



HAL
open science

Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire. D. Méaux et J.-B. Vray (dir.). Traces photographiques, traces autobiographiques, PUSE, p. 207-214, 2004. hal-01675051

HAL Id: hal-01675051

<https://hal.science/hal-01675051v1>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « **Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire** », *Traces photographiques, traces autobiographiques*, textes réunis par D. Méaux et J.-B. Vray, Saint-Étienne, PUSE, 2004, p. 207-214.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Barthes, *La Chambre claire*, photographie, punctum, ontologie

Résumé : De 1975 à 1980, Barthes ne cesse de revenir sur les rapports du langage et de l'image. Entre ces éternels rivaux, le dialogue est difficile : c'est pourtant là que se noue l'ontologie précaire dont la photo est l'objet. Guidé par ses affects, Barthes met au jour une essence de la photographie grâce à laquelle il surmonte une double défiance : d'une part, son antipathie mêlée de fascination pour l'image et, de l'autre, la lassitude de plus en plus perceptible que lui inspirent la langue, et par ricochet, l'écriture, ce combat épuisant, rarement victorieux, mené contre la langue. À *La Chambre claire*, la mort de Barthes a donné valeur de testament. Cet ultime essai n'est pourtant nullement funèbre car la photographie produit une réconciliation longtemps recherchée : réconciliation entre soi et les signes, entre la Chair et le Verbe, entre la vie et une transcendance non despotique. La photographie ne console pas. Elle déchire et pourtant apaise puisqu'elle permet d'aller au bout du déchirement. Il s'agit donc de comprendre comment Barthes a vu dans la photo ou, plus exactement, dans le lien qui l'unissait à elle, une voie de sagesse. C'est précisément parce qu'elle offre à l'écriture la chance de se greffer sur le flux du pur affect que la photographie entre dans le panthéon barthésien. En elle, ontologie précaire, éthique et esthétique se rejoignent.

Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire

De 1975 à 1980, Barthes ne cesse de revenir sur les rapports du langage et de l'image. Entre ces éternels rivaux, le dialogue est difficile : c'est pourtant là que se noue l'ontologie précaire dont la photo est l'objet. Guidé par ses affects, Barthes met au jour une essence de la photographie grâce à laquelle il surmonte une double défiance : d'une part, son antipathie mêlée de fascination pour l'image et, de l'autre, la lassitude de plus en plus perceptible que lui inspirent la langue, et par ricochet, l'écriture, ce combat épuisant, rarement victorieux, mené contre la langue. À *La Chambre claire*, la mort de Barthes a donné valeur de testament. Cet ultime essai n'est pourtant nullement funèbre car la photographie produit une réconciliation longtemps recherchée : réconciliation entre soi et les signes, entre la Chair et le Verbe, entre la vie et une transcendance non despotique. La photographie ne console pas. Elle déchire et pourtant apaise puisqu'elle permet d'aller au bout du déchirement. Il s'agit donc de comprendre comment Barthes a vu dans la photo ou, plus exactement, dans le lien qui l'unissait à elle, une voie de sagesse. Une telle lecture s'autorise de la quatrième de couverture qui cite un extrait de la *Pratique de la voie tibétaine*. Marpa vient de perdre de son fils. «“Vous nous disiez toujours que tout est illusion. Qu'en est-il de la mort de votre fils, n'est-ce pas une illusion ?” Et Marpa répondit : “Certes, mais la mort de mon fils est une super-illusion”». Qu'est-ce qui fait qu'on tient pour vrai ce qu'on sait pourtant n'être qu'une illusion ? Là réside l'aventure de la photographie. Elle est par excellence le *medium* de ces «super-illusions» sans lesquelles il n'est pas de vie affective et hors desquelles la vie n'est qu'un déchet du Pouvoir. C'est précisément parce qu'elle offre à l'écriture la chance de se greffer sur le flux du pur affect que la photographie entre dans le panthéon barthésien. En elle, ontologie précaire, éthique et

esthétique se rejoignent. Et c'est pourquoi, sans doute, Barthes lucidement nota : « Ce livre va décevoir les photographes » (OC, III, 1237¹).

