

« Vivre ensemble » dans *La Chambre claire*

Shuma ANDO

« Lorsque j'avais vingt ans, on ne racontait pas sa vie¹ » — tel est le propos d'Antoine Compagnon, né en 1950. On sait que, vers 1970, la notion de sujet fut fortement ébranlée depuis le structuralisme, et il va sans dire que l'autobiographie traditionnelle était rendue caduque. L'écriture de soi redevenait cependant active — il est impressionnant que Roland Barthes, qui était considéré comme un de ceux qui représentaient le structuralisme, ait publié *Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975. Ce qui est intéressant pour nous, c'est que cette œuvre, dans laquelle est racontée sa vie d'une façon très complexe, commence par des photographies de l'auteur. Compagnon souligne l'originalité de l'utilisation de la photographie dans l'écriture de soi ; « c'était peut-être la photographie qui avait produit — ou permis, justifié — cette révolution de l'écriture de soi qui me semblait soudain irréfutable² ».

Cinq ans après la parution de *Roland Barthes*, il écrivit un autre livre autobiographique : *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Comme le sous-titre le suggère, cette dernière œuvre est aussi étroitement liée à la photographie. Ce n'est cependant pas seulement un livre sur la théorie de la photographie : il y raconte aussi ses sentiments, comme la souffrance qu'il a éprouvée en cherchant la photographie de sa mère, décédée en 1977. La matière de *La Chambre claire*, qui est apparemment un traité de la photographie, est donc plus personnelle que celle de *Roland Barthes*. Mais est-ce possible de partager avec le lecteur cette expérience très intime ? Comment l'expérience du *moi* singulier peut-elle être partagée avec autrui ?

¹ Antoine Compagnon, « Raconter avec photos », *Revue de langue et littérature françaises* (Tokyo), n° 40, 2010, p. 197.

² *Ibid.*, p. 200.

Pour l'examiner, nous procéderons en deux temps. Nous parcourrons d'abord *La Chambre claire* pour montrer son caractère personnel. Nous rapprocherons ensuite cette intimité de ce que Barthes a raconté dans le cours « Comment vivre ensemble ». Au travers de la lecture de sa conférence sur Proust intitulée « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », nous ferons ressortir la qualité que Barthes a trouvée dans l'écriture, et concluons que, dans *La Chambre claire*, il s'appuie sur cette qualité pour partager son expérience avec autrui.

1. Le « pour moi »

Ce qui est frappant dans cette dernière œuvre de Roland Barthes, c'est qu'elle est emplie de la subjectivité de l'auteur. La surprise est d'autant plus forte que l'auteur de ce livre est célèbre pour la déclaration de « la mort de l'auteur ». Au début du livre, Barthes dit qu'il ne traite que de « celles [photos] dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*³ ». En effet, pour le lecteur de *La Chambre claire*, il est indubitable qu'il s'agit d'un livre « *pour moi* ». On peut le voir facilement dans la définition du « *punctum*⁴ ». Le « *punctum* » est un élément qui « vient casser (ou scander) le *studium* » dans la photographie, ce dernier relevant de la culture, « d'un affect *moyen*, presque d'un dressage⁵ ». Il est à noter que Barthes définit le « *punctum* » comme un « hasard qui, en elle [la photo], *me point*⁶ ».

Le « *punctum* » relève donc de l'affect du *moi*. Commentant le « *punctum* » dans une photographie, il ne manque jamais de suggérer qu'il s'agit toujours de sa propre expérience, de sa propre sensation ;

³ CC, p. 21. Nous proposons les abréviations pour les œuvres principales. Abréviations : CC : *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éditions du Seuil, 1980. CVE : *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Note de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Éditions du Seuil : IMEC, 2002.

⁴ Fabien Arribert-Narce, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Honoré Champion, 2014, p. 118.

⁵ CC, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

le « *punctum* » de la photographie de Savorgnan de Brazza et deux matelots, dit-il, « *pour moi*, ce sont les bras croisés du second mousse⁷ » ; quant à la photographie d'une famille noire, le « *punctum* » est lié au souvenir de Barthes — le collier de la femme, « *punctum* » de la photo, est le « même collier (mince cordon d'or tressé) que j'avais toujours vu porté par une personne de ma famille, et qui, elle une fois disparue, est resté enfermé dans une boîte familiale d'anciens bijoux⁸ ». Le « *pour moi* » du « *punctum* » de cette photo est d'autant plus fort que, comme Margaret Olin l'a déjà indiqué, le collier d'or, en réalité, n'existe pas dans la photographie, mais dans le souvenir de Barthes. Olin signale que le collier représenté dans la photographie est fait de perle et non d'or. Elle examine cette méprise de Barthes et conclut qu'un collier d'or est représenté dans une autre photographie, insérée dans *Roland Barthes par Roland Barthes*⁹.

