

**« Roland Barthes : l'image fatale. Microlecture de La chambre claire »
Maryse Roussel Meyer in *Littérature et philosophie***

(Ce qui suit est formé d'extraits de cet article)

Lorsque Roland Barthes rédige La chambre claire (15 avril-3 juin 1979), sa mère est morte depuis plus de deux ans (25 octobre 1977). Lui-même décède le 26 mars 1980, un mois après la publication de l'ouvrage (février 1980) : c'est donc son œuvre testamentaire, qu'il produit non sans avoir fait un long cheminement, depuis le lieu où cette pensée de la mort s'élabore (dans les essais antérieurs tel Michelet) jusqu'au désir de trouver une nouvelle forme qui appelle un récit. Cette approche du récit, Barthes finit par l'effectuer, à sa manière, dans ce dernier écrit, grâce à des relais que sont à la fois son journal et son cours.

« J'écris mon cours et en viens à écrire Mon Roman. Je pense alors avec déchirement à l'un des derniers mots de mam. : Mon Roland ! Mon Roland ! J'ai envie de pleurer (sans doute je serai mal, tant que je n'aurai pas écrit quelque chose à partir d'elle [1]). »

Ainsi, la quasi-homophonie Mon Roland ! Mon roman ! provoque une révélation, comme il le note de nouveau dans son Journal (26 août 1979) :

« À la fin, découverte, surgissement du secret enfoui – comme le traîneau d'enfant de Citizen Kane [2] : Mam. me disant Mon R, mon R. »

Quel est ce « secret enfoui » qui se révèle et lui fait signe à partir du chiffre de son prénom, de son monogramme ?

Or, alors qu'il trie d'anciennes photographies de sa mère et qu'il choisit de placer celle de sa mère petite fille sur son bureau, dénommée plus tard dans La chambre claire « la Photographie du Jardin d'Hiver », les coéditions Gallimard et *Les Cahiers du cinéma* lui commandent un essai sur la photographie.

En réalité, parvenu à la moitié de l'œuvre, Barthes décrit, sans la montrer, l'essentielle et unique photographie, celle de sa mère enfant. Célèbre par son absence dans l'ouvrage (illustré cependant par diverses photographies), elle en est non seulement le centre topographique et spirituel (sa description en occupe le milieu), mais également une sorte de point aveugle, car, pour paraphraser un proverbe zen que Barthes aimait à citer, « l'endroit le plus sombre est sous la lampe ». Barthes ne comprenant pas ce qui le poigne dans la photographie s'engage donc dans une sorte d'enquête.

I. Reprenons la première acception du mot : ce que montre Barthes dans la

première partie de l'ouvrage, c'est que la photographie a rapport à la mort, ou bien a un rapport avec le mort. C'est « l'eïdos de la mort », écrit-il. Dans *La chambre claire*, il évoque, sans que le lecteur puisse la voir, la photographie de deux petites filles :

« Ces deux petites filles [...] ont toute la vie devant elles ; mais aussi elles sont mortes (aujourd'hui), elles sont donc déjà mortes (hier). À la limite point n'est besoin de me représenter un corps pour que j'éprouve ce vertige de temps écrasé. »

L'écrasement du Temps est le signe de ce que Barthes appelle « la mort du futur » ou signe de « ma mort future ». Ainsi y aurait-il pour lui deux sortes de morts : l'une de « nature » (la mort de la mère) appartenant à l'univers du réel, l'autre de représentation (la photo, la mort du référent, le référentiel étant fatalement perdu). **La Photographie du Jardin d'Hiver représente dans un premier temps « une sorte de mort à l'œuvre dans les signes ».**

Quant à la critique de l'image, elle n'est pas tout à fait nouvelle cependant : dès 1961, il a écrit un article sur la photographie, « Le message photographique » ; en 1964, il écrit « Rhétorique de l'image ». De ces deux articles, se dégage déjà l'idée que la photographie est une image traumatique, « en deçà du langage », c'est-à-dire du côté de la dénotation. Ce trauma, dans les premiers écrits de Barthes, est l'ancêtre conceptuel du « punctum » de *La chambre claire* : ce qui me point, qui me poigne ; c'est la déchirure, la blessure du sujet. Le trauma est « la certitude que la scène a réellement eu lieu », écrit-il dans les articles cités.

