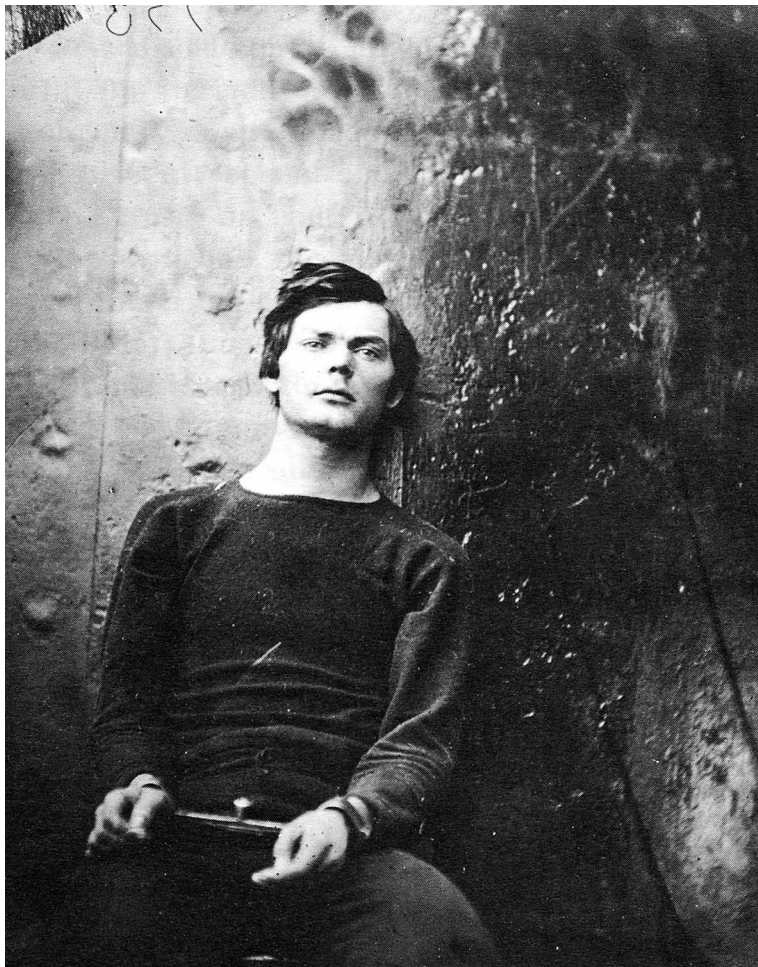
Qu'est-ce qui va s'abolir avec cette photo qui jaunit, pâlit, s'efface et sera un jour jetée aux ordures (...) Pas seulement la « vie » (ceci fut vivant, posé vivant devant l'objectif), mais aussi, parfois, comment dire ? l'amour. Devant la seule photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense : c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais ; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner : il ne restera plus que l'indifférente Nature. C'est là un déchirement si aigu, si intolérable, que, seul contre son siècle, Michelet¹² conçut l'Histoire comme une Protestation d'amour : perpétuer, non seulement la vie, mais aussi ce qu'il appelait, dans son vocabulaire, aujourd'hui démodé, le Bien, la Justice, l'Unité, etc. (...)

J'avais cru pouvoir distinguer un champ d'intérêt culturel (le studium) et cette zébrure inattendue qui venait parfois traverser ce champ et que j'appelais le punctum. Je sais maintenant qu'il existe un autre punctum (un autre « stigmaté ») que le « détail ». Ce nouveau punctum, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure.

¹¹ archaïque pour l'auteur au sens de capable encore de l'étonnement primitif face à l'image, capable de s'étonner au travers de l'image de la présence, capacité que l'habitude détruit forcément ; archaïque fait allusion également à la croyance aux icônes, aux systèmes de représentations pour les peuples anciens.

¹² Michelet (1798-1874) – historien français. Chef de la section historique aux Archives nationales (1831), professeur au Collège de France (1838), il fait de son enseignement une tribune pour ses idées libérales et anticléricales. Parallèlement, il amorce sa monumentale Histoire de France (1833-46), dont il reprendra la publication de 1855 à 67, et son Histoire de la Révolution Française (1847-53). Privé de sa chaire et de son poste aux archives après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, il complète son œuvre historique tout en multipliant les ouvrages consacrés aux mystères de la nature et à l'âme humaine.

En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le secrétaire d'Etat américain, W.H.Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule : il attend sa pendaison.