La photographie comme contre-pouvoir

Entachée d'Imaginaire, l'image adhère, aliène. Elle est «ce que je crois que l'autre pense de moi» (OC, III, 873). Ou encore : «le langage des autres me transforme en image» (OC, III, 874). Prise dans le réseau des normes, des hiérarchies sociales, l'image assigne des identités au lieu de les déplacer ; elle fixe le sens au lieu de le subtiliser, contrairement à la peinture qui, elle, «donne des *envies d'idées*» (OC, III, 398²). Dès 1980, Barthes, prophète, entrevoit un monde où «la jouissance passe par l'image» (CC, 182³). «Généralisée, elle déréalise complètement le monde humain des désirs et des conflits» ; «s'universalisant», elle produit «un monde sans différences» (CC, 183). Mais, pour Barthes, il n'est pas d'image pire que celle de soi : «Il supporte mal toute image de lui-même [...]. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image» (RB, 49⁴). Face à l'objectif, Barthes se sent devenir image. À tous les sens du mot, la photographie le «mortifie» (CC, 25). Rêvant «d'obtenir de soi le silence des images» (OC, III, 875), Barthes oppose volontiers deux imaginaires : celui de «la vie improductive», qui est fait d'images, et celui de l'écriture, libérateur, qui les exclut (RB, 8 et 44). Mais cette exemplaire antithèse ne résiste pas à l'énoncé d'une simple prédilection : «j'adore légèrer des images. Je l'ai fait plusieurs fois [...]. Ce que j'aime au fond, c'est le rapport de l'image et de l'écriture», rapport que Barthes compare aux «gênes exquisés» de la versification (OC, III, 1239). Si, en effet, la photographie le passionne, c'est parce qu'elle échappe en partie au commerce de l'image, c'est-à-dire au «*studium*». Barthes désigne ainsi la somme des conventions socio-rhétoriques qui transforment la photographie en image : dans l'empire du «*studium*», le savoir est sans risque, le plaisir licite, et l'émotion toujours partagée.

Délestée de sa part de «*studium*» par un «*Spectator*» intelligent donc subversif, la photographie mérite de rencontrer l'écriture. Mieux : la photographie renouvelle l'analyse du langage et des signes à laquelle Barthes a voué sa vie d'écrivain et dont il a fini par entrevoir les limites ou les impasses. Les derniers textes sont marqués à cet égard par une étrange mélancolie. Barthes comprend que les voies du lyrisme ou du roman lui sont interdites et ne peuvent être que rêvées. Démystifier le Pouvoir impliqué dans tout système de signes, et dans la langue en particulier, reste donc la seule jubilation offerte à l'écriture. Or, si allègre et subtil soit-il, le métalangage œuvrant contre le langage participe *in fine* des mêmes tares que son objet : lui aussi tend à devenir puissance d'affirmation, *doxa* (RB, 53-54, 71-72, 135). Lui aussi ne peut faire face à la récupération sociale. À l'instar de Pasolini, il ne reste qu'à «abjurer», c'est-à-dire, pour Barthes, à se laisser interroger par l'énigme photographique en tant qu'elle rejoint le nœud biographique.

«Se demander sous quelles conditions et selon quelles opérations le discours peut se dégager de tout vouloir-saisir». Présentée comme une simple «note sur la photographie», *La Chambre claire* hérite de ce programme libertaire énoncé dans la *Leçon* du collège de France. Pourtant, du strict point de vue théorique, l'affaire paraît mal engagée. Dans un entretien accordé à la revue *Le Photographe*, un mois après la parution de son livre, Barthes donne la

¹ On abrège ainsi la référence suivante : Roland Barthes, *Œuvres complètes*, édition en trois volumes présentée et établie par Éric Marty, Paris, Le Seuil, 1993-1994. Le chiffre romain indique le tome, le chiffre arabe, la page.

² Ce texte est cité et commenté par Philippe Roger, «Roland Barthes en spirales», *R/B*, recueil publié sous la direction de Marianne Alphant et Nathalie Léger, Paris, Le Seuil, éditions du Centre Pompidou et IMEC, 2002, p. 43.

³ *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, référence désormais abrégée en CC.