Le « *pour moi* » est plus saisissant dans la deuxième partie. Ayant terminé la première partie par l'expression « Je devais *descendre davantage en moi-même* pour trouver l'évidence de la Photographie¹⁰ », Barthes consacre la deuxième partie à la recherche de la photographie de sa mère, décédée peu avant la rédaction de *La Chambre claire*. Des photographies traitées ici sont donc photographies familiales, alors que celles de la première partie sont prélevées de revues ou prises par des photographes célèbres. Regardant une à une les photographies de sa mère, Barthes déplore de ne pas pouvoir « la reconna[ître] » parce qu'elles ne révèlent pas la vérité de sa mère *essentielle*¹¹. Dans ces photographies, pourtant, « la clarté de ses yeux » l'a toujours touché ; cette clarté le « conduisait vers une identité essentielle¹² ». Et il a enfin découvert

⁷ *Ibid.*, p. 84. Nous soulignons.

⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

⁹ Margaret Olin, « Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification », *Representations* (California), Fall 2002, p. 99-118.

¹⁰ *CC*, p. 96. Nous soulignons.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² *Ibid.*, p. 104-105.

la photographie qui « était bien essentielle¹³ » : la Photo du Jardin d'Hiver. Mais l'essence de sa mère qu'il poursuit dans les photographies n'existe que *pour Barthes* : le lecteur ne peut pas la connaître. Comme Douglas R. Nickel l'a indiqué, Barthes, en parlant des photographies, se concentre moins sur l'objet lui-même que sur l'affect du spectateur¹⁴.

C'est ainsi que l'essence retrouvée dans la Photo du Jardin d'Hiver ne peut être éprouvée par les autres¹⁵. Ce serait le cas même pour ceux qui connaissent sa mère, car la fille représentée dans la photographie est très différente de la mère âgée. L'essence de sa mère que Barthes a retrouvée ne relève donc pas de la *ressemblance*, qui « renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénal même ». La ressemblance est insatisfaisante pour Barthes, parce qu'« elle le [le sujet] donne “en tant que lui-même”, alors qu'[il] veu[t] un sujet “tel qu'en lui-même”¹⁶ ». Au-delà de la ressemblance, c'est l'*air* que Barthes a trouvé dans la photographie : « l'air est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme — *animula*, petit âme individuelle¹⁷ ». Alors, pourquoi peut-on comprendre l'*air* de sa mère, si cet air est « celui qu'[il] voyai[t], consubstantiel à son visage, chaque jour de sa longue vie¹⁸ » ? Fabien Arribert-Narce écrit que « cet “air”, cette “identité essentielle” retrouvés ne sont autres que *la mère de Barthes pour lui* (la mère-pour-Barthes)¹⁹ ». L'*air*, c'est quelque chose qui est « évident [...] cependant improbable (je ne puis le prouver)²⁰ ».

Le « *pour moi* » atteint à son apogée lorsque Barthes déclare qu'il a décidé de ne pas présenter la Photo du Jardin d'Hiver :

¹³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴ Douglas R. Nickel, « Roland Barthes and the Snapshot », *History of Photography* (London), Vol. 24, n° 3, 2000, p. 233.

¹⁵ *Ibid.*, p. 234.

¹⁶ *CC*, p. 160.

¹⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸ *Ibid.*, p. 168.

¹⁹ F. Arribert-Narce, *op. cit.*, p. 128.

²⁰ *CC*, p. 166-167.

Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; [...] tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle pour vous, aucune blessure²¹.

L'écart infranchissable entre *moi* et *vous* est ici évident. Lorsque Barthes cache la photographie aux yeux du lecteur, il semble renoncer à transmettre son expérience photographique à autrui.

La scène de la découverte de la photographie renforce cette impression :

J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris²².

