

# Roland Barthes enquête : *La chambre claire* ou la mélancolie policière

## Inspector Roland Barthes : the *Camera Lucida* or police melancholy

Sophie Létourneau

Volume 42, numéro 2, été 2011

Philosophie et narration : « Ne pas se raconter d'histoire »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1011521ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1011521ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Létourneau, S. (2011). Roland Barthes enquête : *La chambre claire* ou la mélancolie policière. *Études littéraires*, 42(2), 69–79.  
<https://doi.org/10.7202/1011521ar>

Résumé de l'article

Quand Roland Barthes entreprend le manuscrit de *La chambre claire* le 15 avril 1979, il s'efforçait de résoudre trois problèmes qui l'occupaient depuis quelques années : 1) problème esthétique : qu'est-ce que la photographie représente ? 2) problème poétique : comment passer à l'écriture romanesque ? et 3) problème éthique : comment rendre hommage à sa mère dont il était toujours en deuil ? Le propos de cet article est de montrer que Roland Barthes a trouvé dans le roman policier, dans ses codes narratifs et sa temporalité, une solution (ne serait-ce que formelle) à ces trois obsessions.



# Roland Barthes enquête : *La chambre claire* ou la mélancolie policière

SOPHIE LÉTOURNEAU

**D**e tous les genres littéraires, le roman policier est assurément le plus réfléchi. Une capacité d'analyse exceptionnelle suffit à qualifier son héros. Aussi est-ce l'enquête qui définit le genre, l'enquêteur étant plus important que le coupable dans la structure de l'histoire. Le crime n'est qu'un prétexte au développement de l'histoire, de l'enquête et du raisonnement, ces trois instances confondues pour donner forme au genre policier. Pour le dire autrement, l'histoire se résume à l'enquête et l'enquête, au raisonnement dont le crime ne serait que la prémisse. C'est ainsi que le roman policier donne à lire une question dont l'enquêteur trouvera la solution par déduction. Littérature d'investigation, le roman policier se donne pour la narration d'un problème, d'une recherche et d'une argumentation venant appuyer la solution. L'art du romancier consiste donc à livrer tous les éléments nécessaires à ce raisonnement tout en gardant le plus longtemps possible la solution cachée. C'est dire que le roman policier repose sur une « organisation minutieuse de l'invisibilité<sup>1</sup> ».

Cette condition d'invisibilité a pour corrélat que la solution est là, présente, mais cachée, et que l'histoire montrera comment l'enquêteur l'aura « trouvée ». Pour qu'il y ait histoire et enquête, l'enquêteur devra rester longtemps « aveugle ». Cet aveuglement occupera ainsi la quasi-totalité du récit — le temps que le narrateur égrène ses indices. Car la structure narrative du roman policier est essentiellement retorse : elle suppose que l'un sait (le narrateur) et que l'autre ne sait pas (le personnage enquêteur, pour ne rien dire du lecteur). Ainsi que le souligne Jacques Dubois, il y a un « clivage narratif », un jeu entre celui qui sait et celui qui ne sait pas *encore* grâce auquel l'histoire se crée. C'est ce jeu qui permet également à l'enquête d'avancer. Et, tout en étant dissimulée, la vérité doit être placée en évidence. En ce sens, tout roman policier obéit au principe de *La lettre volée*.

La narration du roman policier se caractérise par sa mauvaise foi. Afin de maintenir l'enquêteur dans l'aveuglement, la vérité sera cachée de multiples façons : exhibée, tue, déguisée, détournée. Si l'intrigue avance grâce aux indices donnés, trop d'indices « aveuglent » par ailleurs l'enquêteur — sans compter le lecteur. Comme

---

1 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, 1998, p. 45.

chaque élément donné peut être interprété, le roman policier présente une « polysémie organisée », selon Pierre Bayard. Vu « la logique particulière du signe policier, à savoir l'*indice*<sup>2</sup> », le sens reste ouvert. Tous les indices ne sont pas pertinents. Aussi met-on du temps à comprendre ce qui s'est passé avant. Une convention du genre veut cependant qu'un détail (négligeable) indiquait la bonne piste. Ce détail ne prendra sens que plus tard, *après coup*. Par le partage de la connaissance (entre personnages, narrateur et lecteur), la structure du roman policier se rattache ainsi à la tragédie. Dans la tragédie, la fatalité est connue du chœur, mais les personnages restent aveuglés. En cela, tous les enquêteurs tiennent d'Œdipe — sinon qu'Œdipe aura le malheur de se découvrir, lui, coupable.

