

Barthes, la photographie et le labyrinthe¹

Si nous voulons dessiner une architecture conforme à la structure de notre âme, nous devrions la concevoir à l'image du labyrinthe.

(Nietzsche)

De tous les édifices, le labyrinthe est le plus adapté à capter la durée et à forcer l'espace à différer son déploiement, à faire marcher vers le sens, faisant montre de ne conduire nulle part.

(Choay)

Cette recherche sur le séminaire barthesien de l'année académique 1979-1980, consacré aux archives photographiques de Paul Nadar, naît de deux objectifs. Le premier est celui de rendre compte du ton et du style qu'utilise Barthes pendant ses cours au Collège de France, fortement liés à l'épistémologie du dernier Barthes, celle du labyrinthe ; le second est d'enquêter sur le séminaire incomplet sur les archives photographiques, archives de visages aimés par Marcel Proust. Nous chercherons dans les pages qui suivent à étudier les archives de portraits photographiques en les mettant en relation avec l'épistémologie du labyrinthe, celle que Barthes a pratiquée dans tous ses cours au Collège de France, mais qu'il a aussi explicitement décrite dans les deux derniers, ceux consacrés à la *Préparation du Roman*.

1. Cf. « Barthes, leçons (1976-1980) », Urbino, Centro di Semiotica e Linguistica, 14-16 luglio 2005, colloque organisé par Semir Badir, Dominique Ducard et Gianfranco Marrone.

MARIA GIULIA DONDERO

Lorsque Barthes donnait ses cours d'épistémologie littéraire au collège de France, à partir de 1976, il aimait particulièrement un séminaire réunissant un petit nombre de chercheurs. Lors de la dernière année de cours, en 1979-1980, Barthes conçut un séminaire sur les archives photographiques de Paul Nadar, qu'il ne put réaliser, sa mort étant intervenue au tout début de ce séminaire. Ces fonds d'archives recueillent des portraits des personnes connues et aimées par Marcel Proust que Barthes voulait projeter un après l'autre pendant le séminaire. En lisant les quelques pages laissées par Barthes avant sa mort, et en les reliant aux démarches épistémologiques qu'il développait à ce moment et aux relations privilégiées qu'il entretenait alors avec deux objets, la photographie et le labyrinthe, Maria Giulia Dondero analyse les raisons pour lesquelles Barthes avait retenu pour l'objectif de ce cours, non un travail conceptuel mais « un dialogue *in pectore* avec les photos », un exercice « personnel » d'intoxication des visages perdus. Ainsi le séminaire seulement ébauché révèle-t-il des choses essentielles sur le choix intellectuel du dernier Barthes : une science du singulier, une épistémologie de l'assomption, du labyrinthe affectif, de soi-même. Comme on va le voir, ce dernier geste d'enseignement dépasse donc le corpus considéré, pour questionner la nature du travail sémiotique lui-même.

LE FOND D'ARCHIVES

Il est tout d'abord nécessaire de rappeler ce qu'est le fonds d'archives proustien dont nous parle Barthes dans les 6-7 feuilles laissées avant sa mort et comment ce séminaire sur les portraits photographiques peut être situé au sein des deux derniers cours de Barthes au Collège de France consacrés à la préparation du roman.

À la fin du cours de l'année académique 1979-1980, Barthes devait donner, selon les programmes, un séminaire, comme les années précédentes. Si le séminaire organisé au terme de l'année académique 1978-1979 était consacré à la métaphore du labyrinthe, Barthes voulait consacrer cette fois les séances à la projection des photographies des sujets qui avaient été les modèles des personnages de fiction de la *Recherche* proustienne, photos réalisées par Paul Nadar, fils du grand Félix.²

Barthes choisit de commenter le groupe de portraits de personnages que Proust avait pu connaître, qui avaient précédemment été catalogués. Dans les pages finales de *La Préparation du Roman* les photographies sont présentées par ordre alphabétique, corrélées avec des notations biographiques brèves, tirées en partie de certaines œuvres de critique littéraire consacrées au monde proustien.

Les buts du séminaire sont clairement énumérés dans les quelques pages que Barthes nous a laissées : il se proposait de commenter *brèvement* ces photos à partir des notes biographiques des personnages représentés ; il ne projetait donc pas un séminaire sur la photographie (en général), mais « des *travaux pratiques* sur un matériel non verbal (les diapos) »³. Dans ces quelques pages, Barthes annonce, anticipe et espère une activité de séminaire collective, mais également intime : chacun des participants au séminaire devrait dialoguer *in pectore* avec les photographies. Cet acte de dialoguer *in pectore* est clairement lié au fait que ces photographies sont des portraits : la présence du corps photographié invite à la compréhension analogisante qui porte à l'idée d'une vision « dans son for intérieur ». Barthes tient à souligner dès le début que cette projection de diapositives ne sera pas accompagnée par un travail conceptuel ; le séminaire devra même au contraire avoir un caractère distractif puisqu'aussi bien : « Une image, c'est, ontologiquement, ce dont on ne peut rien dire »⁴. Il ne s'agit donc pas d'analyser les photographies, mais au contraire de « feuilleter des images » : le séminaire sera seulement une « exposition de matériaux », dit Barthes. En définitive, il ne s'agira pas non plus de retrouver les passages et les personnages de la *Recherche* qui pourraient « correspondre » aux personnes photographiées, ni de scruter les visages photographiés afin de mieux connaître la *Recherche* : ce doit être au

2. Anne-Marie Bernard qui en 1978 publiait le livre *Le monde de Proust* (Éd. Direction des Musées de France) est la première à avoir parlé à Barthes de ces fonds d'archives. Il s'agissait d'un recueil de photographies de Paul Nadar accompagné d'informations sur les biographies des personnages représentés, rédigées surtout par le biographe de Proust, George Painter. Ce livre a ensuite été réédité par les Éditions du Patrimoine en 1999, puis en 2003 sous le titre *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*. Ces fonds d'archives Nadar ont été achetés par l'État et précisément par le Service des Archives Photographiques des Monuments Historiques par la veuve de Paul Nadar.

3. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Le Seuil, p. 389. Je souligne, MGD.

4. *Ibid.*, p. 391.

contraire un séminaire pour mieux connaître Marcel, et, comme nous le verrons, pour mieux nous connaître nous-mêmes. Barthes propose en effet une activité de séminaire qui révèle les parcours personnels d'expérience dans l'utilisation des textes photographiques. Le but de ce séminaire est donc, déclare-t-il aux participants :

de vous intoxiquer d'un monde, comme je le suis de ces photos, et comme Proust le fut de leurs originaux. [...] Intoxiqué de quoi ? De l'accumulation de ces visages, de ces regards, de ces silhouettes, de ces vêtements ; d'un sentiment amoureux à l'égard de certains : de nostalgique (ils ont vécu, ils sont tous morts)⁵.

Le séminaire ne porte pas sur la Photographie avec un P majuscule, comme dans *La chambre claire*, ni sur Proust, mais au contraire sur les photographies des personnages qui pouvaient avoir été chers à Marcel. Non pas sur l'écrivain, mais sur l'homme, non pas sur le romancier, mais sur le sujet émotionnel, comme s'il s'agissait de faire un séminaire sur les affections de Marcel. La reconstruction fictive de l'expérience des autres s'offre comme une proposition d'articulation avec un soi-même, un *ipse* possible : c'est-à-dire que sur le plan de l'énonciation, l'objectif de Nadar saisit dans les portraits les spectateurs – Marcel *in pectore*. Les textes à montrer aux étudiants ne sont pas choisis selon des paramètres artistiques, ni philologiques, ni historiques : les textes photographiques à commenter sont élus par Barthes simplement parce qu'ils ont été aimés par Marcel. En effet, l'une des règles de participation au séminaire n'est pas à proprement parler une règle universitaire : le séminaire est un cercle fermé. En effet Barthes déclare dès le début : « Non-marcelliens s'abstenir ».

Il est clair que, à travers la lecture de la galerie de portraits des archives Nadar, Barthes vise à construire une famille fictive et affective à l'intérieur de laquelle il veut lui-même s'insérer. Barthes veut créer une communauté, une famille unie par l'amour pour Marcel et par l'amour pour ces sujets que Marcel aimait à son tour. Il s'agit de se faire intoxiquer par des visages ayant appartenu à un monde qui a intoxiqué la vie et l'œuvre proustienne, qui intoxiqua Barthes à son tour et qui doit arriver jusqu'à nous. Le séminaire devait donc porter à une contagion d'intoxications, c'est-à-dire à un paradoxe : la contagion devenant un programme d'usage pour la contamination, l'accueil de l'autre est rendu possible grâce à une figure étrangère, à une *pollution* identitaire. Le virus à transmettre est une corruption, une hybridation produite par le rapport affectif avec le texte photographique. L'interprète n'enquête pas, il régénère plutôt des affections qui ont déjà « étalé » d'autres faces à une image. Mais aussi et surtout, le plaisir du texte n'est pas dans la consommation de l'autre, mais dans le passage à travers cet autre pour accéder à quelque chose ou encore à quelqu'un d'autre.

PROUST, LE ROMAN ET LA PHOTOGRAPHIE

Avant de pénétrer dans les archives photographiques, il est nécessaire de se demander comment situer ce séminaire sur la photographie et sur Marcel à l'intérieur du programme des deux dernières années de cours de Barthes au Collège de

5. *Ibid.*, p. 391-392.

France : comment Marcel Proust est-il appelé à comparaître à l'intérieur des cours sur la préparation du roman ?

Proust n'est pas convoqué en tant qu'écrivain-modèle de la forme-roman, mais en tant qu'artiste des formes brèves, de ce que Barthes appelle des « moments de vérité affectifs ». Dans la *Préparation du roman*, la *Recherche* est prise en considération en relation avec la forme brève du haïku, qui pourrait en apparence sembler très distant des choix stylistiques de Proust et presque en opposition avec la forme du roman. En effet, Barthes met presque en opposition la forme brève et notationale (le haïku japonais en particulier) et le roman. Il étudie le roman, surtout proustien et joycien, à travers une lecture qui part, non de la dimension extensive, mais du fonctionnement intensif de l'œuvre. Il retrouve ainsi dans le roman proustien les caractéristiques qui appartiennent aux formes brèves, montrant que la *Recherche* procède à travers une suite discontinue de « moments forts », comme aime les appeler Barthes. Ce dernier élit dans la *Recherche* le fonctionnement de la forme brève puisque cette dernière est : « ce qui, dans une lecture, m'arrive à moi, sujet au premier degré »⁶. Barthes veut en effet construire une critique et une méthode de lecture du roman qui soient *pathétiques*, et non *logiques*. Ces éléments pathétiques qui lui font littéralement faire « tilt », doivent permettre à Barthes de *reconstruire* l'œuvre à partir de ses moments épiphaniques, moments de vérité. Si en général la forme-roman, « dans sa grande et longue coulée, ne peut soutenir la "vérité du moment" »⁷, au contraire le roman de Proust procède par « moments de vérité ». L'interprétation devient une aventure sur des territoires textuels qui fonctionnent comme des événements qui redessinent continuellement la carte du sens.

