

TEXTE EXTRAIT DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION

« THE FAMILY OF THE INVISIBLES », COLLECTIONS DU x CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES
ET DU FRAC AQUITAINE

Seoul Museum of Art (SeMA)

Ilwoo Space

Séoul, Corée

Du 5 avril au 29 mai 2016

Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016

www.anneefrancecoree.com

LE PETIT PEUPLE DISCRET DES MYTHOLOGIES

JACQUELINE GUITTARD

Dans *La Chambre claire*, de Roland Barthes, une photographie particulière, dite du Jardin d'hiver, représente la mère de Roland Barthes à l'âge de six ans. À lui seul, ce cliché atteste le « génie » de la photographie, de son essence : « une image juste », précise-t-il en détournant une fameuse phrase de Jean-Luc Godard (« pas une image juste, juste une image »). Barthes décide précisément, alors que le livre est illustré, de ne pas la montrer. Dérober aux regards du lecteur un cliché « vrai » tout en montrant ceux qui sont « faux » n'est pas un geste propre à *La Chambre claire*. Il est accompli pour la première fois selon d'autres modalités dans un de ses plus fameux ouvrages, le recueil de textes intitulé *Mythologies*. Publié en 1957, *Mythologies* collige cinquante-trois chroniques parues principalement dans la revue *Lettres nouvelles* entre 1954 et 1956. Au-delà de l'actualité politique, sociale et culturelle qu'elles commentent, ces chroniques dénoncent la façon dont les esprits sont manipulés et elles démontrent comment s'établit un discours dominant, encore appelé *doxa*. De là vient leur nom : les discours véhiculés par l'ensemble des dispositifs de communication sont en fait des mythes modernes dont la visée est de faire prendre pour naturel ce qui relève du culturel. Aux yeux de Roland Barthes, la presse illustrée par la photo est la principale coupable. Les *Mythologies* esquissent donc une première approche du médium photographique, tout oblique qu'elle soit encore.

Écrire la photographie

La plupart des *Mythologies* sont développées à partir de reportages illustrés, particulièrement ceux du grand magazine d'information populaire français *Paris-Match*. Le lecteur des années 1950 peut facilement s'y référer. Aujourd'hui, cette source iconographique et textuelle reste diffuse, de sorte que l'arrière-plan iconique du recueil se laisse malaisément apercevoir. Le fait que Barthes cite ou non les origines de ses chroniques participe naturellement à ce flou historique, mais ce n'est pas la raison majeure. Celle-ci est à trouver dans les façons dont la photographie s'inscrit – au sens propre – dans la chronique mythologique. Comment Roland Barthes écrit-il la photographie ? On soulignera deux manières de faire situées aux antipodes l'une de l'autre. D'une part, Roland Barthes peut rendre compte en une phrase d'un cliché pour ensuite en prélever – ou non – ses signes particuliers, ses traits significatifs. D'autre part, il peut fondre en images imaginées de multiples clichés, recomposant alors un kaléidoscope iconique où se diffractent les éléments photographiques tenus loin, dès lors, de leur origine. Il opère une synthèse mentale et imaginaire des clichés pour leur rendre leur dimension mythique. Cette absorption du signe comme sa dissolution dans l'écriture révèlent à l'époque des *Mythologies* un impensé photographique en rapport avec la réception de l'image. La photographie ne vaut pas moins que le réel, dont parfois elle ne distingue pas. C'est là une affaire de mémoire : une photo entrevue « revient » à point nommé à l'esprit de Roland Barthes et se trouve partiellement reversée dans la chronique. On en soupçonne sa présence palimpseste sans pouvoir l'établir.

Pour autant, Roland Barthes ébauche une première critique du médium dans quatre chroniques. « Iconographie de l'abbé Pierre » concerne la figure d'un prêtre qui, lors du glacial hiver 1954 a lancé un appel, demeuré célèbre, en faveur des personnes sans abri. Il est devenu à ce titre une véritable icône unanimement vénérée. Barthes, pour sa part, conteste dans l'imagerie les éléments iconiques qui construisent la légende : la coupe de cheveux et la barbe sommairement taillées renvoient profondément aux vieilles représentations de l'ordre religieux des franciscains alors que, en première analyse, elles devaient signifier le minimum de soin requis pour un abbé des pauvres. « Photogénie électorale » procède à l'identique sur les

