

TEXTE EXTRAIT DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION

« THE FAMILY OF THE INVISIBLES », COLLECTIONS DU  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

ROLAND BARTHES, UNE POLITIQUE DES IMAGES

MAGALI NACHTERGAEL

Lorsque Roland Barthes entreprend d'écrire *La Chambre claire*¹, il s'agit d'abord pour lui de rendre hommage par un livre à sa mère morte en 1977. Parmi les nombreux projets qu'il avait envisagés, et qui sont conservés au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, il avait d'ailleurs imaginé publier un ouvrage uniquement constitué d'images, « une autobiographie new-look² », qui aurait repris les *gestus* de sa vie à travers cinquante photographies. Si l'expression retenue par Barthes vient du théâtre de Bertolt Brecht, le choix de la forme photographique, lui, tire ses origines de *L'Empire des signes*³ et du *Roland Barthes par Roland Barthes*⁴. Ces deux livres majeurs avaient déjà, par le rôle majeur accordé aux images, posé l'auteur comme un véritable scénographe de ses livres, pour ne pas dire un commissaire d'exposition.

En 1979, alors que son cours au Collège de France porte sur « La Préparation du roman⁵ », Barthes commence à écrire une « note sur la photographie » pour les *Cahiers du cinéma*⁶. La revue de la Nouvelle Vague inaugure ainsi une nouvelle collection avec Gallimard, rejointe exceptionnellement par le Seuil pour l'occasion. Comme le montrent les nombreuses fiches préparatoires et les manuscrits de *La Chambre claire*, Barthes connaît une véritable révélation au mois de novembre 1978 face à un portrait de sa mère enfant, la fameuse photographie dite du Jardin d'hiver. L'image contient, selon lui, l'essence même de la photographie. Toutefois dans un geste qui sera par la suite maintes fois commenté, Barthes décide de ne pas la montrer au lecteur. D'une part, il explique qu'elle ne signifierait rien pour ce dernier, d'autre part, il répugne à tomber dans une sociologie de l'album de famille qui ferait de son ouvrage un modèle de l'autobiographie petite-bourgeoise (Bourdieu n'est pas loin, et Barthes en a bien conscience). Pour ce projet personnel et théorique – une quête de l'essence de la photographie –, Barthes élabore son dispositif en trois temps qui marquent la genèse du livre. D'abord, il se documente, lit plusieurs ouvrages sur la photographie (Susan Sontag, Beaumont Newhall, Denis Roche, Raul Beceyro, Pierre Bourdieu, Gisèle Freund)⁷, achète des revues spécialisées en kiosque comme *Photo* et un hors-série du *Nouvel Observateur*⁸, magazine connu pour être engagé à gauche. Ce dernier document contient un texte de Walter Benjamin, un essai de Jean-François Thibaudeau et Jean-François Chevrier et de nombreuses images que Barthes retiendra pour illustrer son livre. L'esprit du magazine plane à plusieurs endroits sur le texte de Barthes. Dans un second temps, il rédige son texte, très rapidement (il en date l'écriture du 15 avril au 3 juin 1979). Enfin, comme il l'explique, il choisit soigneusement des illustrations qui auront pour objectif « d'appuyer ses arguments ». Dans la version finale de *La Chambre claire*, il ne reste que vingt-quatre photographies, alors que Barthes en avait présélectionné bien plus. Le choix repose sur une économie visuelle très stricte qui conduit à regarder plus attentivement, même exclusivement, ces images. Ce qui s'apparente à une galerie de

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

² Fonds Roland Barthes, NAF 28630, fichier « Autobiographie en images », Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, f. 39.

³ Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1970.

⁴ Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.

⁵ Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil-IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine), « Traces écrites », 2003.

⁶ Voir à cet égard le récit de la genèse du livre que fait Jean Narboni, commanditaire de l'ouvrage pour une nouvelle collection consacrée au cinéma, *La Nuit sera blanche et noire. Barthes, La Chambre claire, le cinéma*, Paris, Capricci-Les Prairies ordinaires, 2015.

