



Sur la photographie

C'est un des hommes qui marqueront notre époque. De Mythologies à Fragments d'un discours amoureux, les analyses de Roland Barthes sur différents faits de société sont reprises, commentées, imitées, raillées parfois, mais ne passent jamais inaperçues. Son influence est indéniable sur la vie intellectuelle de notre pays.

Connaître sa position sur la photographie nous a paru indispensable pour tous ceux qui s'intéressent à elle et à la place qu'elle tient dans notre société aujourd'hui.

1

ANGELO SCHWARZ : *Il est devenu habituel de définir la photo comme un langage. N'est-ce pas une définition mystificatrice, d'une certaine manière ?*

Quand on dit que la photo est un langage, c'est faux et c'est vrai. C'est faux, au sens littéral, parce que l'image photographique étant la reproduction analogique de la réalité, elle ne comporte aucune particule discontinue qu'on pourrait appeler *signe* : littéralement, dans une photo, il n'y a aucun équivalent du mot ou de la lettre. Mais c'est vrai dans la mesure où la composition, le style d'une photo fonctionnent comme un message second qui renseigne sur la réalité et sur le photographe : c'est ce qu'on appelle la *connotation*, qui est du langage ; or les photos connotent toujours quelque chose de différent de ce qu'elles montrent au plan de la *dénotation* : c'est paradoxalement par le style, et par le style seul, que la photo est du langage.

Comme l'avait déjà observé Baudelaire, la photographie est très liée à un processus industriel. Alors pourrait-on la définir comme un système d'écriture fortement conditionné par un processus industriel ?

La photo et le cinéma sont des produits purs de la révolution industrielle. Ils ne sont pas pris dans un héritage, dans une tradi-



tion. C'est pour cela que c'est extrêmement difficile à analyser : il faudrait inventer une esthétique nouvelle qui prenne en charge à la fois le cinéma et la photographie en les différenciant, alors qu'en réalité il y a une esthétique cinématographique qui fonctionne à partir de valeurs stylistiques de type littéraire. La photographie, elle, n'a pas bénéficié du même transfert ; c'est une sorte de parente pauvre de la culture ; personne ne la prend en charge. Il y a peu de grands textes de qualité intellectuelle sur la photographie. J'en connais peu. Il y a le texte de W. Benjamin, qui est bon parce qu'il est prémonitoire¹. La photo est victime de son sur-pouvoir ; comme elle a la réputation de transcrire littéralement le réel ou une tranche de réel, on ne s'interroge pas sur son véritable pouvoir, sur ses véritables implications. On a une double vue de la photo qui est chaque fois excessive ou erronée. Ou bien on la pense comme une pure transcription mécanique et exacte du réel. C'est toute la photo de reportage, ou la photo familiale dans certains cas. C'est évidemment excessif parce que même une photographie de reportage implique une élaboration, une idéologie de la prise de vues. Ou bien, à l'autre extrême, on la pense comme une sorte de substitut de la peinture ; c'est ce qu'on appelle la photo d'art et c'est aussi un autre excès, car il est évident que la photo n'est pas de l'art, au sens classique du terme.

Il existe des théories du cinéma. Pourquoi n'y a-t-il pas de théorie de la photographie ?

Je crois que nous sommes victimes de grands stéréotypes culturels. Le cinéma s'est donné à reconnaître dans la culture tout de suite comme un art de la fiction, de l'imagination. Même si les premières œuvres cinématographiques du temps des frères Lumière ont été des captures du réel (*Arrivée du train*, *Sortie d'usine*), le vrai développement du cinéma a été un développement fictionnel ; une pratique (ou une technique) qui se plaçait sous la caution d'un simple enregistrement du réel n'a pas pu avoir ce développement. La société a refoulé ce qu'elle ne croyait être qu'une technique, alors qu'elle a défoulé ce qu'elle a pour un art.