professions de foi politique : les tracts illustrés scénarisent le candidat dans une posture apte à toucher le plus grand nombre d'électeurs : tel pousse devant lui ses enfants bichonnés comme pour un dimanche cependant que tel autre porte son regard vers l'horizon. Ici c'est une « manière d'être », un « statut socialo-moral » qui se substitue au projet politique concret. Support du mythe, la photographie est alors adjuvante. Il en va autrement pour les chroniques « Photos-chocs » et « La Grande Famille des hommes », qui portent toutes deux le nom des expositions photographiques présentées à Paris en 1955 et dont elles rendent compte. La première a pour visée de célébrer une photographie capable de saisir l'acmé d'un événement ou l'invisible d'un mouvement. La seconde fut une entreprise d'Edward Steichen : 503 clichés venus du monde entier représentaient les moments de la vie, supposés être les mêmes partout. Roland Barthes en attaque frontalement les partis pris, l'un ratant son projet de choquer, l'autre s'engluant dans une idéologie naïve qui fait fi des réelles conditions de vie des sujets photographiés.

Contre-photos

Il serait loisible de conclure, à la lecture des *Mythologies* et notamment des quatre présentées ci-dessus, que la photographie est un mauvais objet. Dans la mesure où le recueil est une entreprise de démythification, les photographies évoquées sont des photographies dévoyées. Mais il s'en trouve d'autres, à peine signalées et présentes pourtant, à l'aune desquelles la mauvaise photographie est confrontée. Ces photos-là, nous les appellerons des contre-photos. À proprement parler, les premières contre-photos mythologiques ne proviennent pas de la presse, mais du théâtre. « L'Acteur d'Harcourt » s'intéresse de très près aux visages des acteurs tels qu'ils sont promus par le célèbre studio Harcourt : ils ne sont pas « saisis » dans un rôle, mais photographiés au repos, nimbés d'une lumière où s'accomplit le miracle de leur transsubstantiation. De terrestres qu'ils étaient, les voilà désormais demi-dieux. À ces visages purifiés, Roland Barthes oppose d'autres façons de photographier les acteurs : l'art de Thérèse Le Prat (1895-1966) et celui d'Agnès Varda adoptent le bon parti pris « [enfermant], franchement [l'acteur] avec une humilité exemplaire, dans sa fonction sociale, qui est de "représenter", et non de mentir¹ ». Est-ce parce qu'Agnès Varda fut la photographe attitrée du théâtre de Jean Vilar, metteur en scène français de premier plan, promoteur du théâtre populaire et largement commenté par Roland Barthes ? Est-ce parce que Thérèse Le Prat a photographié le théâtre préféré de Barthes, celui de Bertolt Brecht ? Nous ne le saurons pas, mais ce que nous saurons, en revanche, c'est que, même dans la photographie la plus éloignée qui soit du « réel », Barthes recherche un état de l'être qui ne soit pas une image esthétique, mais un état historique. Il s'agit de faire advenir les marques de l'histoire telles que tout corps singulier les enregistre comme de faire advenir ce même corps sous les marques de l'histoire.

Mieux que la photographie de théâtre, les photographies de presse devraient naturellement fournir en nombre des exemples de cet état de l'être, surtout quand elles sont présentées ensemble dans une exposition comme « Photos-chocs ». Or, Barthes récuse la plupart d'entre elles au motif qu'elles sont « fausses ». Sont mises à l'index dans le registre du reportage six photographies, « une foule de soldats et un champ de têtes de morts », « un jeune militaire en train de regarder un squelette », « une colonne de condamnés ou de prisonniers au moment où elle croise un troupeau de moutons », et dans celui de l'insolite « le plané d'un joueur de football, le saut d'une sportive ou la lévitation d'objets dans une maison hantée ». Ces six clichés désavoués révèlent en creux les attentes de Barthes concernant la photographie : elle doit être littérale.