Alexander Gardner – Portrait de Lewis Payne (1865)

La photo est belle, le garçon aussi : c'est le studium. Mais le punctum c'est : il va mourir. Je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu (...) la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. (...) Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis (...) d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. (...) C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpellé chacun de nous. »

Ressemblance n'est pas essence : il faut se contenter de « l'air »

« Dans un premier mouvement, je me suis écrié : « c'est elle ! C'est bien elle ! c'est enfin elle ! (...) maintenant j'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité (...) Je crois qu'en agrandissant le détail (...) je vais enfin arriver à l'être de ma mère (...) je ne puis avoir l'espoir fou de découvrir la vérité, que parce que le noème de la Photo, c'est précisément que cela a été, et que je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à ce qu'il y a derrière (...) Hélas, j'ai beau scruter je ne découvre rien : si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier : je défais l'image au profit de sa matière ; et si je n'agrandis pas, je n'obtiens que ce seul savoir, possédé depuis longtemps, dès mon premier coup d'œil : que cela a effectivement été. »

Barthes déplore que la ressemblance ne fasse par ailleurs référence qu'à un sujet lui-même en perpétuel changement, laissant perpétuellement insatisfait. « La seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas, celle d'une enfant que je n'ai pas connue » (...)

« Il faut donc me rendre à cette loi : je ne puis approfondir, percer la Photographie (...) Si la Photographie ne peut être approfondie, c'est à cause de sa force d'évidence (...) je m'épuise à constater que *ça a été*. (...)° Cependant dès qu'il s'agit d'un être l'évidence de la Photographie a un tout autre enjeu (...) Puisque la Photographie (c'est là son noème) authentifie l'existence de tel être, je veux le retrouver en entier, c'est-à-dire en essence, « tel qu'en lui-même » au-delà d'une simple ressemblance (...) Ici la platitude de la Photo devient plus douloureuse ; car elle ne peut répondre à mon désir fou, que par quelque chose d'indicible : évident (c'est la loi de la Photographie) et cependant improbable (je ne puis le prouver). Ce quelque chose c'est l'*air*. (...) »

Ainsi parcourais-je les photos de ma mère selon un chemin initiatique qui m'amenait à ce cri, fin de tout langage : « C'est ça ! » (...)

L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité (...) l'air exprime le sujet en tant qu'il ne se donne pas d'importance. Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même : enfin il coïncide (...) cet air, c'était celui que je voyais, consubstantiel à son visage, chaque jour de sa longue vie ».

Et ceci, de nouveau au plus grand moment de la démonstration :

« Peut-être l'air est-il en définitive quelque chose de moral, amenant mystérieusement au visage le reflet d'une valeur de vie ? »

L'auteur poursuit :

« C'est par cet ombilic tenu que le photographe donne vie ; s'il ne sait pas, soit manque de talent, soit mauvais hasard, donner à l'âme transparente son ombre claire, le sujet meurt à jamais. J'ai été photographié mille fois ; mais si ces mille photographes ont chacun « raté » mon air (et peut-être, après tout, n'en ai-je pas¹³ ?), mon effigie perpétuera (le temps, au reste limité, que dure le papier) mon identité, non ma valeur. Appliqué à qui on aime, ce risque est déchirant : je puis être frustré à vie de l'« image vraie » (...) (...) la survie de cette image a tenu au hasard d'une vue prise par un photographe de campagne, qui, médiateur indifférent, mort lui-même depuis, ne savait pas que ce qu'il fixait, c'était la vérité – la vérité pour moi. (...)

Tel serait le « destin » de la Photographie : en me donnant à croire (il est vrai une fois sur combien ?) que j'ai trouvé « la vraie photographie totale », elle accomplit la confusion inouïe de la réalité (« cela a été ») et de la vérité (« c'est ça ! ») ; elle devient à la fois constatative et exclamative ; elle porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être. Elle approche alors, effectivement, de la folie, rejoint la « vérité folle ».

Conclusion : Essence de la photographie et folie

« Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « ça a été. » (...) mais telle évidence peut être sœur de la folie (...) :

L'image, dit la phénoménologie¹⁴, est un néant d'objet. Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie ; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais (...) La Photographie devient alors pour moi un médium bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps (...) (d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, *frottée* de réel.

J'essaye de rendre la spécificité de cette hallucination, et je trouve ceci : le soir même d'un jour où j'avais encore regardé des photos de ma mère, j'allais voir, avec des amis, le Casanova de Fellini ; j'étais triste, le film m'ennuyait ; mais lorsque Casanova s'est mis à danser avec la jeune automate, mes yeux ont été touchés d'une sorte d'acuité atroce et délicieuse (...) quelque chose de désespérément inerte et cependant de disponible, d'offert, d'aimant, selon un mouvement angélique de « bonne volonté ». Je pensai alors irrésistiblement à la Photographie : car tout cela, je pouvais le dire des photos qui me touchaient (dont j'avais fait, par méthode, la Photographie même). Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de nœud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l'appeler : la souffrance d'amour (...) Pourtant ce n'était pas tout à fait ça. C'était une vague plus ample que le sentiment amoureux. Dans l'amour soulevé par la Photographie (par certaines photos), une autre musique se faisait entendre, au nom bizarrement démodé : la Pitié. Je rassemblais dans une dernière pensée les images qui m'avaient « point ». A travers chacune d'elles, infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fit Nietzsche, lorsque le 3 janvier 1889, il se jeta en pleurant au cou d'un cheval martyrisé : devenu fou pour cause de Pitié. »