Vous avez écrit récemment qu'il y avait identité de travail entre celui qui écrit et celui qui photographie. Quelles sont cependant les différences flagrantes entre ces deux pratiques ?

1. Depuis que j'ai donné cette interview, il y a eu les livres de S. Sontag et de M. Tournier.



ENTRETIENS 1980

Les deux pratiques ne sont pas nées à la même époque. Elles n'ont pas les mêmes signifiants. Je ne sais pas très bien quels sont les signifiants de la pratique photographique. Je n'ai pas de pratique photographique. Je ne sais pas ce que c'est que photographier. Je suis un pur consommateur du produit photographié. Il est évident que ce n'est pas le même matériau. Quand on écrit, le matériel dont on se sert, les mots, est un matériel qui a déjà une signification. Avant même que l'écrivain le prenne, le mot a déjà une signification. Le matériau de l'écrivain est quelque chose qui signifie déjà, avant lui, et avant tout le monde. Il travaille avec des morceaux de matériau qui ont déjà un sens ; mais la photographie n'est pas une langue, elle ne travaille pas avec des morceaux de matériau. Il y a une différence évidente.

Comment se peut-il que la photographie selon vos propres termes soit à la fois étrangère à l'art et au « naturel illusoire » du référent ?

La photo est prise entre deux dangers. Ou bien elle mime et copie l'art, et c'est une forme codée de culture ; mais elle ne peut pas copier aussi bien que la peinture parce que son référent, c'est-à-dire l'objet qu'elle photographie, est vécu comme réel par celui qui regarde la photo. Il y a là une contrainte très forte. C'est pourquoi la photographie ne peut pas être un art comme la peinture.

Mais, d'autre part, cet objet qu'elle photographie est illusoirement naturel parce qu'en réalité ce référent est choisi par le photographe. Le système optique de l'appareil est un système choisi parmi d'autres possibles, hérités de la perspective de la Renaissance. Tout cela implique un choix idéologique par rapport à l'objet représenté. En résumé, la photo ne peut pas être transcription pure et simple de l'objet qui se donne comme naturel, ne serait-ce que parce qu'elle est plate et non en trois dimensions ; et d'autre part, elle ne peut pas être un art, puisqu'elle copie mécaniquement. C'est là le double malheur de la photo ; si on voulait bâtir une théorie de la photo, il faudrait partir de cette contradiction, de cette situation difficile.

On dit que le photographe est un témoin. Selon vous, il est témoin de quoi ?

Vous savez, je ne suis pas, en art, partisan du réalisme, ni, en sciences sociales, du positivisme. Je dirai donc que le photographe est essentiellement témoin de sa propre subjectivité, c'est-à-dire de la façon dont il se pose, lui, comme sujet en face d'un objet. Ce que je dis est banal et bien connu. Mais j'insisterai beaucoup sur cette situation pour le photographe, car elle est en général refoulée.





E N T R E T I E N S 1 9 8 0

Une grammaire de l'image est-elle possible ?

Au sens strict du mot, une grammaire de la photo est impossible, parce que, dans la photo, il n'y a pas de discontinu (de signes) ; tout au plus pourrait-on établir un lexique des signifiés de connotation, notamment dans la photographie publicitaire. Si on veut vraiment parler de la photographie à un niveau sérieux, il faut la mettre en rapport avec la mort. C'est vrai que la photo est un témoin, mais un témoin de ce qui n'est plus. Même si le sujet est toujours vivant, c'est un moment du sujet qui a été photographié et ce moment n'est plus. Et ça, c'est un traumatisme énorme pour l'humanité et un traumatisme renouvelé. Chaque acte de lecture d'une photo, et il y en a des milliards dans une journée du monde, chaque acte de capture et de lecture d'une photo est implicitement, d'une façon refoulée, un contact avec ce qui n'est plus, c'est-à-dire avec la mort. Je crois que c'est comme ça qu'il faudrait aborder l'énigme de la photo, c'est du moins comme ça que je vis la photographie : comme une énigme fascinante et funèbre.