Contre ces clichés, Roland Barthes brandit deux photographies d'agence. À celles-ci s'ajoute, en ouverture de la chronique, le souvenir d'une troisième. Elle montre l'exécution de condamnés guatémaltèques que Barthes a vue dans *Paris-Match* et qu'il a gardée en mémoire. Les légendes de *Match* présentent les condamnés comme étant des pillards ; Barthes, quant à lui, leur restitue sobrement leur statut politique : ils sont communistes. La guérilla déclenchée contre les États-Unis et l'United Fruit Company est alors suffisamment connue pour que Barthes ne la développe pas davantage. Les deux autres clichés qui surviennent plus loin se distinguent à peine dans le progrès de l'écriture, Barthes les résumant chacun en quelques mots : « Les fusillés guatémaltèques, la douleur de la fiancée d'Aduan Malki, le syrien assassiné, la matraque levée du flic, ces images étonnent parce qu'elles paraissent à première vue étrangères, calmes presque, inférieures à leur légende². » Qui est Aduan Malki ? Quel est ce flic ? Sur qui lève-t-il sa matraque ?

¹ Roland Barthes, « L'Acteur d'Harcourt », *Mythologies*, in *Œuvres complètes*, t. 1, édition établie par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 690.

² Barthes, « Photos-chocs », *op. cit.*, p. 752-753.

Silence photo

Par économie d'écriture – on le comprend –, Barthes ne décrit pas les contre-photos de Thérèse Le Prat et d'Agnès Varda. Mais on peut s'étonner de ce que les photographies tenues pour réussies dans l'exposition « Photos-chocs » subissent le même sort. Car ces photos politiques qui rendent compte du chaos du monde agrément justement à Barthes, marxiste encore dans les années 1950. Qu'est-ce que Barthes ne dit pas et qu'il a vu pourtant ? La « scène » des fusillés guatémaltèques compte en fait quatre clichés en noir et blanc que la formule d'ouverture ne laissait pas supposer. Sur le premier, dans un effet de flou qui signale une photographie volée, comme prise à la hâte, on peut voir le sursaut des fusillés, toujours debout, au moment précis où la balle les transperce. Un sursaut tel que les cheveux de l'un se dressent sous l'impact. Sur le deuxième, un verre de rhum est versé par un gradé à un condamné aux mains jointes et entravées ; sur le troisième, un homme à genou demande grâce. Et sur le dernier, la « belle » page de *Paris-Match*, les quatre cadavres sont à terre, au pied d'un rempart d'où la foule les regarde ; un curé passe le long, récitant des prières.

Le 23 octobre 1955, le chef d'état-major syrien Adnan Malki – et non Aduan – a été tué de deux coups de revolver pour s'être montré hostile au Croissant fertile, un projet de fusion entre l'Irak, la Jordanie et la Syrie. Une double page photographique de *Match* est consacrée à ses obsèques. En page de gauche, le cercueil est soulevé par les mains des porteurs lorsqu'il arrive à la hauteur de la fiancée, à son balcon. En page de droite, un zoom malaisé est effectué sur le balcon. On y voit quatre femmes au visage torturé par les larmes regardant au loin le cortège. La première est la fiancée, la deuxième est la sœur. Est-ce cette photographie qui figurait dans l'exposition « Photos-chocs » ? Les légendes de *Match* ainsi que le texte de Barthes invitent à le croire : Barthes écrit « La douleur de la fiancée d'Adnan Malki » et *Match* indique « Au balcon de l'adieu la fiancée désespérée ». Ces images sont justement privées de leur réécriture et dérobées à notre imaginaire parce qu'elles sont justes du point de vue de Roland Barthes. Les commenter davantage eut été contrevenir à sa propre démonstration. Après avoir promu l'idée qu'une bonne photographie de presse, naturelle, comme il le dit, doit provoquer une interrogation violente ou une catharsis critique, il n'avait pas d'autre choix que de faire silence sur des images dont la force tenait précisément à ce qu'elles étaient « privées de leur chant et de leur explication³ ». On entend donc de très loin et autrement ce mot qu'eut Roland Barthes à la sortie de *La Chambre claire* : « ... le devenir idéal de la photographie, c'est la photographie privée [...] »⁴.

Le petit peuple des Mythologies

La fiancée d'Adnan Malki n'a pas de nom ; les fusillés guatémaltèques non plus. Dans les *Mythologies* s'avance tout un cortège de sujets privés d'identité, emblèmes désincarnés auxquels Barthes restitue une part d'existence. Qui sont-ils, ceux dont on n'entend pas la voix et dont on ne voit pas le visage ? Tout simplement et très violemment les plus faibles et les plus opprimés : les enfants, les « nègres », les jeunes gens, les émigrés.