Que cherche l'enquêteur ? La vérité, oui, et le coupable. Mais ce que l'enquêteur cherche, en fait, c'est une *identité*. Tant que manque le nom du coupable, on ne sait qui accuser. On accuse à tort, avant de se raviser, tous les personnages et le *dramatis personae*. Car le coupable n'est souvent que la face cachée, le double d'un autre personnage. L'identité, ce n'est donc pas qu'un nom : c'est aussi la concordance de deux termes. Lorsque l'enquêteur « découvre » l'identité entre *tel* personnage et *le* coupable, la solution est trouvée. Alors toutes les cases du récit sont remplies et, comme l'écrit Jacques Dubois, « une attente qui s'est prolongée sur des centaines de pages se trouve enfin comblée<sup>3</sup> ». La révélation de cette identité marque la fin de tout : l'histoire, l'enquête et le raisonnement. Pour cela également, le roman policier suit la tragédie : tous les éléments de l'histoire sont posés dans l'attente d'une scène de reconnaissance.

Identifier : tel est, selon Aristote, le plaisir de la tragédie. Dans sa *Poétique*, Aristote rapporte la *mimèsis* tragique au plaisir que nous éprouvons (petits ou philosophes) à reconnaître une chose par son image et à dire la chose *telle*. L'identification serait ainsi le principe même de la représentation.

Imiter est en effet dès leur enfance une tendance naturelle aux hommes [...] comme la tendance commune à tous de prendre plaisir aux représentations [...] ; une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes [...] ; on se plaît en effet à regarder les images, car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple, que ce portrait-là, c'est un tel [autre traduction : comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui]<sup>4</sup>.

La pulsion mimétique comblerait notre désir de voir « celui-là » revenir, le voir revenir « lui » ou son image. Toute la *Poétique* consiste à définir la teneur de l'action tragique par une scène finale dite de reconnaissance — la même qui clôt l'enquête du roman policier. De l'intrigue, Aristote dit qu'elle prépare le retour de qui serait parti (Ulysse) ou la compréhension, enfin, du lien qui unit une mère à son fils (Œdipe). Selon Aristote, le tragique procède de l'identification — de la compréhension que

2 *Ibid.*, p. 96.

3 Jacques Dubois, *Le roman policier*, 1992, p. 139.

4 Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par Michel Magnien, 1990, 448b.

« celui-là, c'est lui ». Ainsi le *muthos* de la tragédie se résume-t-il à la démonstration mathématique qu'*un et un font un*. L'histoire raconte toujours la lente concordance de deux termes et le final déclic lors duquel se produit la *catharsis*.

Aristote insiste beaucoup sur les modalités de la reconnaissance, faisant d'elle l'élément le plus important de la tragédie. Il est dit que la reconnaissance se produit grâce à un signe, par le souvenir, par déduction ou suite aux actions. Dans tous les cas, cela qui est reconnu est *mis sous les yeux* : la reconnaissance fait image. Mais si l'image venait à manquer ? Et l'identité jamais résolue ? Que serait une tragédie sans sa scène finale ? Et le roman policier sans coupable inculpé ? Quelle histoire lirait-on ? Un drame sans *catharsis*, une enquête sans solution, un raisonnement sans conclusion. On lirait simplement l'attente et la recherche de ce qui manque : la concordance. On lirait une enquête qui aurait pour objet la possibilité d'une identité, une recherche de ce qui *fait image*.