⁴ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1975, 2^e édition 1995, référence désormais abrégée en RB.

pénible impression d'avoir été piégé par son objet. «En résumé», affirme-t-il, «la photo ne peut pas être la transcription pure et simple de l'objet» ; cela va sans dire ; mais «d'autre part, elle ne peut pas être un art puisqu'elle copie mécaniquement» (OC, III, 1237). Étrange contradiction. Barthes invoque alors le point de vue du spectateur : «l'objet qu'elle photographie est vécu comme réel par celui qui le regarde» (OC, III, 1236). Soit. Mais pourquoi s'attacher à ce que la sémiologie tient pour une erreur manifeste ? Dans *La Chambre claire*, Barthes souligne «l'entêtement du Réfèrent à être toujours là» mais cet entêtement est surtout le sien : «moi, je ne voyais que le référent» (CC, 19). Avec un sens très sûr du suspense intellectuel, Barthes lève, page 138, l'hypothèque qui obérait son analyse : «Les réalistes, dont je suis [...] ne prennent pas du tout la photo pour une "copie" du réel – mais pour une émanation du réel passé ; une *magie*, non un art». Autrement dit, non un «*analogon*» mais une trace, avec tout ce que ce mot implique de matérialité agissante, de pouvoir fantasmatique. Il s'agit pour Barthes d'arracher la photo à l'Art, à l'Institution esthétique : la société qui veut «assagir la Photographie» en fait un art, «car aucun art n'est fou» (CC, 180). «Comme l'art est un champ de récupération [...]», explique-t-il, «il vaut mieux reconnaître dans les photos du baron moins un art qu'une force» (OC, III, 1016). Mais quel est le discours qui rendra compte de cette «force», qui est aussi une folie ?

Note sur le «*punctum*»

La photographie est donc prise en écharpe. Contrairement à la peinture, elle ne représente pas puisque son contenu, le «*Spectrum*», émane de la réalité ; mais elle ne reproduit pas non plus mécaniquement la réalité puisque la photographie est à la fois code et *technè*, impliquant un «*Operator*». De cette aporie, on sort, explique Barthes, «soit par le neutre, soit par l'échappée sur le réel [...], soit par le supplément [...], soit par l'invention d'un troisième terme, (de déport)» (RB, 124). Ces quatre possibilités se superposent dans le «*punctum*». La photographie n'émeut que si «*Operator*» et «*Spectator*» se rejoignent dans le neutre, c'est-à-dire dans l'abolition active d'une subjectivité préalablement constituée. «La voyance du Photographe ne consiste pas à "voir" mais à se trouver là» (CC, 80). Cette présence neutre, sorte de disponibilité active qui se refuse au stéréotype, Barthes la nomme le «bon moment, le *kairos* du désir» (CC, 90). Mais le «*Spectator*» n'est pas en reste : «au fond – ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux» (CC, 88). S'effaçant comme puissance percevante ou désirante, le «*Spectator*» s'anéantit dans le neutre pour laisser agir la photo, pour aviver en lui la piquûre du «*punctum*». Celle-ci n'opère que si la photo consent à provoquer «une échappée sur le réel». Or à la suite de Lacan, Barthes définit le réel comme «l'impossible» (OC, III, 806). Ce qui n'est ni représentable ni symbolisable, voilà précisément ce que l'art veut capturer, ce à quoi il ne peut renoncer. À propos de la photo, Barthes déclare : «ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre» (CC, 84), et plus explicitement encore : «le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir» (CC, 93). Nous voilà bien dans le réel, lequel, avouons-le, n'a plus rien à voir avec le fruit d'une quelconque *Mimesis*. On comprend pourquoi le «*punctum*» se donne comme «supplément de vue», comme un «don», une «grâce» (CC, 73) : «c'est ce que j'ajoute à la photo et qui *cependant y est déjà*» (CC, 89). Terme ou, mieux, processus de «déport», le «*punctum*» fait de la photographie, à l'égal du Texte, un «index du *dépouvoir*» (OC, III, 810), qui déjoue les enkystements de la doxa : «je l'anime et elle m'anime» (CC, 93). Si le «*studium*» impose le code – il «prend ma place, ne me laisse pas parler» (CC, 89) – le «*punctum*», lui, fait advenir par sa mobilité même un contre-sujet subversif qui va faire tourner, «comme du lait» (CC, 18), le pouvoir des signes.