Le roman proustien, pour Barthes, doit être pénétré comme un réseau labyrinthique de formes brèves : il possède sa valeur en tant que suite de moments de vérités affectives, en tant que système de notations émotionnelles. Pour Barthes le roman proustien est lu, joué et aimé uniquement si on le cartographie localement, comme un labyrinthe, car un labyrinthe n'est jamais connaissable dans son ensemble, même pas par l'architecte qui en a conçu l'entière structure. Ce qui intéresse Barthes dans l'œuvre proustienne, ce n'est pas l'architecture générale, le système de la *Recherche*, mais ce qui peut en être rendu pertinent par chaque lecteur passionné qui en saisit affectivement les instants forts, les condensés de sens, les épiphanies, les moments de vérité (« ce qui, dans une lecture, m'arrive à moi »). Dans un certain sens c'est comme si la marche labyrinthique des formes brèves de la *Recherche* était le modèle pour la construction de l'écriture romanesque de Barthes, de son enseignement et de sa science du singulier. Il n'y a donc chez Barthes aucune volonté ni prétention de décrire le roman proustien avec un esprit exhaustif et scientifique : au contraire Barthes part à la recherche de ce qui, comme dans le parcours à l'intérieur du labyrinthe, peut se connaître seulement en ayant recours aux informations locales, c'est-à-dire à travers la myopie du localisme subjectif, la myopie de l'embrayage.

6. *Ibid.*, p. 156.

7. *Ibid.*, p. 161.

Dans un certain sens Barthes se pose face à l'œuvre immense de la *Recherche* comme un voyageur à l'intérieur d'un labyrinthe. Le promeneur du labyrinthe est, comme l'affirme Damisch dans *Skyline* :

contraint d'utiliser exclusivement les seules données locales : alors que les calculs de polygonalement dans un graphe font recours à des informations d'ensemble, qui sont équivalentes à la vision de survol, un labyrinthe ne se présente pas au début comme un réseau, mais comme une situation où chaque algorithme applicable devra être *myope* et *répondant aux seules informations locales*⁸.

Comme le répète Rosenstiehl : « Ce sont le voyageur et sa myopie à faire le labyrinthe, non pas l'architecte et ses perspectives »⁹. L'épistémologie du labyrinthe se préfigure comme une stratégie de la connaissance qui part d'un embrayage et Barthes commence à se représenter en même temps comme promoteur et objet de sa recherche.

LES FORMES BRÈVES ET LA PHOTOGRAPHIE

Quelle relation peut-il donc y avoir entre les recherches de Barthes sur les formes brèves et sur le roman proustien et celles sur la photographie ? Barthes lie le fonctionnement par « moments forts », typique des formes brèves et du haïku, au fonctionnement de la photographie. Ceci parce que Barthes est convaincu d'un fonctionnement fortement affectif et donc « local » de la photographie. Le haïku et la photo renvoient pour Barthes à des événements affectifs ponctuels, à quelque chose qui « pique » l'observateur. Les photographies des personnages des archives Nadar doivent être, pour qui les observe projetées, non pas une simple suite cadencée de visages historiques, mais plutôt une série de révélations et de « moments de vérité ». La photographie fonctionne pour Barthes comme les formes brèves, elle produit des événements à travers la stratégie des fragments discontinus qui « refusent le discours ». La technique du haïku, comme celle de la photo, est arrogante et humble en même temps : « elle prétend à l'importance tout en ne prétendant à rien ». Le « moment de vérité » exprimé autant par les photos que par les formes brèves du haïku et de la *Recherche* ne relève en aucun cas d'une technique réaliste, c'est plutôt la « conjonction d'une émotion qui envahit (jusqu'aux larmes et au trouble) et d'une évidence qui imprime en nous la certitude que ce que nous lisons est la vérité (ça a été la vérité) »¹⁰.

On comprend ainsi pourquoi Barthes avait programmé un séminaire sur la photo après un cours sur le roman. À cette question avait déjà partiellement répondu Nathalie Léger :

Pourtant, ni les quelques feuillets d'un texte en filigrane, ni la série de photographies déjà connues ne peuvent faire oublier combien ces quelques images discrètement légendées par Roland Barthes s'offrent comme le vertigineux complètement

8. Hubert Damisch, « Le labyrinthe d'Égypte », dans *Skyline. La ville Narcisse*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 52. Je souligne, MGD.

9. Pierre Rosenstiehl, « Les mots du labyrinthe », dans *Cartes et figures de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 100.

10. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 156.

du cours : le centre d'un labyrinthe est toujours un lieu d'aboutissement feint et la quête du roman ne peut que s'achever sur un monde, mélancolique et lumineux, d'apparitions¹¹.

En effet, comme l'affirme Léger, la série de photos des archives Nadar s'offre comme un complément du cours, un complètement ouvert, dispersif, faussement conclu, vertigineux même, sans centre ou du moins, paradoxalement, comme centre d'un labyrinthe qui n'a pas de centre.