Epilogue

« La société s'emploie à assagir la Photographie, à tempérer la folie qui menace sans cesse d'exploser au visage de qui la regarde. Pour cela elle a deux moyens.

Le premier consiste à faire de la Photographie un art, car aucun art n'est fou (...)

¹³ véritable doute sur son âme, comparé à la qualité qu'il prête à sa mère ! La modestie de l'auteur renforce le sujet d'adoration

¹⁴ la Phénoménologie est une méthode philosophique développée par Husserl et visant à fonder la philosophie comme science rigoureuse (elle procède par un retour aux données immédiates de la conscience, permettant de saisir les structures transcendantes de celle-ci et les essences des êtres) – par extension on appelle phénoménologie le mouvement philosophique s'inspirant de cette méthode (Merleau-Ponty, Sartre, Levinas)

L'autre moyen d'assagir la Photographie, c'est de la généraliser, de la grégariser, de la banaliser, au point qu'il n'y ait plus en face d'elle aucune autre image par rapport à laquelle elle puisse se marquer, affirmer sa spécialité, son scandale, sa folie. (...) C'est ce qui se passe dans notre société où la Photographie écrase de sa tyrannie les autres images : plus de gravures, plus de peinture figurative, sinon désormais par soumission fascinée (...) au modèle photographique. »

Plus loin encore :

« La jouissance passe par l'image : voilà la grande mutation. Un tel renversement pose forcément la question éthique (...) parce que, généralisée, elle déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer. Ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme celles d'autrefois, des croyances ; elles sont donc plus libérales, moins fanatiques, mais aussi plus « fausses » (moins « authentiques ») – chose que nous traduisons, dans la conscience courante, par l'aveu d'une impression d'ennui nauséeux, comme si l'image, s'universalisant, produisait un monde sans différences (indifférent), d'où ne peut alors surgir ici et là que le cri des anarchismes, marginalismes et individualismes : abolissons les images, sauvons le Désir immédiat (sans médiation).

Folle ou sage ? La Photographie peut être l'une ou l'autre : sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques (feuilleter une revue chez le coiffeur, le dentiste) ; folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement révoltant, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'extase photographique.

Telles sont les deux voies de la Photographie. A moi de choisir, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusions parfaites, ou d'affronter en elle le réveil de l'intraitable réalité ».

Henri Peyre : une critique de La chambre Claire

Le texte de Barthes propose un angle à l'analyse de la photographie, oeuvrant suivant le schéma suivant :

- la Photographie peut-elle ressusciter ma mère disparue ?
- cette photographie-là le peut, donc elle contient l'essence de la Photographie.
- voilà donc ses caractéristiques (et celle de La Photographie, pour moi).
- voilà en quoi je reste frustré.

Cette démarche induit deux sortes de limites : des limites inhérentes à la façon de poser la question, des limites inhérentes au champ de la question.

Limites tenant à la façon de poser la question

Les limites de l'analyse tiennent pour l'essentiel à la façon dont, au départ, la question a été posée :

- le point de vue est celui du spectator uniquement, c'est-à-dire de la personne qui reçoit l'image (tempérons la critique : en tant que photographe-lecteur du texte l'obligation de passer par ce point de vue peut nous aider à sortir heureusement de nous-même).
- l'analyse est très réductrice concernant le rôle du photographe. Ce dernier est instrumentalisé. Son seul mérite est surtout de se trouver là, et la bonne photo se fait souvent sans lui - et même parfois en dépit de lui, si on suit Barthes. Qu'elle échappe à la volonté du photographe améliore l'authenticité du transfert du réel, selon le point de vue de l'auteur.
- La photographie est présentée, dans le contexte de la disparition de la mère de l'auteur, avant tout comme un travail sur le temps. Deux tentatives coexistent pour la faire revivre à nouveau : revenir au moment où elle était vivante ou lui redonner substance dans le présent. Ces caractéristiques vont être attribuées comme pouvoir à la Photographie. Le retour est autrement impossible... Notons que cela limite a priori le champ des pouvoirs possibles de la Photographie à celui de la représentation.
- Devant l'impossibilité de mener à bien la transsubstantiation au niveau de la pure image, malgré les pouvoirs accordés à la photographie, Barthes va porter le combat au niveau moral en amalgamant la recherche de l'essence de la mère et celle de l'essence de la photographie : si je trouve l'une, je trouve l'autre. Ainsi « l'air » de la mère est-il posé comme une incarnation des valeurs morales de la disparue. Dans le texte de Barthes abondent les thèmes religieux : résurrection, transsubstantiation (jusqu'au lien physique et chimique avec le sujet ayant posé) et, en définitive même un « ça a été » qui prend des allures de jugement dernier : le sujet est condamné et nous, nous le savons déjà (photo de Payne). Voilà la photographie posée comme médium révélateur de l'essence divine des choses visibles. Ce jeu sur les essences vole providentiellement au secours d'une ressemblance trop difficile à établir.