⁷ Susan Sontag, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979 ; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1978 ; Denis Roche, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978 ; Raúl Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, Mexico, Arte y libros, 1978 ; Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965 ; Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

⁸ *Photo*, n° 124, janvier 1978, et n° 138, mars 1979, et *Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 2, novembre 1977.

portraits invite à considérer l'ensemble comme un discours à part entière : un discours iconographique qui accompagnerait le texte mais le dépasserait aussi par les enjeux qu'il contient, bien au-delà du simple argument illustré.

Le pouvoir de la photographie, son agency

On se souvient que Barthes a toujours accordé, et ce, depuis *Mythologies*⁹ puis dans *Le Message photographique*¹⁰ ou dans *Rhétorique de l'image*¹¹, un véritable pouvoir à la photographie. Ce pouvoir s'inscrit systématiquement dans l'espace public, social et politique, que l'image soit publicitaire, qu'elle serve à établir des mythes modernes ou qu'elle contienne un sens subversif. L'image porte en elle ce sens que Barthes appelle « obtus » et qu'il décrit en 1970 dans son article « Le troisième sens : Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein¹² ». En effet, pour que l'image soit bonne, d'après Barthes, il faut qu'elle soit pensive et pas seulement didactique : trop littérale, elle est « obvie » (Barthes emploie ensuite le terme *studium*). Dans ce cas, elle ne dit rien de plus qu'elle-même, produisant une tautologie stérile. Mais si elle acquiert une charge seconde, affective, personnelle, troublante, elle contient alors une force supplémentaire à même de réveiller la conscience du regardeur. L'image peut alors entrer en dialogue avec un sujet, un individu, et s'ouvre à sa propre histoire. Ces images ne sont pas simples. Elles appellent le paradoxe, imposent la réflexion, et c'est précisément celles que Barthes décide de faire comparaître dans sa quête théorique au tour très intime.

Si l'on a souvent noté qu'il manquait la photographie centrale de *La Chambre claire*, celle de la mère enfant dans le Jardin d'hiver, on a peu remarqué que d'autres, bien que mentionnées, étaient elles aussi absentes. La première est notable : il s'agit du portrait de Jérôme, frère de l'empereur Napoléon, sénateur et homme de pouvoir. Elle est citée dès l'incipit : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852) ». Plus loin, Barthes décrit un portrait d'Andy Warhol, le roi du Pop Art, par Duane Michals. Ces clichés resteront invisibles dans le livre. Victor Hugo et Alexandre Dumas, deux monuments de la littérature dont Barthes avait sélectionné les portraits, disparaissent dans l'ultime version pour l'imprimeur. Mais à leur place, qui acquiert le droit à la visibilité ? À Warhol sont préférés les minimalistes d'avant-garde Philip Glass et Robert Wilson ; à Hugo est préférée la poétesse Marceline Desbordes-Valmore, tombée dans l'oubli et dont Barthes souligne « la bonté un peu niaise de ses vers » ; à Dumas, une famille de Harlem, photographiée par James Van der Zee (justement les parents du photographe). À la place du frère de Napoléon, bien plus loin dans le livre, figure un autre homme politique, le syndicaliste américain Asa Philip Randolph, défenseur des droits civiques des Afro-Américains, dont le portrait ne témoigne « d'aucune pulsion de pouvoir ». À regarder plus précisément la légende de cette image, un portrait réalisé par Richard Avedon, on constate qu'elle est issue d'une série intitulée « The Family », dont Barthes avait déjà parlé dans son texte sur le photographe américain en 1977¹³. Cette « famille » fait écho à une préoccupation lointaine de Barthes : la première dit son intérêt pour Brecht, et particulièrement pour Mère Courage, qu'il ne peut s'empêcher d'identifier à sa propre mère. Dans *Mythologies*, en revanche, il s'en prend violemment à l'exposition « The Family of Man », d'Edward Steichen – présentée d'abord au Museum of Modern Art de New York, en 1955, puis dans le monde entier –, qui dévoie, selon lui, l'idée de famille pour en faire un mythe universel. Enfin, dans son autobiographie conceptuelle, *Roland Barthes par Roland Barthes*, il légende une photographie de lui avec sa mère et son demi-frère sur une plage, « la famille sans le familialisme ». De multiples indices laissent penser que Barthes, orphelin de père depuis sa première année, désormais orphelin de mère, reconstitue une nouvelle famille en images dans *La Chambre claire*.