BARTHES ET LE PORTRAIT

Avant d'enquêter sur la question spécifique de l'intoxication d'images chères à Marcel en relation à l'épistémologie du labyrinthe, j'aimerais rappeler comment Barthes s'est toujours interrogé sur la relation affective mise en scène par le portrait photographique. La prédilection pour ce genre « singularisant » est montrée ici non seulement dans le projet de séminaire sur le fond d'archives photographiques de Paul Nadar, mais bien avant déjà dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et peu avant sa mort, en 1980, dans *La chambre claire*, qui révèle toute l'inclination introspective du travail de Barthes. Dans *La chambre claire* prédominent les portraits d'hommes, de vieux, de jeunes et de femmes dont l'auteur scrute les regards, la mimique, le spectacle du corps, tout ce qui manifeste leur singularité. De *La chambre claire* a déjà été éliminée l'Histoire avec le H majuscule, le genre publicitaire et le nu, tout ce qui s'impose sur le marché de l'image. Le peu qu'il reste de « portraits de groupe » est tout de même photographié sous un statut « intime », photos de famille, de personnes aimées et mortes par la suite. Les personnages photographiés que Barthes choisit pour la construction de sa science du singulier forment en somme le cercle d'une famille fictive :

Je crois qu'à l'inverse de la peinture, le devenir idéal de la photographie, c'est la photographie privée, c'est-à-dire une photographie qui prend en charge une relation d'amour avec quelqu'un. Qui n'a toute sa force que s'il y a eu un lien d'amour, même virtuel, avec la personne représentée. Cela se joue autour de l'amour et de la mort¹².

Cette phrase de Barthes peut être relue à la lumière des pages de présentation des archives Nadar où il se demande :

Intoxiqué de quoi ? De l'accumulation de ces visages, de ces regards, de ces silhouettes, de ces vêtements ; d'un sentiment amoureux à l'égard de certains : de nostalgie (ils ont vécu, ils sont tous morts)¹³.

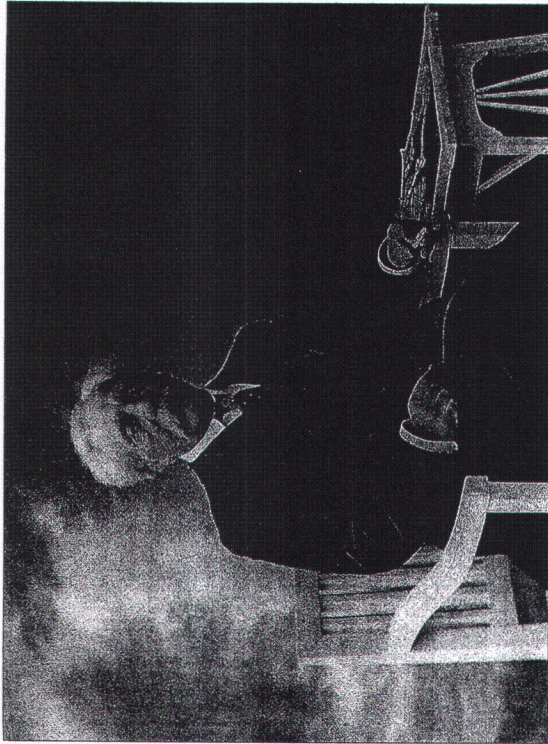
Pour Barthes, en effet, Marcel ne vit pas encore seulement grâce à la *Recherche*, mais encore plus grâce à cette galerie de portraits de personnages que Marcel a

11. Nathalie Léger, « Préface », dans Barthes, *op. cit.*, p. 22.

12. Roland Barthes, « Entretiens 1980 », dans *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens (1977-1980)*, Le Seuil, 1995, p. 935-936.

13. Roland Barthes, *La préparation du roman*, *op. cit.*, p. 391-392.

aimés et qui sont déjà tous morts¹⁴. C'est le même amour que montre Barthes dans *La chambre claire* pour les photographies familiales, aimées en tant qu'objets à toucher et à serrer à soi. On comprend clairement ce qui rapproche Barthes de Marcel : le fait que leurs œuvres, même si elles ne sont pas des biographies, sont fortement « tissées » d'eux-mêmes¹⁵. Ceci nous renvoie au but du séminaire : à l'intoxication en chaîne, à la contagion d'intoxications.



Gabriel Fauré, cliché Paul Nadar

LES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES ENTRE « RESEMBLANCE » ET « AIR »

Venons-en à présent aux textualités photographiques présentées sous forme d'archives, c'est-à-dire cataloguées par ordre alphabétique¹⁶ et accompagnées par une didascalie qui décrit le statut social des personnages.

14. Barthes connaissait, selon différents témoignages, l'attachement de Marcel pour les photographies de ces personnages. Marcel, à travers ses lettres recueillies dans les *Correspondances*, raconte son amour pour les photographies en tant qu'objets à échanger, offrir, conserver : les photos unies aux dédicaces étaient pour lui une des façons les plus profondes d'établir et de consolider des rapports amoureux et d'amitié ; la preuve en sont les correspondances de Proust avec Robert de Montesquiou (reconnu comme le modèle de Charlus dans la *Recherche*) et avec Madame de Chevégné, une des modèles de la duchesse de Guermantes.

15. *Ibid.*, p. 278.