Dans la sémiologie «an-archiste» de Barthes, le «*punctum*» est fondamentalement trivial. Postée comme la prostituée à l'intersection des trois voies, la photo crée les conditions

d'une rencontre vive entre ces trois forces en présence : le «*Spectrum*» qui émane de la réalité, «*l'Operator*» qui le capte, le «*Spectator*» que son extase libère de toute sujétion au Sens. Reste à comprendre pourquoi le plaisir du «*punctum*» ne permet pas de fonder l'ontologie de la photo, de dégager son «noème», «son évidence». On s'étonnera alors de trouver en Barthes un penseur très proche de l'héritage chrétien : car pour lui, seules la douleur, la descente intime dans l'abîme du chagrin, ouvrent les portes d'un savoir qui restitue le «goût» des choses, de «ce qu'elles sont», de «ce qu'elles ont été» (OC, III, 806). Or c'est une approche strictement hédoniste de la photographie qui préside à l'analyse du «*punctum*». Celui-ci se livre essentiellement sous la forme du détail, pour lequel Barthes confesse sa prédilection : «J'ai le goût préalable (premier) du détail» (RB, 89). Le paysage photographié déborde le champ du «*punctum*» en ce qu'il fait advenir au cœur de la relation photographique la question de la mère, c'est-à-dire de l'amour et du temps originel qui s'y implique. «Pour moi, les photographies de paysage [...] doivent être habitables» (CC, 66). À les contempler, une certitude fantasmatique envahit le sujet. Elle le porte à rêver l'origine, ou encore à dériver vers le hors-temps d'un lieu utopique, c'est-à-dire «habitable», au sens où Barthes et Baudelaire entendent le mot : «J'ai longtemps habité sous de vastes portiques».

Ontologie précaire

D'où vient que la Mère – figure de l'Intercession – soit nécessaire à l'illumination qui fonde l'ontologie de la photographie dans *La Chambre claire* ? Le dernier Barthes, on le sait, vécut l'épuisante condition du lutteur : il lui fallait «tricher la langue», «jouer les signes» (OC, III, 804 et 808). Où trouver cette réserve d'allègre énergie pour entretenir en soi ce désir du jeu ? «Il ne peut y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible» (OC, III, 804). La mort de sa mère et le chagrin qui suivit – chagrin qui refusa de se transformer en deuil, c'est-à-dire en culture (CC, 141) – furent cet «impossible». C'est en effet par la porte étroite de la souffrance que l'unité se révèle. «La «Mère comme Bien» s'offre dans l'image de «ma mère». La photographie est bien la «Contingence souveraine», ce «Particulier absolu» (CC, 15) qui ne nie pas l'absolu mais ouvre sur lui, sur «l'excellence absolue d'un être, corps et âme mêlés» (CC, 93). Ainsi se définit l'essence manifestée par la photographie. Elle n'est ni abstraite ni idéale. Elle provoque une «exclamation de vérité» car la réalité – «ça a été» – se noue à la vérité «c'est ça !» (CC, 176). Comme l'Incarnation chrétienne, la révélation photographique n'écrase pas la différence ; elle l'exhausse. De fait, la photo de la mère ne ressemble pas à la mère puisqu'il s'agit d'une photo d'enfant. C'est elle et ce n'est pas elle. La photo apporte l'Essence sous la double forme sensible d'un *air*, «cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme» (CC, 167) ou d'un *regard*. En créant une attention sans perception, une vision sans objet, la photographie montre une énergie privée d'élan et comme retenue par une intériorité qui ainsi se dévoile : intimité qui sans la photo ne se verrait pas, ce qui oblige à penser le paradoxe d'une réalité accessible par la seule médiation d'un artifice, d'une représentation (CC, 172-175).