Un nouvel ordre entre utopie sociale et individuelle

Dans *La Chambre claire*, Barthes ne répond pas seulement à l'exposition de Steichen, il développe aussi des thèmes qui lui sont propres et qui font écho aux préoccupations de son temps. À la fin des années 1970, l'humanisme mièvre de l'après-guerre, s'il avait une fonction de réconciliation importante à l'époque, est dépassé. En France, la révolte étudiante de Mai 68 pour plus de libertés, dont la liberté sexuelle, puis les revendications féministes des années 1970 aux États-Unis, les luttes pour l'égalité des droits civiques, tant pour les Afro-Américains, les femmes que pour les homosexuels (l'émeute de Stonewall eut lieu en 1969, soit un an après Mai 68), font émerger de nouvelles formes de visibilité. Barthes est attentif à ces évolutions sociales, même s'il n'y participe pas en tant que militant. Dans la presse de son temps, et qu'il lit, sont publiés simultanément des reportages qui décrivent l'envers du rêve américain (magazine *Zoom*, 1976) ou exposent avec brio l'American Gay of Life des rues de New York et des plages de San Francisco (magazine *Zoom*, 1977). Barthes, homosexuel, vivant avec sa mère et ayant traversé des périodes très difficiles tant financièrement que personnellement (il a passé ses années d'études en sanatorium), ne pouvait en aucun cas être sensible au modèle de famille traditionnel et aux bonheurs petits-bourgeois qu'il avait toujours observés, de fait, depuis la marge. Cette position marginale est celle qu'il défend

⁹ Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

¹⁰ Barthes, « Le Message photographique », *Communications*, n° 1, 1961, p. 127-138.

¹¹ Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

¹² Barthes, « Le Troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p. 12-19.

¹³ Barthes, « Tels [sur des portraits de Richard Avedon] », *Photo*, n° 112, janvier 1977, p. 58-79.

résolument dans *La Chambre claire*, et elle correspond dans le même temps à une poussée individualiste de son époque. En 1979, Christopher Lasch publie aux États-Unis un livre majeur qui décrit *La Culture du narcissisme* et présente, pour la déplorer, l'apparition de singularités s'opposant parfois à la collectivité dominante : pourtant, le règne de l'individu contre la masse se manifeste de façon de plus en plus visible et incarne aussi un enjeu politique plus large. Dans le domaine des arts comme en littérature, le commissaire Harald Szeemann, dès 1972, identifie un courant artistique qui fait date, les « Mythologies individuelles¹⁴ », tandis que, en 1975, un critique français, Philippe Lejeune, publie un ouvrage qui marque la production littéraire de la fin du xx^e siècle, *Le Pacte autobiographique*¹⁵. Il légitime l'autobiographie comme un genre littéraire à part entière mais, comme Barthes dans son célèbre article « La Mort de l'auteur », il place le lecteur et sa réception au cœur de l'interprétation littéraire¹⁶. Dans ce contexte, et ce dont l'exposition « The Family of the Invisibles » témoigne, surgit alors une production photographique qui fait la part belle au sujet photographe, à l'artiste à l'œuvre, flirtant avec les limites de la fiction (Duane Michals, Cindy Sherman, Maurizio Cattelan, Bernard Faucon) ou assumant le pouvoir des images pour se recréer une autre image de soi (Gina Pane, Robert Barry, Hervé Guibert, Esther Ferrer, Shana Moulton), voire une nouvelle position sociale (Mathieu Kleyebe Abonnenc). La fiction de soi ne se pose pas alors seulement comme l'expression d'un narcissisme forclos. Il s'agit plutôt d'une interrogation constante du quotidien et de ses mythes pour subvertir les règles sociales (Pierre et Gilles, Annette Messager), reconfigurer les relations intimes (Michel Journiac, Denis Roche, Ferhat Özgür), les normes (LaToya Ruby Frazier, Jean-Luc Verna) et les regards portés sur les populations à la marge ou dont l'histoire a été reniée (ORLAN, Hank Willis Thomas, Kader Attia), ceux que l'on appelle tantôt les subalternes, les minorités ou les sans-voix.