16. L'ordre alphabétique joue un grand rôle dans l'organisation des cours de Barthes au Collège de France. En effet la structure des cours est organisée non pas selon le « développement du discours », mais à travers les traits ou figures, c'est-à-dire selon un ordre alphabétique ou une mathématique de l'aléatoire qui visent à dé-théoriser le discours, à refuser l'approfondissement. Tout autre type de relation et de liaison entre les thématiques cesse, afin de fuir avec les contraintes de la dissertation et les astuces du hasard.

Malgré le fait que les fiches, rédigées par Barthes, sur les sujets photographiés soient très précises sur les personnages réels, le vrai but de Barthes n'est pas de trouver des ressemblances physiques et psychologiques chez les sujets que Marcel avait aimés et les personnages de la *Recherche*, mais au contraire l'atmosphère d'un monde passé et aimé, l'air de ces visages. En effet, Barthes se propose de ne faire ni analyses, ni travail intellectuel sur ces visages aimés, mais uniquement de dire : « quelque chose qui n'est pas ce que je dis ; je ne parle pas là où ça est, je parle à côté ; c'est le propre de la Fascination, du Bégaiement »¹⁷.

Ces photos mêmes des sujets aimés par Marcel doivent elles aussi être mises de côté par rapport aux sujets de la *Recherche* et ne pas s'y substituer à travers le jeu dangereux de la ressemblance. Barthes ne voudrait pas, pendant le séminaire, d'un travail philologique pour trouver la simple correspondance *un à un* entre les sujets vécus et les personnages fictifs, ces simples ressemblances qui ne disent rien d'un sujet. Ce que cherche Barthes, ce n'est pas la personne de l'état civil, mais son « air ». Je veux dire que Barthes, en écrivant ces quelques pages de préparation au séminaire, probablement en concomitance avec les fiches biographiques, s'aperçoit en effet que certaines photos « dérangent » ou « peuvent déranger » les personnages de la *Recherche* dans le sens où rares sont les photos qui « collent » au personnage, qui lui correspondent vraiment. Peut-être est-ce parce que la photographie les caractérise trop, produit trop de détermination dans les vêtements, dans les coiffures, etc. Afin que le personnage soit rendu dans la photo dans toute son essence il est nécessaire pour Barthes que la pose du personnage laisse transparaître non seulement la ressemblance, mais quelque chose de plus indéfinissable : l'air. La ressemblance photographique en effet, dans *La chambre claire*, se définit comme cette *précision* qui « nous fait perdre le personnage » et son essence, qui au contraire peut être suggérée par l'air qui fait apparaître la vraie identité affective du sujet. Dans *La chambre claire*, discutant de la pose dans les portraits, Barthes rapproche la simple ressemblance d'un visage non pas tant de l'intensité d'une présence, que de l'extension d'une identité :

Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale, même ; elle le donne « en tant que lui-même », alors que je veux un sujet « tel qu'en lui-même »¹⁸.

La photo qui sait saisir l'air élit un moment de l'expérientiel en tant que symptôme élicif de l'identité et crée un climat d'incertitude, de flou identitaire, de « pouvoir être » : *l'air est le règne du possible*. À la différence de la ressemblance, qui est calculable, mesurable, « l'air d'un visage n'est pas décomposable », c'est quelque chose qui ne peut pas être quantifié. L'air n'est pas une simple analogie d'état civil comme l'est la ressemblance, mais plutôt le « supplément intraitable de l'identité », trace de la non-séparation de la personne d'elle-même : le masque de la ressemblance disparaît pour laisser la place à l'air comme reflet d'une valeur de vie.

17. *Ibid.*, p. 392.

18. Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, dans *Œuvres complètes*, Le Seuil, 1995, vol. V, p. 872.



Marie de Hérédia, cliché Paul Nadar

LA PHOTOGRAPHIE SPÉCULAIRE

C'est à partir de ce que Barthes appelle *air* que Proust construit ses archives photographiques, et non pas donc seulement à partir de leurs identités d'état civil, sociales, légales. La *Recherche* est construite à partir de l'intoxication de ces visages photographiés dont on ne cherche pas l'identité, mais le dévoilement de l'air, la *valeur de vie*. Pour Barthes, Proust cherche non pas ce que le visage du personnage est, mais ce qui est à côté, ce qui l'accompagne, qui lui est « à part ». Le vrai visage représenté, l'air, la vraie identité du sujet ne peut pas être objet d'étude scientifique, sémiologique. La vraie identité d'un sujet est un faux objet d'étude puisqu'il renvoie à un « pouvoir être » du personnage, mais aussi au pouvoir être de qui l'observe, c'est-à-dire au jeu spéculaire de l'identité projetée et ré-embryonnée. À ce propos dans *La chambre claire* Barthes affirme : « Je voudrais une Histoire des Regards. Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité »¹⁹.

Même les portraits photographiques des archives Nadar sont à interpréter en termes de spécularité : ils construisent un labyrinthe identitaire de miroirs qui construit l'identité des observateurs. Les archives photographiques fonctionnent pour Barthes comme un labyrinthe de miroirs : dans le miroir des visages aimés par Marcel, Barthes projette une partie de soi, et nous invite tous à faire de même : à nous projeter dans ces visages et par ces visages nous laisser intoxiquer.