Barthes souligne la solitude ressentie lorsqu'il a découvert la photographie. La chambre est calme et il n'y a personne d'autre que Barthes — ou plutôt, Barthes et sa mère, parce qu'il remonte le temps « avec elle ». Le lecteur ne peut intervenir dans cet espace.

Cependant, Meiko Takizawa indique que cette scène ne reflète pas strictement la réalité. Comparant *La Chambre claire* et *Le Journal de deuil* (journal intime de Barthes écrit du 26 octobre 1977, le lendemain de la mort de sa mère, au 15 septembre 1979), elle relève cette différence de détail : c'est un matin de juin que Barthes a réellement découvert cette photographie, mais il a déplacé le moment de la découverte à un soir de novembre²³. On peut imaginer que Barthes a modifié le moment de la découverte pour souligner l'impression de solitude : si Barthes contemplant des photographies

²¹ *Ibid.*, p. 115.

²² *Ibid.*, p. 105-106.

²³ Meiko Takizawa, « *Mo no Nikki kara Akarui Heya* he. "Onshitsu no Shashin" wo Meguru Fikushon [du *Journal de deuil* à *La Chambre claire*. Le fiction de la Photo du Jardin d'Hiver] », *Shashin to Bungaku. Nani ga Imēji no Kachi wo Kimeru no ka* [*Photographie et littérature. D'où vient qu'une image nous attire ?*], Masanori Tsukamoto (dir.), Tokyo, Heibonsha, 2013, p. 300-301.

dans une nuit froide sous la lumière faible de la lampe, sa solitude serait plus saisissante que s'il les regardait sous le soleil d'un matin de juin.

Il nous semble que Barthes s'efforce à tout prix de défendre sa solitude. Devons-nous en conclure qu'il se referme sur lui-même tout en refusant de communiquer avec autrui ?

2. Comment vivre ensemble

Pour éviter une conclusion hâtive, il nous faut examiner ce que Barthes dit dans son cours du Collège de France « Comment vivre ensemble ».

Il est facile de remarquer que le « *pour moi* » dans *La Chambre claire* s'approche de l'*idiorythmie* évoquée dans ce cours. Cette dernière notion, reprise de *L'Été grec* de Jacques Lacarrière, désigne, en un mot, l'état dans lequel chaque individu « a son rythme propre²⁴ ». Barthes explique cette notion, en analysant le sens étymologique du mot. Selon lui, cet état avait pu être qualifié tout simplement de « *rhuthmos* », car « le *rhuthmos* est par définition individuel²⁵ ». Cependant, le mot « rythme », qui dérive de « *rhuthmos* », changea peu à peu de sens, enfin « a pris le sens répressif²⁶ ». Pour rétablir ce que « *rhuthmos* » avait voulu dire, le mot « *idios* », qui signifie « propre » en grec, devait lui être ajouté.

Le rythme est, selon Barthes, *répressif*. Pourquoi ? Voici un épisode qui donne à voir ce qu'il entend par l'idée de rythme :

De ma fenêtre (1^{er} décembre 1976), je vois une mère tenant son gosse par la main et poussant la poussette vide devant elle. Elle allait imperturbablement à son pas, le gosse était tiré, cahoté, contraint à courir tout le temps, comme un animal ou une victime sadienne qu'on

²⁴ *CVE*, p. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*

fouette. Elle va à son rythme, sans savoir que le rythme du gosse est autre²⁷.

Dans cet épisode, la mère ne respecte pas le rythme de son fils et lui impose son propre rythme. Pour Barthes, il y a donc un « lien consubstantiel entre pouvoir et rythme²⁸ ». Tout le monde est obligé d'agir dans le même rythme.

Cependant, lorsque Barthes parle de « vivre ensemble », « [i]l ne s'agit pas d'avoir un rythme en commun [...] mais d'avoir un contact, un point de concordance entre discordances²⁹ ». L'enjeu de l'*idiorythmie* est de respecter des rythmes différents, pour que chacun puisse vivre dans son propre rythme. D'où vient cette remarque de Barthes : « pas contradictoire de vouloir seul et de vouloir vivre ensemble³⁰ ». Si l'on vise à vivre ensemble, on doit plutôt chercher à être solitaire, sans déranger la vie des autres. C'est pourquoi Barthes parle dans le cours de l'établissement d'un « [e]space clos individuel³¹ ».