Dans son traité « De la mémoire et de la réminiscence », Aristote rappelle qu'on ne peut penser sans image avant de rapporter l'image au souvenir. Il décrit la mémoire comme « le fait de disposer d'une image comme la copie de ce dont elle est l'image<sup>5</sup> ». Mais Aristote distingue la mémoire de l'activité réminiscente. « Et c'est là comme une sorte de recherche<sup>6</sup> », écrit-il : recherche d'un souvenir dont l'image serait *empreinte* dans la mémoire. Cette vision de la mémoire et de cette « sorte de recherche » que serait la réminiscence, se verrait confirmée par l'affliction mélancolique caractérisée par un écart entre une extrême sensibilité aux images (selon la médecine humorale) et l'échec à se rappeler :

Que l'affection <en question> soit quelque chose de corporel et que la réminiscence soit la recherche d'une image dans quelque chose <de corporel>, nous en avons une preuve avec le trouble qu'éprouvent certains <individus> lorsqu'ils ne parviennent pas à se remémorer quelque chose malgré un effort de réflexion intense ; et ils n'en demeurent pas moins troublés lors même qu'ils ne s'emploient plus à se le remémorer. C'est surtout le cas des mélancoliques, car ce sont ces gens-là que les images mouvent au plus au point<sup>7</sup>.

Dans la typologie antique, le mélancolique est un être de mémoire *vive*, mais ses souvenirs sont désordonnés. Si la mélancolie était une structure narrative, l'histoire serait sans *catharsis* puisque l'identité ne serait jamais révélée — au contraire de la tragédie. De même, la mélancolie serait sans fin puisque la solution ne serait jamais trouvée — au contraire du roman policier. Si la mélancolie était une structure temporelle, elle désignerait ce qui précède la *catharsis* tragique. De même, l'*enquête* du roman policier se situe dans une temporalité que l'on pourrait qualifier de mélancolique. Cette temporalité s'articule autour de l'idée qu'une « vérité serait quelque part inscrite au-delà des traces complexes de sa dissimulation, vérité qu'une enquête minutieuse, fondée sur une lecture juste des indices, permettrait

---

5 Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle*, texte traduit et présenté par Pierre-Marie Morel, 2000, 451a 15.

6 *Ibid.*, 453a 10.

7 *Ibid.*, 453a 20.

de porter au jour<sup>8</sup> ». Si le roman policier et la tragédie répondent de ce *credo* avec succès, la mélancolie échoue à trouver la vérité comme l'image du souvenir dans les indices présentés. La narration mélancolique demeure malheureusement dans l'*aveuglement* d'une réminiscence incomplète. Dès lors, une identité manque. Pour la mélancolie, il n'y a de bonheur possible que dans le moment d'une reconnaissance *cathartique* : « celui-là, c'est lui ».

Roland Barthes publiait en 1942 un tout premier texte intitulé « Culture et tragédie ». Dans cet article, la tragédie est présentée comme la forme intelligente du malheur. *Réfléchie*, la tragédie transforme la souffrance en joie dans le plaisir qu'éprouve le spectateur à voir sa souffrance présentée dans la clarté :

La tragédie du théâtre nous enseigne à contempler cette souffrance dans la sanglante lumière qu'elle projette sur elle ; ou mieux encore, à approfondir cette souffrance, en la dépouillant, en l'épurant ; à nous plonger dans cette pure souffrance humaine, dont nous sommes charnellement et spirituellement pétris, afin de retrouver en elle non point notre raison d'être, ce qui serait criminel, mais notre essence derrière, et, avec elle, la pleine possession de notre destin d'homme. Nous aurons alors dominé la souffrance imposée et inconnue par la souffrance comprise et consentie ; et immédiatement la souffrance deviendra de la joie<sup>9</sup>.

Sans développer les modalités d'une telle représentation, Roland Barthes insiste toutefois pour faire de la tragédie une forme *épurée*. Alors la souffrance est comprise. Comprise, elle est *identifiée*, reconnue, retrouvée — d'où la joie. Il se produit une scène de reconnaissance dans la réception même de l'œuvre tragique : ma souffrance, c'est *celle-là*.