Si la science a depuis toujours utilisé la métaphore de la cadavérisation afin d'étudier ses objets, l'archivisation pourrait être vue comme « juste sépulture », post-autopsie de la photo comme mémoire. Ici, à l'inverse, même lorsqu'elle est archivée, elle ne devient pas image statique et fixation définitive, mais elle garde toujours un fort axe tensif avec la subjectivité de l'observateur. La photo, au contraire de ce que l'on pense en relation au fameux « ça a été », ne réussit pas à rendre un passé : chaque photo est toujours un « donné à moi », un « pour moi, tout de suite ». Dans ce sens la photographie est toujours au futur : les archives sont à mémoire future parce qu'elles se donnent à nous et nous à elles, les archives se penchent vers le futur, vers l'actualisation que le sujet fera d'elles. Les archives sont le règne de ce qui nous est donné pour repérer archéologiquement nos soi possibles, pour nous faire contempler par une altérité précédemment éludée. L'image photographique est un contre-temps qui expie le retard pour parvenir à nous-mêmes à travers la venue de l'altérité. Nous pouvons vraiment dans ce sens affirmer que les photographies sont perçues par Barthes comme des corps : le rapport spéculaire, qui construit un rapport de présence entre observateur et image, réactive la photographie en tant que corps vivant. La photographie est pour Barthes une mémoire que nous n'archivons jamais.

Il est temps à présent de tenter de résoudre la question sur l'intoxication de visages photographiés et, pour nous rapprocher des conclusions, il est nécessaire de revenir un peu en arrière.

19. *Ibid.*, p. 798.

L'ÉPISTÉMOLOGIE DU LABYRINTHE

Comme nous l'avons affirmé au départ, le séminaire sur la photographie proustienne devait se tenir pendant les premiers mois de 1980, et terminer la deuxième année de cours sur la préparation du roman. Le séminaire, par contre, sur la métaphore du labyrinthe termine la première année du cours sur la préparation du roman et apparaît plus canonique puisque constitué d'interventions des intellectuels les plus importants de l'époque (Deleuze, Deteuze, Rosenstiehl, etc.).

Barthes, à la fin du séminaire, affirme qu'il ne lui est plus possible de faire une synthèse des interventions faites pendant le séminaire : il est nécessaire de laisser intactes les co-présences de ceux qui sont intervenus au séminaire. Barthes, en effet, est convaincu qu'on ne peut soumettre à synthèse et à méta-langage l'objet-labyrinthe. Son opposition au traitement méta-linguistique²⁰ montre clairement sa conception de la recherche intellectuelle : il n'est possible ni de transformer des co-présences en un tout organique ni de réprimer le sujet de la pensée, qui pour Barthes se construit et re-construit dans le parcours même de la pensée :

Le séminaire a pris fin, non sur une conclusion, mais sur une nouvelle question : non pas « Qu'est-ce qu'un Labyrinthe ? » ou même : « Comment en sortir ? », mais plutôt : « Où commence un Labyrinthe ? ». On rejoint ainsi une épistémologie (actuelle, semble-t-il), des consistances progressives, des seuils, des intensités²¹.

Les derniers cours de Barthes n'ont pas programmatically de conclusions, ils sont construits par seuils de rapprochement vis-à-vis de l'intensité du sentir – comme on le sent déjà du reste dans la leçon tenue au Collège de France dès les premiers jours de 1977 : à la méthode qui court droit au but, Barthes préfère la *ligne courbe*. Voilà pourquoi le labyrinthe n'est pas seulement le thème du séminaire, mais le style et le ton intellectuel de Barthes pendant ses cours : cet aller-retour sans issue où divaguer n'est pas causé « par la crainte de ne pas retrouver la sortie ; mais [par un] vertige lié à un trouble procuré par la vision : la courte vue, le regard de myope »²².

C'est la myopie du regard situé, du regard auquel n'est pas permis le survol, le regard d'ensemble, la conscience du tout : du labyrinthe chacun de nous peut seulement reconstruire un morceau de plan à travers sa propre battue particulière. Si le labyrinthe outrepasse les mesures typiques du langage, s'il est au-dessus de ce qu'on pouvait en dire, ceci n'arrive pas tant en considération de sa structure que de l'infinité de parcours possibles dans cet espace, de tous les parcours possibles des sujets, jamais recomposables en totalité intégrée. Le labyrinthe pour Barthes n'est donc pas seulement un thème, mais une épistémologie. Le labyrinthe est traditionnellement une construction sans centre dont l'architecte même ne connaît pas le plan global. Le labyrinthe est donc pour Barthes : « a-centrique, c'est-à-dire en somme sans signifié dernier à découvrir. Or ceci peut être la Métaphore du Sens, en ce qu'il est déceptif »²³.

20. *La préparation du roman*, op. cit., p. 177.21. *Ibid.*, p. 460.

22. Hubert Damisch, op. cit., p. 52.

23. *La préparation du roman*, op. cit., p. 175.

Le parcours labyrinthique est lié à celui de l'interprétation :

L'interprétation (détours, recherches, orientation) [est faite] comme une sorte de jeu mortel, avec peut-être rien au centre ; ici, encore, le chemin vaudrait pour le but – à condition d'en sortir²⁴.

Le labyrinthe est sans *quid* central (pas de monstre ni de trésor), vu qu'il est formé uniquement par des réseaux, des passages sinueux, des circonvolutions, des décentrement et des déviations et par des parcours infinis possibles : ce qui compte c'est de le parcourir, personnellement. Le labyrinthe ne peut pas être observé, sa complexe planimétrie et sa structure inextricable ne se laissent pas contempler. On ne peut jamais en avoir une vision d'ensemble, comme cela arrive du reste avec le sens et la connaissance qui peuvent être appréciés seulement *localement* et toujours en *négatif*.