Dès lors, nous pouvons dire que, dans *La Chambre claire*, Barthes s'efforce d'établir un « espace clos individuel ». Rappelons le déplacement du moment où il a découvert la Photo du Jardin d'Hiver. Ici, la lumière de la lampe joue un rôle très important. Contrairement au soleil qui pénètre de l'extérieur, elle rayonne de l'intérieur de la chambre. Elle sert donc non seulement à souligner l'impression de solitude, mais aussi à distinguer le dehors et le dedans. Introduisant la lampe, Barthes essaie sans doute de créer un « espace clos individuel ».

Certes, on pourrait considérer le déplacement de la date dans *La Chambre claire* n'est qu'un détail insignifiant. Mais le « *pour moi* » dans ce livre ne reflète-t-il pas l'idée directrice du cours « Comment

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁹ Marielle Macé, « Barthes, rythmicité du vivre », *L'Esprit créateur* (Minneapolis), Vol. 55, n° 4, Winter 2015, p. 12.

³⁰ *CVE*, p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 84.

vivre ensemble » ? C'est surtout dans le chapitre 40 du livre, intitulé « Privé / Public », que nous pouvons retrouver une idée proche d'« espace clos individuel ». Barthes fait ici remarquer que « l'âge de la Photographie correspond précisément à l'irruption du privé dans le public, ou plutôt à la création d'une nouvelle valeur sociale, qui est la publicité du privé » et que « le privé est consommé comme tel, publiquement³² ». Il reproche cette tendance, parce que, selon lui, « le privé n'est pas seulement un bien », mais aussi « le lieu absolument précieux, inaliénable³³ » :

comme il [le privé] est la condition d'une intériorité dont je crois qu'elle se confond avec ma vérité, ou, si l'on préfère, avec l'Intraitable dont je suis fait, j'en viens à reconstituer, par une résistance nécessaire, la division du *public* et du *privé*³⁴.

Ce qui est important, c'est qu'il revendique « la division du *public* et du *privé* ». Il refuse catégoriquement de confondre les deux domaines et veut protéger son *intériorité*. En écrivant ce livre sur la photographie, Barthes était évidemment conscient de ce qu'il avait énoncé dans le cours du Collège de France. Pouvons-nous en conclure que le thème « vivre ensemble » réapparaît dans *La Chambre claire* ?

Non. Il reste encore un problème à résoudre. Jusqu'ici, nous n'avons considéré que la similitude entre le « *pour moi* » de *La Chambre claire* et l'accent mis sur l'individuel dans le cours. Il nous faut désormais aborder la question que nous avons posée au début de cette étude : comment l'expérience du *moi* singulier peut-elle être partagée avec autrui ? Autrement dit, comment réaliser le « vivre ensemble » par l'écriture ? Examinons donc la problématique de l'écriture tel qu'elle est posée dans d'autres textes de Barthes, avant de revenir à *La Chambre claire*.

³² *Ibid.*, p. 153.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

3. L'indirect de l'écriture

Le 4 avril 1977, le dernier jour du cours « Comment vivre ensemble », Barthes parle de l'utopie qu'il cherche. Ce n'est pas « une utopie sociale » chez Platon ou Fourier qu'il veut décrire, mais « une utopie domestique » liée au sujet humain³⁵. Selon lui, ce n'est que dans l'écriture que l'on peut parvenir à la créer :

Seule l'écriture peut recueillir l'extrême subjectivité, car dans l'écriture il y a accord entre l'indirect de l'expression et la vérité du sujet — accord impossible au plan de la parole (donc du cours), qui est toujours, quoi qu'on veuille, à la fois directe et théâtrale³⁶.

Ce que Barthes voit dans l'écriture, c'est « l'indirect de l'expression ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Et pourquoi l'écriture peut-elle « recueillir l'extrême subjectivité » quand « il y a accord entre l'indirect de l'expression et la vérité du sujet » ?

Pour préciser ce point, lisons la conférence sur Proust « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (1978), dans laquelle il donne « deux leçons », tirées de *Guerre et Paix* de Tolstoï et d'*À la recherche du temps perdu* de Proust. La première leçon concerne la révélation des « moments de vérité » :

Je constatai d'abord que ces épisodes [de *Guerre et Paix* et d'*À la recherche*], je les recevais (je ne trouve pas d'autre expression) comme des « moments de vérité » [...] à même le corps du lecteur qui vit, par souvenir ou prévision, la séparation loin de l'être aimé, une transcendance est posée³⁷.