Pour dire le plaisir de la tragédie, la forme pure et la souffrance comprise, Roland Barthes file une métaphore lumineuse. La « sanglante lumière » de la tragédie, la souffrance vue dans la « lucidité », tout jusqu'à la « clarté » des Classiques s'oppose à l'aveuglement de la mélancolie, à l'invisibilité dans laquelle sont plongés les indices en attente d'une reconnaissance. Cette métaphore lumineuse, le renversement (tragique, policier et philosophique) de l'obscurité en clarté, participe du *credo* mélancolique : que la vérité (ainsi qu'on l'a dit plus haut) est là, quelque part, mais cachée. Sarah Kofman l'écrivait ainsi : « toutes ces métaphores spéculaires impliquent un même postulat : l'existence d'un sens originaire, lumière et son originaire qui viendraient secondairement se réfléchir ou se répercuter : le « réel » et le « vrai » préexisteraient à la connaissance<sup>10</sup> ». La vérité — le « réel » et le « vrai » — préexisterait à sa reconnaissance comme les indices *attendent* le moment d'être déchiffrés et que l'identité soit enfin révélée. Ce moment cathartique, Roland Barthes l'a voulu lumineux : un basculement du noir au clair. Pour décrire la tragédie, Roland Barthes a énoncé la forme que chercherait sa mélancolie policière.

8 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, op. cit., p. 113.

9 Roland Barthes, « Culture et tragédie » (1942), *Œuvres complètes*, 2002, t. 1, p. 31-32.

10 Sarah Kofman, *Camera Obscura : de l'idéologie*, 1973, p. 15.

Quelque trente-cinq ans plus tard, le 25 octobre 1977, Henriette Binger, sa mère, mourrait des suites d'une longue maladie. Au lendemain de sa mort, Roland Barthes entreprend de consigner ses pensées et questions dans ce qui deviendra le *Journal de deuil* : « L'étonnant de ces notes, c'est un sujet dévasté en proie à la *présence d'esprit*<sup>11</sup> ». Cette même année, Roland Barthes donnait un premier cours au Collège de France (*Le neutre*) et publiait la version livresque des *Fragments d'un discours amoureux*. Dans la bibliographie, 1977 marque finalement deux « tournants » : Roland Barthes rend public à Cerisy son désir et sa difficulté à passer à l'écriture romanesque. Sur le sujet, quelques articles suivront et un cours au Collège de France : *La préparation du roman*. 1977 voit également le « retour » de la photographie dans quelques articles publiés par Barthes avant la rédaction de *La chambre claire*. Quand il dénonçait dans les années 1960 son évidence mystifiante, Roland Barthes fait désormais de la photographie une énigme : « Je crois que c'est comme ça qu'il faudrait aborder l'énigme de la photo, c'est du reste comme ça que je vis la photographie : comme une énigme fascinante et funèbre<sup>12</sup> ». De cette énigme, Roland Barthes fera un *thriller*.

Le 15 avril 1979, Roland Barthes entreprend le manuscrit de *La chambre claire*. La construction de ce livre s'articule autour de trois « problèmes » qui n'avaient cessé de l'occuper dans les dernières années : 1) problème esthétique : qu'est-ce que la photographie *représente* ? 2) problème poétique : comment passer à l'écriture romanesque ? et 3) problème personnel : comment rendre hommage à sa mère ? En un mois et demi, le manuscrit est achevé. Il semblerait que Roland Barthes ait trouvé dans le roman policier, dans la structure même de la littérature d'investigation, dans ses codes narratifs et sa temporalité, une « solution » (ne serait-ce que formelle) à ces trois obsessions.