Hors-champs

Dans la mesure où le combat s'est focalisé sur la résurrection de la mère, un certain nombre de hors-champs font l'objet de propos embarrassés et peu convaincants :

- le paysage, par exemple, a bien du mal à être photographique, puisqu'il ne peut ressusciter personne. Erreur ! un discours un peu confus permet de l'assimiler heureusement au ventre de la mère, dans lequel nous souhaitons forcément réhabiter. Le voilà sauvé !
- le pornographique est traité dans la première partie de la Chambre Claire (Studium et Punctum), partie concernant le désir, et condamné moralement. Or il pourrait tout aussi bien être placé dans le champ de la dialectique vie/mort, ce qui expliquerait autrement la fascination qu'il exerce.
- cherchant l'essence de la Photographie dans les photographies privées, l'auteur oppose (p154) les Images (de la sphère public) et les photos (de la sphère privée) : « d'un côté les Images, de l'autre les photos ; d'un côté la nonchalance, le glissement, le bruit, l'inessentiel, (même si j'en suis abusivement abasourdi) ; de l'autre, le brûlant, le blessé » et ceci : « D'ordinaire, l'amateur est défini comme une immaturation de l'artiste : quelqu'un qui ne peut – ou ne veut – se hausser à la maîtrise d'une profession. Mais dans le champ de la pratique photographique, c'est l'amateur, au contraire qui est l'assomption du professionnel : car c'est lui qui se tient au plus près même de la photographie ». La création, en tant qu'intervention sur l'image par un professionnel, devient dangereuse parce qu'elle se présente comme une atténuation de la capacité à témoigner directement du « réel ».
- les possibilités de traitement de l'Image sont de la même façon dénoncés un peu vite comme de misérables « trucages » de la « photographie laborieuse qui triche ». Il s'agit bien entendu pour Barthes de border absolument la photographie au lit du « ça a été » en plaçant en hors-champ des pratiques qui ont pourtant existé dès l'origine de la photographie. La technique n'est ainsi prise en compte qu'en ce qu'elle garantit le lien absolu au réel : la photographie étant posée comme une invention de chimistes.

Or le numérique aggrave aujourd'hui l'écart entre la photographie et le réel en soi. Il décuple les possibilités de création de l'image à côté des problèmes de ressemblance.

Un texte d'amour

En définitive, l'analyse que Barthes fait de la Photographie est dès le départ subjective. Circonstanciée à un événement majeur pour la vie de l'auteur, la disparition de sa mère, la critique porte exclusivement sur le rapport de la photographie au réel dans la possibilité qu'elle offre de rappeler les êtres à la vie. De ce point de vue, elle oeuvre avec une grande clarté... pourtant elle reste entièrement prisonnière et déterminée par ces mêmes circonstances.

Ainsi Barthes oriente la Photographie vers le « ça a été » plus que vers la création de l'Image qui rendrait impossible tout rendez-vous avec la mère disparue. D'où l'obligation de fermer la photographie au photographe, aux modifications possibles et de limiter l'interprétation au rapport au temps.

Avant donc que d'être un texte valeureux mais très orienté sur un certain type de photographie, le texte de Barthes reste surtout une tentative immense, merveilleuse et... désespérée de faire revenir l'être disparu. A ce titre c'est sans aucun doute un très grand texte sur l'Amour, l'absence, le Temps et le postulat que l'essence des choses serait d'ordre moral.¹⁵

Cela à soi seul justifie qu'on le lise encore.

Henri Peyre
samedi 22 février 2003

¹⁵ « Peut-être l'air est-il en définitive quelque chose de moral, amenant mystérieusement au visage le reflet d'une valeur de vie ? » (...) « C'est par cet ombilic ténu que le photographe donne vie ; s'il ne sait pas, soit manque de talent, soit mauvais hasard, donner à l'âme transparente son ombre claire, le sujet meurt à jamais. »