Antoine Compagnon indique la similitude entre les « moments de vérité » et le « *punctum* »³⁸. En effet, l'expression « à même le corps du lecteur [...] une transcendance est posée » nous rappelle cette

³⁵ *Ibid.*, p. 177.

³⁶ *Ibid.*, p. 178.

³⁷ R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Œuvres complètes*, édition en cinq tomes dirigée et présentée par Éric Marty, Édition du Seuil, 2002, t. V, p. 468.

³⁸ A. Compagnon, « Le Roman de Roland Barthes », *Revue des sciences humaines*, n^{os} 266-267, 2002, p. 218.

phrase de la dernière œuvre de Barthes sur la photo : « D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher³⁹ ». Ce qui compte, c'est qu'il a reçu ces « moments de vérité » *par le biais de la lecture*. Il s'est aperçu que l'écriture peut les transmettre aux lecteurs qui n'ont pas vécu l'expérience écrite. Mais comment est-elle possible cette transmission ?

La seconde leçon nous aide à le comprendre :

La seconde leçon, [...] c'est qu'il faut accepter que l'œuvre à faire (puisque je me définis comme « celui qui veut écrire ») représente activement, *sans le dire*, un sentiment dont j'étais sûr, mais que j'ai bien du mal à nommer [...]. Ce que je puis dire, ce que je ne peux faire autrement que de dire, c'est que ce sentiment qui doit animer l'œuvre est du côté de l'amour : quoi ? [...] Peut-être tout simplement : la pitié (ou la compassion)⁴⁰.

S'il ne peut nommer son sentiment, il peut l'exprimer « *sans le dire* ». Pour mieux comprendre la leçon, il n'est pas inutile de rappeler un motif récurrent chez Barthes.

Selon Bernard Comment, qui s'intéresse à la notion du *Neutre*, Barthes poursuivait le *hors-sens* et en même temps faisait face à la difficulté : « comment penser le hors-sens dans le langage alors que ce dernier est précisément le cadre du sens ?⁴¹ ». Aussitôt que l'on exprime un sentiment comme *hors-sens*, le mot est renvoyé au sens : il *signifie* que l'on éprouve un sentiment hors du sens. Il va sans dire que, pour Barthes, ce caractère du langage n'était qu'une souffrance.

Le problème est renversé dans *La Chambre claire*. Ici, il s'agit plutôt de la souffrance de ne pas pouvoir exprimer le sentiment face à la photo de sa mère. Contrairement à la recherche du *hors-sens*, Barthes veut maintenant trouver à tout prix un mot propre dont le sens peut transmettre son sentiment, mais en vain. Cependant, la seconde leçon lui donne une solution. Comme le mot *hors-sens*

³⁹ CC, p. 126.

⁴⁰ R. Barthes, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 468.

⁴¹ Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois, 2002, p. 61.

n'échappe lui-même pas au sens, le sentiment indicible est, une fois écrit, à même d'avoir une signification : le sentiment de Barthes face à la photo de sa mère est tellement fort qu'il n'est pas exprimable. Même si le sentiment n'est pas explicité, il peut être représenté indirectement, « *sans le dire* ».

À la suite de la phrase citée ci-dessus, il évoque une mission du *Roman* qu'il a alors entrepris d'écrire :

le Roman, [...] puisque son écriture est médiate (il ne présente les idées, le sentiment que par des intermédiaires), le Roman, donc, ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur) ; son instance est vérité des affectes, non celle des idées⁴².

Le romancier ne doit pas faire « pression sur l'autre », et cette tâche sera accomplie par le caractère intermédiaire de l'écriture, qui lui permet d'exprimer indirectement ses pensées et ses sentiments.

Rappelons « l'indirect de l'expression ⁴³ », compatible selon Barthes avec la « vérité du sujet », évoquée dans le dernier cours de « Comment vivre ensemble ». La lecture de « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » nous donne à comprendre comment cette compatibilité s'établit. La « vérité du sujet » nous semble très proche de la « vérité des affectes, non celle des idées » : lorsque l'on écrit sur un sujet aimé dans son texte, il ne représente pas « ce que le sujet *est* » mais « ce que le sujet est *pour lui* », voire il exprime « combien il est cher *pour lui* ». L'amour joue ici un rôle essentiel. Selon l'équation formulée par Antoine Compagnon, « Aimer + écrire = rendre justice à ceux qu'on a connus et aimés, c'est-à-dire témoigner pour eux⁴⁴ ».