2

GUY MANDERY : *Vous allez publier un livre avec des photographies, de quoi s'agit-il ?*

Je précise que c'est un livre modeste, fait à la demande des *Cahiers du cinéma*, qui ouvrent avec ce livre une collection en principe sur le cinéma, mais ils m'ont laissé libre de choisir mon sujet, et j'ai choisi la photographie. Ce livre va décevoir les photographes.

Ceci dit sans coquetterie, mais par honnêteté. Parce que ce n'est ni une sociologie, ni une esthétique, ni une histoire de la photo. C'est plutôt une phénoménologie de la photographie. Je prends le phénomène photo dans sa nouveauté absolue dans l'histoire du monde. Le monde va depuis des centaines de milliers d'années, et il y a des images depuis des milliers d'années, depuis les parois des cavernes... il y a des millions d'images dans le monde. Et puis, tout à coup, au XIX^e siècle, vers 1822, apparaît un nouveau type d'image, un nouveau phénomène iconique, entièrement, anthropologiquement nouveau.

C'est cette nouveauté que j'essaie d'interroger et je me remets dans la situation d'un homme naïf, non culturel, un peu sauvage qui ne cesserait de s'étonner de la photographie. C'est en cela que je risque de décevoir les photographes parce que cet étonnement m'oblige à ne tenir aucun compte du monde évolué photographiquement dans lequel ils vivent.





ENTRETIENS 1980

Comment ce livre est-il construit ?

Je me place devant quelques photographies choisies arbitrairement et j'essaie de réfléchir pour voir qu'est-ce que ma conscience dit de l'essence de la photographie. C'est donc une méthode phénoménologique. La méthode que j'ai suivie pour cette réflexion est entièrement subjective. Elle peut se décomposer en deux temps. Dans un premier temps, j'ai essayé de savoir pourquoi certaines photographies me touchaient, m'intriguaient, me plaisaient, me concernaient, et pourquoi d'autres non. C'est un phénomène très général, il y a des milliers de photos qui ne me disent absolument rien. Il faut être très brutal là-dessus.

Qu'elles soient « de presse » ou dites « artistiques » ?

Absolument. Donc j'ai pris pour guide mon *plaisir* ou mon *désir* à l'égard de certaines photographies. Et j'ai essayé d'analyser ce plaisir ou ce désir. En retrouvant certains réflexes de l'analyse sémiologique. J'ai essayé d'analyser en quoi certaines photos me concernaient, c'est-à-dire faisaient « tilt », produisaient une sorte de choc sur moi qui n'était pas forcément le choc du sujet représenté. Il y a des photos traumatisantes dans les photos de presse et de reportage qui sont peut-être vendues très cher parce qu'elles sont traumatiques, mais moi, elles ne me traumatisent pas du tout. En revanche, il y a, dans certains reportages, des photos assez anodines qui, tout d'un coup, touchent quelque chose en moi. Touchent mon affect. J'ai donc essayé d'analyser ça. Puis j'ai constaté qu'en prenant mon plaisir pour guide, j'arrivais certes à des résultats mais que je n'arrivais pas à définir ce qui opposait radicalement la photographie à tous les autres types d'images. Car c'est ça mon propos. Et alors à ce moment-là...

... mais je ne veux pas entrer dans le détail parce que mon livre se présente un peu comme un suspense intellectif et je ne veux pas trahir le suspense. Donc, à ce stade, je me suis mis à interroger une photographie privée, en rapport avec un deuil récent, qui est celui de ma mère, et c'est en réfléchissant sur une certaine photographie de ma mère que j'ai pu avancer dans une certaine philosophie de la photographie. Je n'en dis pas plus, il faut voir les formulations auxquelles j'aboutis. Cette philosophie s'est dévoilée comme une philosophie qui met en rapport la photographie et la mort. Ce que tout le monde sent bien, même si nous sommes plongés dans un monde de photographies vivantes. C'est cette philosophie-là que j'ai essayé d'approfondir et de formuler. Evidemment, j'ai surtout interrogé des photographies de portrait, au détriment des paysages et, je ne le cache pas, j'ai postulé une certaine « promotion » de la photographie privée. Je crois qu'à l'inverse de la peinture, le devenir idéal de la pho-