Pour Barthes la force du labyrinthe est « l'incandescence du sens ». Le labyrinthe fixe, fascine, bloque la transformation métalinguistique, ce que Mannoni appelle la « compréhension » : le labyrinthe est le « rien à comprendre ». Lorsque le chercheur désire comprendre, il finit par fuir son objet de recherche, c'est-à-dire qu'il finit par le détruire, comme on détruit une énigme dont on a trouvé la solution. Tout ceci est en relation avec l'intraitable de l'image, des portraits et des formes qui enlissent : le maximum de l'inexplicable se rencontre à la fin dans celui qui est pour Barthes l'art de la transparence absolue : le degré zéro. Barthes cherche la littéralité de ces visages photographiés et aimés, la littéralité pas consommée de la compréhension : « c'est la littéralité qui fonctionne comme garantie d'un sens, même si inconnu »²⁵.

L'INTOXICATION ET LE LABYRINTHE

Tout labyrinthe implique une quiétude, une énigme qui concerne le visage [...]. Ce qui oriente l'avancée à l'intérieur du labyrinthe c'est la recherche inquiète du visage, à moins qu'il ne s'agisse de son effacement. (Bonitzer)

Si le labyrinthe est un mauvais sujet d'analyse parce qu'il résiste à la synthèse métalinguistique, les archives de visages se révèlent aussi un faux bon sujet de l'analyse métalinguistique et de la « volonté de conclure ». Face au labyrinthe de visages des archives photographiques, il ne s'agit en aucun cas de se débrouiller, comme cela arrive dans la situation labyrinthique classique, mais plutôt de diffracter spéculairement sa propre identité dans les visages photographiés chers à Marcel. On ne cherche pas la sortie, mais on se perd dans le jeu envolant entre la photo et soi-même. Dans ce sens, le labyrinthe de visages est un labyrinthe paradigmatique et non syntagmatique, vu qu'il concerne la mise en scène tactique des possibles occurrences identitaires du sujet. Le paradoxe qui se manifeste ici est que la forme du labyrinthe provoque chez ceux qui la parcourent

24. *Ibid.*, p. 175.

25. Olivier Mannoni, « La Littéralité », dans Fabbri et Pezzini (dir.), *La metafora del labirinto. Un seminario di Roland Barthes*, Reggio Emilia, 1984, p. 101.

L'obsession de rendre distinguables les occurrences, mais ces dernières, tous ces visages, se co-impliquent continuellement. Le labyrinthe ne fonctionne pas ici comme un réseau dans lequel on se trouve enfermé, la géométrie ne certifie plus la forme, ni la distance entre un point et l'autre, parce que dans ce labyrinthe de visages l'espace n'est plus mesurable, il est plutôt *gazé* et envahit le sujet : c'est le labyrinthe qui entre dans le sujet, c'est un *labyrinthe embrayé*. Si la forme des archives pouvait porter à la potentialisation et à l'ouverture à d'autres portraits, la projection des visages sur les observateurs a une fonction centripète. Le labyrinthe nous étouffe, nous envahit, nous intoxique : c'est le labyrinthe embrayé de la science inimmuable du moi. Le « ça a été » de chaque visage est continuellement repris par l'observateur : la prise sur soi des simulacres identitaires projetés dans les textes advient à travers une opération d'introspection qui ne peut être contrôlée. Être intoxiqué signifie assumer sur soi quelque chose d'étranger mais aussi et surtout de multiple : l'intoxication est produite par l'introspection d'une classe d'individus et de leurs identités pluralisées par les passages à travers des archives d'exception, comme Proust et Barthes.

Les archives photographiques deviennent un labyrinthe construit autour des quatre murs de la chambre noire introspectée. Il ne s'agit pas d'étendre sa propre identité et son propre imaginaire : l'imaginaire n'exhale pas, mais est inhalé comme une ramification du soi.

Si Barthes avait vécu et avait pu conclure le séminaire, il ne nous resterait quand même probablement que ces 6-7 pages préparatoires. Le programme de Barthes était d'être souvent absent de ces séminaires : cette absence était programmatique, théorique, justifiée par l'épistémologie du labyrinthe et par l'impossible construction de la science du moi. Même si elles sont médiées par des archives et des analystes, les images semblent enfin réclamer la confrontation directe, l'introspection subjective : elles nous appellent et demandent qu'on se dépense pour elles. À l'implémentation publique des textes dont nous parlait Goodman, se substitue cette implémentation privée qui est une sorte de détonation intérieure d'un imaginaire potentiel, qui s'offre autant à notre passé (en tant que résonance) qu'à notre futur (en tant que possibilités non perçues ou étudiées).

Tous les visages aimés et projetés deviennent à la fin substituables l'un à l'autre : à partir de chaque ressemblance des personnages on passe à la création de l'*air d'un monde*²⁶. Dans l'acte de projection des portraits, les visages deviennent *anonymes*, et en même temps tous également *familiers*.

À un pas du silence, dans l'abandon de sa propre vocation d'analyste, Barthes risque de porter les labyrinthes de l'introspection affective jusqu'à leur point limite. Comme le disait Pascal Bonitzer, qui participa aux séminaires barthesiens : « le comble du labyrinthe est le désert, comme le comble de l'enchevêtrement de traits est la page blanche »²⁷.