Le critique fait ici remarquer que le *Roman* entrepris par Barthes a pour but de *témoigner*. En effet, Barthes lui-même écrit que « dire ceux que j'aime » n'est pas « de leur dire que je les aime », mais de « témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) “pour

⁴² R. Barthes, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 469.

⁴³ *CVE*, p. 178.

⁴⁴ A. Compagnon, art. cit., p. 222.

rien⁴⁵ ». C'est ainsi que Barthes trouve la nécessité de la présence du lecteur, car *témoigner*, c'est faire la preuve de l'existence d'un sujet aimé à la tierce personne qui ne connaît personnellement ni l'auteur ni le sujet aimé. Contrairement à la lettre d'amour dans laquelle la passion de l'auteur est directement destinée au sujet aimé, le Roman, pour Barthes, s'adresse au lecteur.

Réfléchissant sur le Roman, Barthes s'est aperçu de la possibilité de raconter à autrui son sentiment extrêmement intime. Le thème du cours « Comment vivre ensemble » concerne aussi bien la vie quotidienne que la vie menée en tant qu'écrivain. Le roman est toutefois différent de *La Chambre claire*. Dès lors, il nous faut analyser cette dernière œuvre de Barthes pour constater qu'il s'y interroge « comment vivre ensemble » avec le lecteur.

4. « Vivre ensemble » dans *La Chambre claire*

Prêtons attention aux limites du langage, qui constituent un thème majeur dans *La Chambre claire*. Le chapitre 38 porte sur « la *Mort plate*⁴⁶ », introduite par la photographie :

L'horreur, c'est ceci : rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer⁴⁷.

Vis-à-vis de la mort de sa mère aimée, Barthes ne peut développer sa pensée évoquée par elle. Autrement dit, il ne peut pas bien exprimer ce que sa mort signifie pour lui, ni la tristesse qu'il éprouve. La situation n'est pas améliorée du tout même après la découverte de la photo qui, selon Barthes, détient l'*essence* de sa mère.

Lorsqu'il l'a découverte, il s'est dit :

⁴⁵ R. Barthes, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 469.

⁴⁶ CC, p. 145.

⁴⁷ *Ibid.*

Maintenant, je prétends savoir — et pouvoir dire parfaitement — pourquoi, en quoi c'est elle. J'avais envie de cerner par la pensée le visage aimé, d'en faire l'unique champ d'une observation intense ; j'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité (et parfois, naïf, je confie cette tâche à un laboratoire)⁴⁸.

Même s'il s'assure que la photographie lui révèle l'essence de sa mère, il ne peut que s'exclamer : « C'est elle ! C'est bien elle ! C'est enfin elle ⁴⁹ ! » Pour mieux comprendre ce qu'il éprouve, il s'efforce même d'agrandir la photo, mais en vain : « Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien : si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier⁵⁰ ». Quelles attentions il prête à la photographie, il ne peut en retirer la vérité de sa mère.

Cependant, cela ne signifie pas qu'il est obligé de renoncer à parler de la photographie. Rappelons ce qu'il a dit dans la conférence sur Proust : « l'œuvre à faire [...] représente activement, *sans le dire*, un sentiment dont j'étais sûr, mais que j'ai bien du mal à nommer ». Il pensait à la possibilité d'écrire sur un sentiment indicible. L'« œuvre à faire » ne désigne certes pas *La Chambre claire*, mais il est facile d'entendre un écho de la conférence lorsqu'il écrit la phrase ci-dessous : « je veux énoncer l'intériorité sans livrer l'intimité⁵¹ ». Non seulement Barthes ne *peut* pas exposer son sentiment intime, mais aussi il ne *veut* pas le faire. L'enjeu de *La Chambre claire* consiste donc dans la possibilité d'exprimer son sentiment devant la photographie « *sans le dire* ».

En effet, racontant un épisode de la vie de Nietzsche, Barthes ne précise pas le sentiment de celui-ci : « lorsque le 3 janvier 1889, il [Nietzsche] se jeta en pleurant au cou d'un cheval martyrisé : devenu fou pour cause de Pitié⁵² ». Barthes évoque seulement la *Pitié* de Nietzsche pour le cheval, sans s'interroger davantage sur ce qu'est la

⁴⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁵¹ *Ibid.*, p. 153.