L'enjeu de *La Chambre claire* apparaît : il s'agit d'énoncer les conditions d'un possible retour à l'ontologie. Il s'agit de refonder une économie du signe hors des circuits du Pouvoir : d'où la promotion de la photographie privée, l'assomption de l'anonyme amateur. La périphrase métaphorique – «chambre claire» au lieu de photographie – évince le pathos ou le mystère de l'obscur, de la trop célèbre chambre noire. La chambre est claire car elle éclaire «la trace photographique d'une couleur» (CC, 104), la «lumière» du regard maternel, laquelle restitue le «génie du visage aimé» (CC, 105). Opposé au Logos, ce génie est «l'affirmation d'une douceur» (CC, 107). Cela se voit : la mère se prête à l'image ; elle ne s'y livre pas, ne s'y refuse pas (CC, 105). On comprend alors pourquoi dans la photographie, «l'événement ne se dépasse

jamais vers autre chose» (CC, 15), cet «autre chose» qui serait un discours : «rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l’approfondir, la transformer» (CC, 145). Ce paradoxe n’est pas une coquetterie : le «juste une image» de Godard (CC, 109) prend tout son sens précisément parce qu’il s’agit d’une image «juste», mais d’une justesse que sa simple profération épuise, en faisant advenir «la science impossible de l’être unique» (CC, 110). L’adjectif, on le sait, marque l’afflux de l’imaginaire dans le discours (RB, 49 et 151⁵). L’adjectif oxymorique, lui, signale son comblement. Strictement limitée à la circonstance qui autorise son énonciation, une photo, cette science est donc à la fois impossible et vraie.

L’ontologie de Barthes est précaire – et non spinozienne. Elle n’implique pas la traversée de la mélancolie. Au contraire. La photo construit une médiation partiellement efficace, ce qui définit le régime même de la trace. «La photo est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici» (CC, 126). C’est pourquoi la photo suscite un «*Spectrum*», un «*eidolon*» (CC, 22-23), c’est-à-dire, pour reprendre une analyse de Corinne Enaudeau qui s’inspire de J.-P. Vernant, «le substitut insolite d’un être familier, dont la présence ici révèle qu’il est d’ailleurs»⁶. Entre ici et ailleurs, «la lumière, quoique impalpable», forme «un milieu charnel, une peau que je partage avec celui qui a été photographié» (CC, 127). L’apparition du double photographique crée les conditions de ce que la rhétorique nomme «hypotypose» : l’image s’anime au point de sortir du cadre, du texte. À propos des photos de Daniel Boudinet, Barthes rapporte cette anecdote : «Plusieurs personnes de mon entourage, passant par hasard devant ce fourré, posé là sur ma table de travail, ont dit : “Comme c’est beau !”» (OC, III, 707). Le représenté annule la représentation. La photo s’efface devant l’évidence du fourré, de la «chose exorbitée» (CC, 143), ce que montrent les multiples déictiques pointant vers l’apparition et attestant sa réalité. Quoique saisissant, l’effet produit n’est pourtant pas celui de la présence, de la plénitude. La chose est connue : dans son énonciation même, le «ça a été» incorpore la référence à la mort, privant l’être photographié d’avenir. Cette fixité mortifère de la photo s’oppose à la fois à la résurrection chrétienne et à sa variante profane, la réminiscence proustienne, auxquelles Barthes fait allusion (CC, 125 et 129). On sait que par sa parole, Jésus invite l’incrédule à enfoncer ses doigts dans la plaie. La parole qui autorise le geste en suspend le désir et le sublime en nouvelle parole : Thomas confesse la divinité du Christ. Chez Proust, l’illumination de la réminiscence donne accès non à la chose, mais à son Essence : métaphore, phrase et style, tous témoignent de cette vérité, chacun à sa manière. De Proust à Barthes, de *La Recherche* à *La Chambre claire*, se donne à lire le passage du moderne au post-moderne. Le premier imite et concurrence la splendeur du Grand Récit chrétien, et donc le relativise, le subvertit ; sans ignorer la sacralité du récit mythique, le second en éloigne la vertu agissante et se réfugie dans un retrait mélancolique, plus ou moins nostalgique.

Conclusion

La photographie selon Barthes est métaphysiquement déchirante. Cette incomplète résurrection peut conduire à la folie. «N’est-on pas amoureux de certaines photographies ? [...] À travers chacune d’elles, infailliblement, je passais outre l’irréalité de la chose représentée, j’entrais follement dans le spectacle, entourant de mes bras ce qui est mort» (CC, 179). Barthes

⁵ Deux citations capitales décrivent l’avertissement et le revers de l’adjectif. Caractérisant subordonné à une substance (le substantif), l’adjectif est donc le lieu et le moyen du déploiement ontologique, théâtralité envahie par le plaisir ou instrumentalisée le pouvoir : «un rapport qui s’adjectivise est toujours du côté de l’image, du côté de la domination, de la mort» (RB, 49). Mais aussi, p. 151, cette parenthèse : «Ici, déferlement d’adjectifs, bouffée d’imaginaire». Le miracle de la photographie serait qu’elle suscite des adjectifs justes, qui réconcilient l’Imaginaire et la vérité des choses.