La famille de *La Chambre claire*

Cet esprit « anti-grande famille des hommes », que l'on reconnaît dans *La Chambre claire* comme une galerie de portraits étrange et intime, marque la photographie en France à plusieurs titres. Barthes est, au moment de sa mort, un penseur phare de la modernité. Depuis *Fragments d'un discours amoureux* (1977)¹⁷, il a acquis une renommée qui dépasse les cercles académiques. *La Chambre claire* est immédiatement traduite en anglais aux États-Unis. Le livre est lu par toute une génération de photographes, artistes, mais aussi de critiques, futurs conservateurs de musée, collectionneurs ou commissaires d'exposition qui intègrent la pensée singulièrement individuelle de Barthes, tantôt pour s'en inspirer ou la faire évoluer, tantôt pour s'en éloigner. En aucun cas le livre ne laisse le public de l'art et de l'image indifférent. En 1982, sont créés simultanément le Cnap (Centre national des arts plastiques) et les Frac (Fonds régionaux d'art contemporain), dont celui d'Aquitaine, qui se spécialise en photographie. Son équipe de départ compte des proches de Roland Barthes, Gilles Mora, Claude Nori ou Denis Roche, qui ont fondé l'année précédente les *Cahiers de la photographie*, première revue académique en France entièrement consacrée à la réflexion sur la photographie. En même temps, les Éditions de l'étoile, qui ont co-édité *La Chambre claire* (il s'agit de la maison mère des *Cahiers du cinéma*), publient Raymond Depardon, Sophie Calle, Pierre de Fenoyl, grand photographe mais aussi acteur institutionnel français, et Jean-François Chevrier, qui, chacun, auront un impact immense sur la réception de la photographie subjective, de l'intime en photographie et de la dimension picturale de l'image. Élèves, amis ou simplement lecteurs de Barthes, tous convient à la table de la photographie contemporaine une autre façon de regarder les images, autant inspirée par la *mathesis singularis*, prônée par Barthes, que par son engagement social.

« The Family of the Invisibles » dresse le tableau panoramique de la photographie française trente-cinq ans après *La Chambre claire*. Chaque chapitre de l'exposition porte en lui un aspect des discours de Barthes sur l'image. La déconstruction des grands mythes et la destitution des figures dominantes (August Sander, Cindy Sherman, Deborah Turbeville, Jeff Koons), des grands hommes (Patrick Faigenbaum, Karen Knorr, Claude Closky), des valeurs bourgeoises (Laurent Kropf), des violences coercitives (Leandro Berra, Édouard Levé, Agnès Geoffray), des idoles révérees (Robert Doisneau) sont développées méticuleusement au regard de la méthode structuraliste de Barthes et de son engagement pour la critique marxiste. La question du neutre, du minimalisme et de ce qu'il appelle le « degré zéro » ouvre ensuite sur un autre chapitre, un espace utopique, une page blanche sur laquelle un autre monde peut s'écrire (Marcel Broodthaers, Roman Opalka, Raymond Pagès, Adrien Missika, Eric Baudelaire, Roni Horn), un monde marqué par la philosophie zen, une objectivité renouvelée sur un monde dénué d'ornement (Walker Evans, Thomas Ruff, Thomas Demand, Valérie Mréjen, Jean-Marc Bustamante), sans marques de genre, de classe ou d'appartenance sociale, loin de toute historicité (Aziz+Cucher, Charles