E N T R E T I E N S 1 9 8 0

tographie, c'est la photographie privée, c'est-à-dire une photographie qui prend en charge une relation d'amour avec quelqu'un. Qui n'a toute sa force que s'il y a eu un lien d'amour, même virtuel, avec la personne représentée. Cela se joue autour de l'amour et de la mort. C'est très romantique.

Matériellement, comment se présente ce livre ? Quelles photographies y avez-vous mises ?

Les photos que j'ai données ont une valeur essentiellement argumentative. Ce sont celles dont je me servais dans le texte pour dire certaines choses. Donc, ce n'est pas une anthologie. Je n'ai pas du tout donné la meilleure photo de chaque photographe et pas forcément celle que je préférerais, mais celle dont je parlais pour une argumentation quelconque. J'ai tout de même fait effort pour qu'elles soient belles en soi.

Quel a été le « corpus » dans lequel vous avez fait votre choix ?

Il a été très étroit, j'ai fait ça avec quelques albums et revues. Je me suis beaucoup servi du *Nouvel Observateur Photo*.

Il y a pas mal de photos anciennes parce que je crois que le grand âge de la photographie, c'est son âge héroïque, son premier âge. Mais il y a aussi des photographes plus contemporains comme Avedon, Mapplethorpe. De très grands photographes que j'aime beaucoup ne sont pas représentés dans mon choix. Parce que les photographies correspondent simplement à des moments du texte.

Quelle place la photographie tient-elle dans l'ensemble de votre travail en général ? Est-ce qu'elle vous sert d'outil pour appréhender les faits de société ?

Il y a un travail que j'aime énormément, c'est celui qui consiste à monter un rapport entre le texte et l'image. Je l'ai fait plusieurs fois, et toujours avec un plaisir intense. J'adore légènder des images. Je l'ai fait dans mon livre sur le Japon, dans mon petit livre *Barthes par lui-même* au Seuil, et je viens donc de le faire une troisième fois dans ce livre. Ce que j'aime au fond, c'est le rapport de l'image et de l'écriture, qui est un rapport très difficile, mais par là même qui donne de véritables joies créatrices, comme autrefois les poètes aimaient travailler à des problèmes difficiles de versification.

Aujourd'hui, l'équivalent, c'est de trouver un rapport entre un texte et des images.

Je veux dire aussi que, si j'ai choisi la photographie, c'est un peu *contre* le cinéma. J'ai constaté que j'avais un rapport positif à la pho-





E N T R E T I E N S 1 9 8 0

tographie, j'aime voir des photographies, et, par contre, un rapport difficile et résistant au cinéma. Je ne dis pas que je ne vais pas au cinéma, mais que, au fond, je place la photographie paradoxalement au-dessus du cinéma, dans mon petit Panthéon personnel.

Aujourd'hui, les institutions reconnaissent la photographie comme un art...

... Ce n'est pas joué. Je dirais plutôt que toute photographie est une photographie qui relève de l'art, sauf les photographies d'art paradoxalement.

Socialement, en tout cas, elle est en passe d'être reconnue comme telle. Néanmoins, elle entretient avec le réel un rapport très particulier, très étroit. Seriez-vous d'accord pour dire que la photographie jette un pont entre l'art et le non-art ?

Oui, c'est très juste. Je ne sais pas si elle fait un pont, mais elle est dans une zone intermédiaire. Elle déplace la notion d'art et c'est en cela qu'elle fait partie d'un certain mouvement, d'un certain progrès du monde.

LE PHOTOGRAPHE

février 1980

Propos recueillis par Angelo Schwarz (fin 1977) et Guy Mandery (décembre 1979).

