

ROLAND BARTHES

La chambre claire

Note sur la photographie

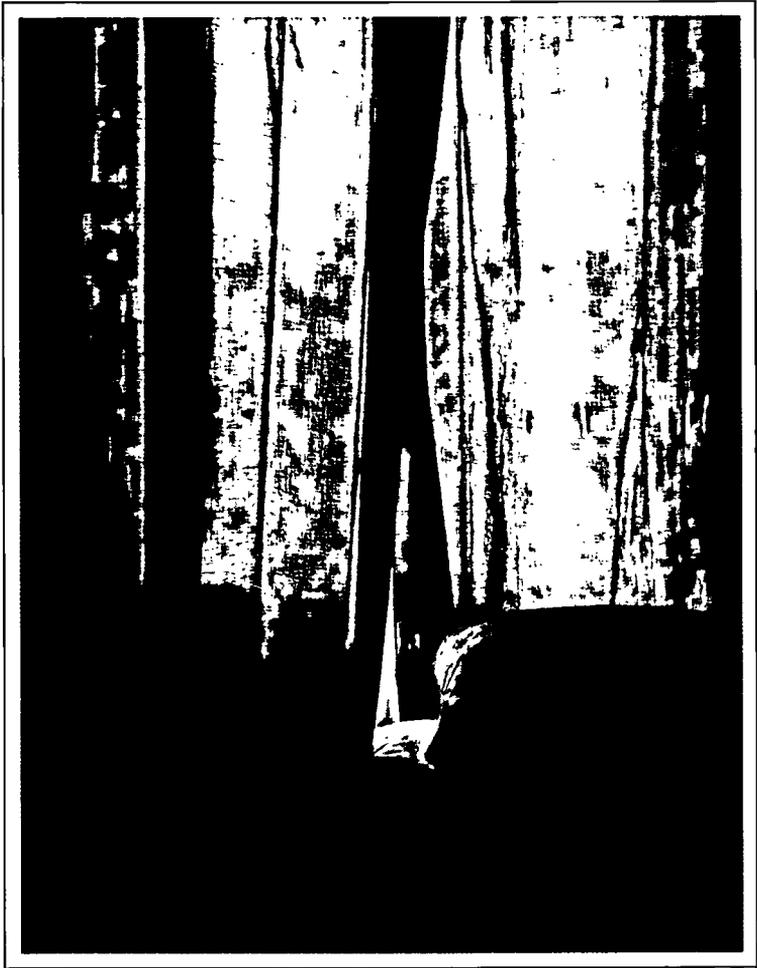


CAHIERS DU CINÉMA CALLIMARD SEUIL

Extrait de la publication

© *Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.*

En hommage
à L'Imaginaire de Sartre



Daniel Boudinet : *Polaroid*, 1979.

Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. » Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes), je l'oubliai. Mon intérêt pour la Photographie prit un tour plus culturel. Je décrétai que j'aimais la Photo *contre* le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi »,

par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un « génie » propre.

2

Qui pouvait me guider ?

Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, échantillonner, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe. Les répartitions auxquelles on la soumet sont en effet ou bien empiriques (Professionnels/Amateurs), ou bien rhétoriques (Paysages/Objets/Portraits/Nus), ou bien esthétiques (Réalisme/Pictorialisme), de toute manière extérieures à l'objet, sans rapport avec son essence, qui ne peut être (si elle

existe) que le Nouveau dont elle a été l'avènement; car ces classifications pourraient très bien s'appliquer à d'autres formes, anciennes, de représentation. On dirait que la Photographie est inclassable. Je me demandai alors à quoi pouvait tenir ce désordre.

Je trouvai d'abord ceci. Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide ; mais encore mieux : *tathata*, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela ; *tat* veut dire en sanskrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, Ça!* Une photographie se trouve

Lacan,
53-66

Watts,
85

toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel!* mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère. Montrez vos photos à quelqu'un ; il sortira aussitôt les siennes : « Voyez, ici, c'est mon frère ; là, c'est moi enfant », etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. C'est pourquoi, autant il est licite de parler d'une photo, autant il me paraissait improbable de parler de la Photographie.

Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde (ce que fait n'importe quelle autre image, encombrée dès l'abord et par statut de la façon dont l'objet est simulé) : percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte

second de savoir ou de réflexion. Par nature, la Photographie (il faut par commodité accepter cet universel, qui ne renvoie pour le moment qu'à la répétition inlassable de la contingence) a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices ; ou encore semblables à ces couples de poissons (les requins, je crois, au dire de Michelet) qui naviguent de conserve, comme unis par un coït éternel. La Photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage, et pourquoi pas : le Bien et le Mal, le désir et son objet : dualités que l'on peut concevoir, mais non percevoir (je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là,

allait surgir l'essence que je recherchais).

Cette fatalité (pas de photo sans *quelque chose* ou *quelqu'un*) entraîne la Photographie dans le désordre immense des objets – de tous les objets du monde : pourquoi choisir (photographier) tel objet, tel instant, plutôt que tel autre ? La Photographie est inclassable parce qu'il n'y a aucune raison de *marquer* telle ou telle de ses occurrences ; elle voudrait bien, peut-être, se faire aussi grosse, aussi sûre, aussi noble qu'un signe, ce qui lui permettrait d'accéder à la dignité d'une langue ; mais pour qu'il y ait signe, il faut qu'il y ait marque ; privées d'un principe de marquage, les photos sont des signes qui ne prennent pas bien, qui *tournent*, comme du lait. Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.

Bref, le référent adhère. Et cette adhérence singulière fait qu'il y a une très grande difficulté à accommoder sur la Photographie. Les livres qui en traitent, beaucoup moins nombreux au reste que pour un autre art, sont

victimes de cette difficulté. Les uns sont techniques ; pour « voir » le signifiant photographique, ils sont obligés d'accommoder de très près. Les autres sont historiques ou sociologiques ; pour observer le phénomène global de la Photographie, ceux-là sont obligés d'accommoder de très loin. Je constatais avec agacement qu'aucun ne me parlait justement des photos qui m'intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. Qu'avais-je à faire des règles de composition du paysage photographique, ou, à l'autre bout, de la Photographie comme rite familial ? Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie, je pensais à telle photo aimée, et cela me mettait en colère. Car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri ; mais une voix importune (la voix de la science) me disait alors d'un ton sévère : « Reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie " Photographies d'amateurs ", dont a traité une équipe de sociologues : rien d'autre que la trace d'un protocole social d'intégration,

destiné à renflouer la Famille, etc. » Je persistais cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique ; face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture. J'allais ainsi, n'osant réduire les photos innombrables du monde, non plus qu'étendre quelques-unes des miennes à toute la Photographie : bref, je me trouvais dans une impasse et, si je puis dire, « scientifiquement » seul et démuni.

3

Je me dis alors que ce désordre et ce dilemme, mis à jour par l'envie d'écrire sur la Photographie, reflétaient bien une sorte d'inconfort que j'avais toujours connu : d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique ; et au sein de ce dernier, entre plusieurs discours, ceux de la sociologie, de la sémiologie et de la psychana-

lyse — mais que, par l'insatisfaction où je me trouvais finalement des uns et des autres, je témoignais de la seule chose sûre qui fût en moi (si naïve fût-elle) : la résistance éperdue à tout système réducteur. Car chaque fois qu'y ayant un peu recouru, je sentais un langage consister, et de la sorte glisser à la réduction et à la réprimande, je le quittais doucement et je cherchais ailleurs : je me mettais à parler autrement. Mieux valait, une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de « l'antique souveraineté du moi » (Nietzsche) un principe heuristique. Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps. Dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ? J'acceptai donc de

me prendre pour médiateur de toute la Photographie : je tenterais de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie.

4

Me voici donc moi-même mesure du « savoir » photographique. Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie? J'observai qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la

«Marpa fut très remué lorsque son fils fut tué, et l'un de ses disciples dit: «Vous nous disiez toujours que tout est illusion. Qu'en est-il de la mort de votre fils, n'est-ce pas une illusion?». Et Marpa répondit: «Certes, mais la mort de mon fils est une super-illusion.»

*Pratique
de la voie tibétaine.*

“Camera lucida”
Illustration extraite
de *The history of photography*
par Beaumont Newhall -
Museum of Modern Art, New York.



9 782070 205417



Extrait de la publication 80-II A20541 ISBN 978-2-07-020541-7