Plusieurs ont relevé les marques narratives de *La chambre claire*, sorte de clins d'œil que le narrateur adresse au lecteur. De ces techniques romanesques consacrées, l'usage du passé simple n'est que le plus évident. Ces marques relèvent pour la bonne part de la temporalité, l'auteur ayant soin d'inscrire sur deux plans différents le temps du récit du déroulement de l'histoire per se, histoire qui se confond (dans le roman policier comme dans *La chambre claire*) à l'enquête et au raisonnement. Le passé simple, les tournures du type « Or un soir de novembre » comme « Il était une fois », les aveux du narrateur quant à son ignorance *passée* (« J'ignorais encore » et autre « Je ne savais pas alors »), tout cela marque un clivage temporel et un début de narrativité. Tout aussi important, cette division des temps *dédouble* l'instance personnelle. Ce partage de la connaissance caractérise (on l'a dit) la duplicité du genre policier et la fatalité de la tragédie. L'un sait quand l'autre ne sait pas *encore*. Dans le temps de l'histoire, il y aura un personnage-enquêteur qui ignore le fin mot de l'histoire. Dans le temps du récit, il y aura un narrateur pour raconter, sachant la fin venir et l'identité recherchée, une histoire qui s'est passée avant que celui-ci n'amorce son récit.

---

11 Roland Barthes, *Journal de deuil*, 2009, p. 40.

12 Roland Barthes, « Sur la photographie », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 5, p. 934.

Ce clivage temporel et ce dédoublement personnel ne suffiraient pas toutefois à faire de *La chambre claire* un roman policier. Encore manque-t-il l'enquête. Pour qui a lu *La chambre claire*, il ne fait aucun doute que le livre se présente comme une enquête sur la photographie. *Note sur la photographie* dit le sous-titre comme s'il s'agissait de notes et d'un rapport d'enquêteur. La structure narrative (et argumentative) de *La chambre claire* repose ainsi sur le régime particulier du roman policier. Dans la première partie du livre, on verra un personnage enquêter sur la photographie (parmi les titres pressentis figuraient *La recherche de la photographie*.) Comme dans tout roman policier, l'enquêteur sera dépassé par l'ampleur du travail de terrain avant d'être en mesure d'écarter certaines pistes. Il émettra quelques hypothèses qui s'avèreront insatisfaisantes. Dans cette première partie de l'enquête, il y a un temps d'errance qui explique (en partie) la tonalité mélancolique du livre : l'enquête se situe dans le temps où les indices sont *encore* en attente d'une reconnaissance. Mais l'enquêteur est cependant persuadé que la vérité sera *dévoilée*. Ainsi la structure préliminaire du récit d'enquête, structure mélancolique, occupe-t-elle *exactement* la première partie de *La chambre claire*.

Le personnage de l'enquêteur obéit, lui aussi, à la norme du roman policier. Personnage singulier, enquêteur solitaire, souvent célibataire, « scientifiquement seul et démuné<sup>13</sup> » dans *La chambre claire*, le détective (dit *privé*) opère de manière inusitée par rapport aux méthodes policières usuelles. Jacques Dubois rapportait d'ailleurs l'enquêteur au flâneur et au *dandy*. Si l'on se fie à son récit, l'enquêteur de *La chambre claire* ne suit pas le modèle de la recherche universitaire : « au lieu de suivre la voie d'une ontologie formelle (d'une Logique), je m'arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin<sup>14</sup> ». À considérer les réactions suscitées par une certaine frange du milieu académique, force est de lui donner raison. De l'argumentaire de *La chambre claire*, Jacques Derrida dira : « l'interprétation peut d'abord paraître un peu artificieuse, élégante mais spécieuse [...] mais peu à peu elle impose sa nécessité<sup>15</sup> ». À la manière de la « folle vérité » des solutions proposées par le détective des romans policiers, *La chambre claire* convainc d'une étrange façon.