⁶ Corinne Enaudeau, *Là-bas comme ici, le paradoxe de la représentation*, Paris, Gallimard, collection «Connaissance de l’Inconscient», 1998, p. 38.

évoque la folie de Nietzsche, pleurant au cou d'un cheval martyrisé. Il se souvient d'Ambroise que cite Bossuet : «*Stringebam brachia, sed jam amiseram quam tenebam*»⁷. «J'avais perdu» / «je tenais» : l'exacte coïncidence de la perte et de la présence, de l'accompli et de l'inaccompli préfigure le «ça a été». Barthes, Bossuet. Le parallèle exprime à sa manière ce que Julia Kristeva, rendant hommage à son Maître, a superbement noté : «Roland Barthes était un de ces êtres rares, peut-être le seul qu'il m'ait été donné de connaître, qui ne cultivait aucune foi, sans pourtant s'empêcher de croire à l'existence de ce qui est au fondement de tous les cultes [...] : l'amour»⁸. De l'amour, Barthes dit qu'il est «la transgression des transgressions», ce «qui reviendrait : *mais à une autre place*» (RB, 67). Quelle place ? Celle sans doute que lui réservent les photos d'Avedon où l'être photographié, à la fois aimable et aimé, «*veut vous parler*» : «vous lui répondez, vous voulez lui répondre, par l'impossibilité même où vous êtes de vous détacher de cette image [...]» (OC, III, 691). Impossibilité de se détacher, contrairement à Ulysse et Dante descendus aux enfers ; mais aussi impossibilité d'exprimer quoi que ce soit face à ces ombres qui vous sollicitent. Devant la photo où il voit ses parents s'aimer, Barthes, éperdu et ravi, rêve un texte qui serait, à l'instar de Michelet, une «Protestation d'amour», déclaration confiée à des tiers, perdue pour ses véritables destinataires (CC, 147). Comme Orphée, le «*Spectator*» ne peut se retourner sur son passé, sur son amour. De cet interdit douloureux naît ce qui, pour Barthes comme pour Proust, est le fondement le plus assuré de l'amour, ou du moins, des amours impossibles : la Pitié⁹. Engendrée par la photo, elle s'autorise et se nourrit de du malheur de vouloir et de ne pouvoir vivre l'amour en partage.

La photographie n'est plus maîtresse d'erreur et de fausseté. Elle enseigne la compassion et l'humilité. Au-delà du plaisir du *punctum*, il y a donc la place pour une éthique de la photographie.

⁷ Bossuet, *Oraisons funèbres*, édition Jacques Truchet, Paris, Classiques Garnier, 1961, édition mise à jour en 1998, p. 170.

⁸ Julia Kristeva, «De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance», *R/B, op. cit.*, p. 81.

⁹ Barthes découvre l'allégorie de la photographie dans la jeune automate filmée par de Fellini et qui danse avec Casanova. Cette image le bouleverse par «quelque chose de désespérément inerte et cependant de disponible, d'offert, d'aimant, selon un mouvement angélique de “bonne volonté”». Poignante, «une autre musique se faisait entendre, au nom bizarrement démodé : la Pitié» (CC, 177-179). Quant à Proust, il analyse l'affection de son héros pour Françoise comme l'exemple même de ces amours «du genre le plus fort, celui qui a pour base la pitié» (*Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, collection «La Pléiade», nouvelle édition en quatre volumes établie sous la direction de J.-Y. Tadié, tome III, p. 174). Dans *La Chambre claire* plus que dans aucun autre de ses textes, Barthes infirme le diagnostic sévère, jaloux peut-être, que Duras porte sur lui : «Roland Barthes pour moi c'était le faux de l'écrit et [...] c'était de cette fausseté qu'il était mort».