¹⁴ Harald Szeemann, commissaire de la cinquième édition de la Documenta de Cassel, en 1972, présente dans une section de l'exposition nommée « Mythologies individuelles » des artistes qui élaborent à partir de leur vie (prise ainsi comme objet et matériau) une autre vie, une identité mi-réelle mi-fictionnelle qui sont le sujet même à leur œuvre. Cette section comptait parmi les nombreux artistes réunis les représentants de l'actionnisme viennois (George Brecht, Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler), mais aussi Christian Boltanski, Jean Le Gac, Robert Filliou, Luciano Fabro, Giulio Paolini, John C. Fernie, Nancy Graves, Edward Ruscha, Jörg Immendorff, Gustave Metzger, Edward Kienholz, A. R. Penck, Sigmar Polke. Voir Magali Nachtergaele, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*, Amsterdam, Brill-Rodopi, « Faux titre », 2012.

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

¹⁶ Barthes, « The Death of the Author », *Aspen. The Minimalism issue*, n° 5-6, 1967, « La Mort de l'auteur », *Mantéia*, n° 5, 1968.

¹⁷ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Mason, Lee Friedlander, Ottmar Thorman, Jan Groover). Dans cet espace neutre et ouvert, les photographes contemporains présentés invitent, comme Barthes, à poser un regard renouvelé sur les images, à faire surgir des portraits relégués habituellement aux marges de l'histoire (Xavier Ribas, David Lamelas) ou de la société telle qu'elle se rêve (Valérie Belin). Le chapitre qui présente un album *reloaded* de *La Chambre claire* amène le spectateur à revoir les images de ce livre majeur de la théorie des images au xx^e siècle. Prélude à l'apparition des *visual studies*, il ouvre le champ du visible à une autre réalité qui rappelle les grandes théories marxistes du réalisme historique et du pouvoir de la photographie documentaire sur la perception des multiples conditions humaines et sociales : l'enfance sans visage (Jian Jiang, Christian Boltanski, Diane Arbus, Jean-Luc Moulène, Andres Serrano), la naissance, la vieillesse, la folie (Philippe Bazin), l'amour libre (Nabuyoshi Araki, Wolfgang Tillmans, William Klein, Pierre Keller), le quotidien loin des grands événements (Roger Ballen, Rémy Yadan, Nicolas Milhé, Larry Clark) et les passants des rues sans nom (Helen Levitt, Jean Rault, Beat Streuli), la beauté des corps hors norme (Ariane Lopez-Huici), la violence (Tracey Moffatt, Marc Pataut, Mathieu Pernot, Cécile Hartmann). Ce cortège post-*La Chambre claire* se présente au spectateur pour une mise en perspective critique de notre actualité à l'aune de l'éthique visuelle que proposait Barthes.

Le parcours, au gré des chapitres et des images issues du Fonds national d'art contemporain, constitué par le Cnap, et de la collection du Frac Aquitaine, retrace une histoire de la photographie en France à travers les choix en matière de patrimoine photographique public, les politiques visuelles et à la lumière des écrits de Roland Barthes. « The Family of the Invisibles » invite à revisiter avec des yeux nouveaux les textes de Barthes, mais aussi à lire ces collections comme un grand album de famille. Une famille qui serait à la fois réaliste et utopique, ouverte et multiple, partagée et accueillante, sans préférences de nationalité, de genre ou de classe, bref, une famille non pas des « hommes », mais une famille tout simplement humaine.