Pendant les années où Barthes admettait finalement une sémantique autonome du visuel, par rapport au langage verbal, il finissait par repenser l'image

26. Je remercie sur ce point Paolo Fabbri et Isabella Pezzini pour leurs suggestions.

27. Pascal Bonitzer, « Bobine, ovvero il labirinto e la questione del volto », dans Fabbri e Pezzini, *op. cit.*, p. 71.

comme cet espace sauvage inaccessible au mot. Les coûts sont aussi « théoriques », dans le sens que la sémiotique ne peut pas dans ce cas délinéer la forme d'organisation des textes photographiques vu qu'ils s'ouvrent labyrinthiquement dans le dédale intérieur de l'interprète. Les cours finissent par être une « poologie » des images ; ce qui est important, ce sont les doses et les réactions « chimiques » d'un corps à corps qui demande à ne pas être intellectualisé. Les images sont cette dose d'altérité qui, pour ceux qui s'en départissent, constituera une communauté d'« intoxiqués ». De la langue « blanche » recherchée dès les débuts de Barthes, il se révèle enfin qu'elle n'est pas repérable en tant que discours origininaire à récupérer avant les incrustations connotatives, mais comme une « post-image » intériorisée dans le moment de sa survenue dans tout observateur. La projection de ces images devient un dédale qui visite le sujet radiographiant les ramifications de ses soi possibles. Les images sont projetées, mais uniquement parce que ce sont elles enfin qui nous projettent.

*
*

L'adresse barthésienne de la sémiotique est évidente. Elle nous demande au moins deux réponses, liées d'ailleurs :

1. que veut dire faire une analyse sémiotique ? question qui dans un certain sens est incarnée par Barthes, par les « coûts » d'avoir été sémiologue et par son exigence de récupérer quelque chose qui était resté exclu, un reste embarrassant qui est repayé enfin dans ses séminaires ;
2. qu'est-ce que la pratique barthésienne ? la sémiotique peut-elle enfin donner raison, citoyenneté, consentement à une description des pratiques de « lecture » des textes qui se posent aux antipodes de ses bases épistémologiques et de ses objectifs descriptifs ?

Nous n'avons pas voulu donner ici une réponse, mais plutôt une objection critique de la pratique qui est à la base de son séminaire inachevé sur la photographie privée.

MARIA GIULIA DONDERO

L'image ressassée

Photo de presse et photo d'art

« Ce n'est pas le passé qui nous obsède, ce sont les images du passé. »

Georg Steiner

« Poreuse et dynamique », la photographie est un lieu de passage pour toutes les pratiques artistiques contemporaines¹. Cette avidité témoignée au monde lui-même (« pas une seule chose du monde qui n'ait été photographiée », affirme Sontag) autant qu'aux autres genres de l'image en fait un domaine d'investigation exemplaire pour une étude des pratiques. Mon idée n'est pourtant pas d'observer toutes ces circulations mais de me concentrer sur les transformations qui se produisent entre deux pratiques, la photographie de presse et la photographie artistique. Le choix de celles-ci suit tout d'abord les commentaires de la critique qui, faisant état d'une « crise de l'activité journalistique », soutient qu'une « autre information » est produite aujourd'hui avec « les moyens plastiques et théoriques de l'artiste »², ce que confirme, en maints endroits, l'actualité artistique³. Cette limitation à deux pratiques exemplaires manifeste également un souci heuristique et observe le précepte sémiotique selon lequel le sens apparaît dans la

1. Voir Alexandre Castant, *La photographie dans l'exil des passages*, Paris, L'harmattan, 2004. La constatation prolonge celle de Sontag qui, dans son ouvrage, *Sur la photographie*, observe que depuis son invention en 1839, il n'est « pas une seule chose (du monde) qui n'ait été photographiée ». Avec la photographie, « le monde entier peut tenir dans notre tête, sous la forme d'une anthologie d'images », dit-elle.

2. Pascal Beausse, « La photographie, un outil critique », *Art press*, n° 251, p. 44. Voir également Natacha Wolinski, « La vérité flouée », *Beaux-arts magazine*, n° 246, novembre 2004, p. 63-64. La question est également posée par André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, notamment dans le chapitre intitulé *Crise de la photographie-document*.

3. La proposition la plus argumentée est sans doute l'exposition proposée à l'automne 2004 au musée départemental d'art contemporain de Rochecouart et intitulée *Paysages invisibles*.

ANNE BEYAERT-GESLIN

Selon Anne Beyaert-Geslin, la photographie de presse ressasse toujours les mêmes motifs qu'elle emprunte aux genres majeurs de la peinture et au portrait. *Pieta*, *Nativité* ou modèle épique inspiré de Delacroix, ces motifs ont un usage rhétorique. Outre le fait qu'ils ont une fonction d'emphase et de mémorisation, ils contribuent à la lisibilité de l'événement et agissent tels des « convertisseurs de croyance » qui « permettent d'y croire ». Pourtant, à viser ainsi l'exemplarité, ces motifs sacrifient l'événement à une vérité typique qui écrase toutes les réalités individuelles. L'auteur soumet donc la photo de presse à la critique et analyse les propositions des artistes afin de rendre compte du passage entre les deux pratiques photographiques. Dès lors, deux questions se posent : « y a-t-il ou non une alternative aux stéréotypes de la photo de presse ? », partant « comment parvenir à représenter l'événement ? ».