En cela, l'écrivain réactive, dans l'écriture, des mythes divers dont celui d'Orphée : aussitôt découverte, la mère est aussitôt perdue. Dès qu'il la regarde, il la perd et subit alors un double deuil : la photo donne un bien désirable mais trop tard. Elle le donne au passé : « La photographie, c'est l'aoriste », écrit-il dans *La chambre claire*. Certes le réel existe mais mort : Orphée revient avec l'aimée, mais la voir, c'est la faire disparaître.

« Et devant la photo, comme dans un rêve, c'est le même effort, le même travail sisyphéen : remonter, tendu vers l'essence, redescendre sans l'avoir contemplée et recommencer [8]. »

Non seulement les nombreuses photographies ne livrent pas « la vérité du visage » ou « l'essence de l'identité », mais encore, par une fatalité pareille à celle énoncée dans le mythe, la photographie enfin trouvée dérobe à Barthes l'objet au moment même où elle le lui restitue :

« En faisant de la photographie, mortelle, le témoin général et comme

naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument [...]. »

Barthes, « inactuel » dans le deuil, a conscience de cette perte : comment commémorer nos morts est la question indirecte qu'il pose, dans un temps de désaffection du religieux. Or, pour Barthes, ce Monument (commémoratif), l'écrivain qui l'invente et l'actualise le mieux est Michelet : toute son entreprise par rapport à l'Histoire s'érige in memoriam. Barthes étudie la fonction maternelle de Michelet historien, dans son ouvrage sur l'écrivain : « Mes fils ne seront pas morts pour rien », « la Mère, c'est moi », écrit Michelet. Vertige absolu. Barthes va reprendre cette geste. Lui aussi est « du côté de la Mère ». Dans La leçon (au Collège de France), il rappelle le lyrisme romantique de cet auteur :

« Quoiqu'issu d'une civilisation sans image où la mère n'est pas adorée (le protestantisme), mais sans doute formé culturellement par l'art catholique, je m'abandonnais à l'Image, à l'Imaginaire. »

De plus, dans la photographie élue, Barthes transcrit l'identité de la mère par « l'air du visage », « indécomposable », « chose exorbitante qui
« À la fin de sa vie, peu de temps avant le moment où j'ai regardé les photographies et découvert la Photo du Jardin d'Hiver, ma mère était faible, très faible. Je vivais dans sa faiblesse [...] Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu'elle aimait [...] elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première -photo... Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure victoire de l'espèce [...], si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, [...] moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. »

Il y a dans ces deux figures complémentaires (celle du fils-mère et de la mère-fille), dans le plus subtil des chiasmes, tout l'axe fantasmé, dès lors fictionnel, de l'écriture de La chambre claire, chambre photographique certes, non pas camera obscura, mauvais œil de l'objectif photographique qui tue l'objet photographié et le sujet regardant, mais chambre claire, œuvre lumineuse de résurrection, Monument à la Mère.

« La photographie devient pour moi un medium bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps [...] une image folle frottée de réel »

L'image folle est irréaliste, fictionnelle, emportée par le « punctum » qui emporte à son tour le sujet :

La résurrection des êtres, grâce à l'image « folle », à ce grand élan de pitié, suggère encore la « résurrection lyrique des corps passés » que Barthes voit dans l'entreprise de Michelet : celui-ci tente de « redonner corps à ceux qui n'ont laissé trace ». Voilà pourquoi le fantasme initiateur qui préside à l'écriture de *La chambre claire* trouve son origine dans une photographie unique qui permet la résurrection narrative de la mère prise dans la nappe d'une écriture romanesque. Pérennisée par le lecteur, elle y constitue son propre corps ; présentée comme une icône, elle nous paraît être de l'ordre d'une épiphanie passionnelle, d'une vision béatifique (Barthes, à la fin de l'ouvrage, emploie le terme d'« extase ») : la mère en gloire dans sa version romanesque.