Dans la postface intitulée « Le mythe, aujourd'hui », qui fait suite aux *Mythologies*, Roland Barthes décode la une d'un numéro de *Paris-Match* où l'on voit un jeune « nègre » enfant de troupe faisant le salut français. Derrière cette image de propagande coloniale, se profilent trois autres clichés pour lui faire échec. Les premières contre-photos sont décrites dans la chronique « Bichon chez les nègres ». Elle dénonce l'héroïsme sans objet d'un couple d'enseignants français partis « peindre » en Afrique de l'Ouest avec leur enfant de deux ans. *Match* a copieusement couvert l'aventure et c'est sur ce reportage que s'appuie la chronique. Bichon, l'enfant blond, y est abondamment représenté aux côtés des « Nègres » supposés le manger. Or, la menace existe surtout dans les légendes du magazine, l'iconographie, quant à elle, ne montrant que des « indigènes » paisibles. Ainsi, cette photographie en légère contre-plongée d'un très bel adolescent qui regarde l'objectif droit dans les yeux cependant que la légende indique qu'il est cannibale. Et cette autre où le « boy » Boniface se tient dans une attitude bienveillante aux côtés de Bichon, qui taquine un caméléon. Effet de l'écriture palimpseste, Barthes ne décrit pas explicitement ces clichés, mais leur teneur et leur couleur sont reversées en creux dans une écriture ironique au second degré. Dans « La Grande Famille des hommes », c'est le visage et le nom d'Emmett Till qui surgit : pour avoir sifflé une femme blanche, ce gamin américain de quatorze ans a été battu et mutilé puis jeté dans une rivière. Un procès s'est ensuivi : les Blancs responsables du meurtre ont été acquittés. Les deux visages d'Emmett Till, intact puis tuméfié, ont été largement diffusés et ce sont eux que Barthes oppose à l'œcuménisme de la « Grande Famille des hommes ».

³ *Ibid.*

⁴ Barthes, « Du Goût à l'extase », propos recueillis par Angelo Schwarz et Guy Mandery, *Le Photographe*, février 1980, in *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 936.

Outre celui du palimpseste, l'autre effet de l'écriture mythologique réside en ceci que, une fois le sujet démaquillé des fards mythiques, il retrouve sa vérité. Bichon en bénéficie, lui, dont la blondeur est moins la couleur de ses cheveux que le signe absolu de son « occidentalité » souveraine. C'est bien un enfant pris en otage par ses parents et subséquemment par la *doxa* coloniale, que Barthes nous invite à voir au-delà du mythe. Un enfant, qui, selon ses mots, serait plus à sa place « au bois de Boulogne » qu'en Afrique, exposé « aux torrents, aux fauves et aux maladies⁵ ». Une autre enfant, jeune prodige, a fait les frais d'une autre *doxa* : c'est Minou Drouet. Elle aussi est blonde, et, à sept ans, elle est déjà un poète publié. La presse, les artistes et les intellectuels de tous bords se sont échinés à lever le mystère sur son génie, la livrant en pâture aux affres de l'enquête. Mais l'image que Barthes lui substitue, c'est celle d'une victime expiatoire, celle de « la gosse que la mendicante pousse devant elle quand par derrière, le grabat est plein de sous⁶ ».

Enfance volée, enfance violée. Gosses orphelins de leur enfance. Dans leur sillage, dans les contre-photos et dans les contre-images dérivent d'autres figures. Derrière Emmett Till, bien loin du peuple consensuel de « La Grande famille des hommes », ce sont les émigrés de la Goutte d'or – un quartier parisien où ils sont confinés – qui se font voir et entendre. Et quand des Français choisis partent en croisière sur le *Batory* à destination de l'URSS, que la presse les montre en incarnation d'un esprit français délicieusement contestataire, ce sont les conscrits du contingent que Barthes convoque pour rappeler ce qu'est la vraie rébellion : c'est celle qui consiste à refuser d'aller combattre en Algérie⁷. Tous ces visages et toutes ces vies ne se distinguent qu'imparfaitement dans les souvenirs photographiques de Barthes. Mais ils sont là, dans les *Mythologies*, et ils constituent tous ensemble une « antichambre » claire.

⁵ Barthes, « Bichon chez les nègres », *Mythologies*, in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 719.

⁶ Barthes, « La Littérature selon Minou Drouet », *op. cit.*, p. 796.

⁷ Barthes, « La Croisière du Batory », *op. cit.*, p. 772-774.