⁵² *Ibid.*, p. 179.

Pitié chez le philosophe allemand. D'ailleurs, Nietzsche lui-même ne comprenait peut-être pas son sentiment, étant donné qu'il était fou. Ce qui compte pour Barthes, c'est que Nietzsche a éprouvé un sentiment fort. Même si Barthes ne peut pas, ni veut pas exprimer directement le sentiment suscité en Nietzsche, il est de même à témoigner de l'ardeur du sentiment « *sans l[a] dire* ».

Nous pouvons constater que la vérité de la mère suggérée dans la Photo du Jardin d'Hiver est écrite de la même façon que l'épisode de Nietzsche. Les expressions « *innocence* souveraine » ou « la bonté⁵³ », qu'il attribue à la photographie, sont trop vagues pour nous transmettre la vérité de sa mère. Mais nous pouvons comprendre qu'il souffre de la difficulté d'énoncer son sentiment : « Je souffre, immobile. Carence stérile, cruelle : je ne puis transformer mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard ; aucune culture ne vient m'aider à parler cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image⁵⁴ ». S'il souffre si vivement, c'est parce qu'il ne peut trouver un mot propre, d'autant moins qu'il aime sa mère. Il s'agit d'un amour immense qui dépasse le cadre du langage. L'*air* de la mère est dit « quelque chose d'*indicible*⁵⁵ ». Il va sans dire que l'amour pour la mère est nécessaire pour observer cet *air* d'elle. Même s'il reste invisible aux yeux du lecteur, celui-ci peut comprendre qu'il existe certainement pour Barthes, qui avait vécu avec sa mère et l'aimait toujours.

L'*indirect* de l'écriture lui permet ainsi de *dire* ce qui est « *indicible* ». C'est grâce à l'*indirect* que l'auteur peut réaliser l'*idiorythmie* entre le lecteur et le lui, car le premier, comme l'indique Claude Coste, revit l'expérience singulière de Barthes « tout en maintenant physiquement à distance⁵⁶ ».

Dans cette perspective, le « vivre ensemble » apparaît comme un thème caché dans *La Chambre claire*. En apparence, il n'y a aucun

⁵³ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 140-141.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 166. Nous soulignons.

⁵⁶ Claude Coste, « J'ai toujours eu envie d'argumenter mes humeurs », *L'Esprit créateur* (Minneapolis), Vol. 55, n° 4, Winter 2015, p. 97.

lien entre le cours « Comment vivre ensemble » et cette dernière œuvre de Barthes. L'écart entre eux est frappant sur deux points. Alors que le cours porte sur le rapporte avec autrui, *La Chambre claire* est un livre « pour moi », dans lequel est mis en avant le sentiment extrêmement intime. De plus, le « vivre ensemble » raconté dans le cours concerne la façon de vivre, non pas l'écriture.

Malgré ces différences, nous pouvons retrouver le thème du cours dans *La Chambre claire*. D'abord, c'est la notion d'« espace clos individuel » qui nous permet d'établir la relation entre deux. « Vivre ensemble » n'est pas contradictoire à la volonté d'accorder de l'importance à l'intériorité. Au contraire, selon Barthes, celle-ci est indispensable pour la vie commune. Le caractère personnel de *La Chambre claire* se rapproche ainsi du thème du cours.

Sur la différence des problématiques (la façon de vivre / l'écriture), il est à noter que, dans *La Chambre claire*, Barthes ressent la nécessité de témoigner du sujet aimé. Même s'il est difficile de raconter la vérité de sa mère éprouvée devant la Photo du Jardin d'Hiver, il est tout de même possible d'écrire sur son sentiment « sans le dire ». L'*indirect* de l'écriture est décisif pour Barthes, non seulement parce qu'il lui permet d'exprimer son sentiment, mais aussi d'éviter de faire « pression sur l'autre ». Lorsque Barthes cherche à témoigner de sa mère pour le lecteur, sa volonté de trouver l'utopie du « vivre ensemble », l'« utopie domestique », apparaît dans la dimension de l'écriture. Nous osons même dire que l'*indirect* de l'écriture lui permet d'entrevoir la possibilité de réaliser cette *utopie*.