Plus important encore dans la définition du genre policier, le raisonnement présenté par *La chambre claire* se confond avec l'histoire et l'enquête. Chaque étape de la démonstration occupe un temps spécifique dans la narration. Les termes *Operator*, *Spectrum* et *Spectator* identifient, tout à tour, l'assassin, la victime et l'enquêteur avant que l'enquête à proprement parler ne soit lancée. Sur le terrain, l'enquêteur s'interroge sur « le pied déchaussé du cadavre » ou « le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ?)<sup>16</sup> ». Et le fameux *punctum*, ce détail négligeable, « blessure », « piqûre », « petite coupure », apparaît comme l'indice le plus probant de l'enquête sans qu'il ne soit possible encore de l'interpréter. Plus qu'une

13 Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 794.

14 *Ibid.*, p. 805.

15 Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes » (1981), *Chaque fois unique, la fin du monde*, 2003, p. 66.

16 Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 807.

simple histoire, on lit le rapport d'une pensée, ce qui l'a stimulée, les méthodes empruntées, les éléments trouvés qui toutes justifieront la conclusion donnée dans la deuxième partie du récit. Jacques Derrida décrivait ainsi la « manière » du narrateur de *La chambre claire* : « Barthes est en train de décrire son cheminement, de livrer aussi le récit de ce qu'il fait en le faisant (ce que j'appelais ses notes) dans un mouvement de modestie et de défi<sup>17</sup>. » Par cette avancée de l'enquête, histoire et raisonnement, Roland Barthes a situé la structure argumentative de *La chambre claire* dans le temps d'une mélancolie qui n'a pas encore trouvé, faisant de cet essai sur la photographie un livre qui obéit aux normes narratives du roman policier.

Mais qu'est-ce donc que l'enquêteur aura enfin « trouvé » ? Quel était l'objet de l'enquête ? Comme dans tout roman policier, l'enquête portait sur l'*identité* : l'identité de la photographie. Mais la deuxième partie du livre s'ouvre sur un rebondissement : on apprend que le narrateur avait omis d'explicitier les conditions de l'enquête. On le croyait sur la piste de la photographie quand il cherchait une photographie de sa mère : une image qui lui ressemblât. Ainsi le livre donne-t-il à lire également la recherche de *l'identité de la mère*. Dans la mesure où cette identité est cherchée *dans* la photographie, dans la mesure, également, où l'identité de la photographie est trouvée dans un cliché de la mère (« Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel*<sup>18</sup> ! »), il est possible d'affirmer que l'identité révélée au terme de l'enquête menée dans *La chambre claire* n'était autre que l'identité de la mère et de la photographie.

La deuxième partie de *La chambre claire* présente le renversement tragique de l'aveuglement en clarté — comme le suggère le titre du livre (chambre obscure, chambre claire) et la photographie liminaire. La division en deux parties rend d'autant plus évidente la division entre le temps d'avant, temps de recherche et de mélancolie, et le temps d'après, bonheur et tragédie pour l'enquêteur qui a enfin trouvée l'image concordante. *A posteriori*, on pourrait dire que toutes les photographies présentées dans la première partie n'avaient d'autre but que de nous lancer sur de fausses pistes quant à ce que serait l'identité de la photographie. Cette affirmation ne serait vraie qu'à demi : toutes les photographies étaient autant d'indices dont on a signalé la duplicité. Parfois faux, l'indice est souvent vrai *en partie*. Les photographies de la première partie donnent quelques indices quant à la vérité recherchée : portraits d'enfants et de mères, brume d'hiver, Belle époque, souliers sanglés, la main « dans le bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon<sup>19</sup> » et autres détails « poignants » que l'on retrouvera dans la photographie recherchée. C'est comme si la première partie présentait la mémoire désordonnée de l'enquêteur auquel manquait encore l'image une et dernière : l'image, l'empreinte, le souvenir de sa mère qu'il n'a pas encore trouvée dans sa recherche et réminiscence, mélancolie de la première partie.

Heureusement, la deuxième partie s'ouvre sur une scène de reconnaissance : l'enquêteur devant la Photographie du Jardin d'Hiver, une image de sa mère enfant.

17 Jacques Derrida, *loc. cit.*, p. 68.

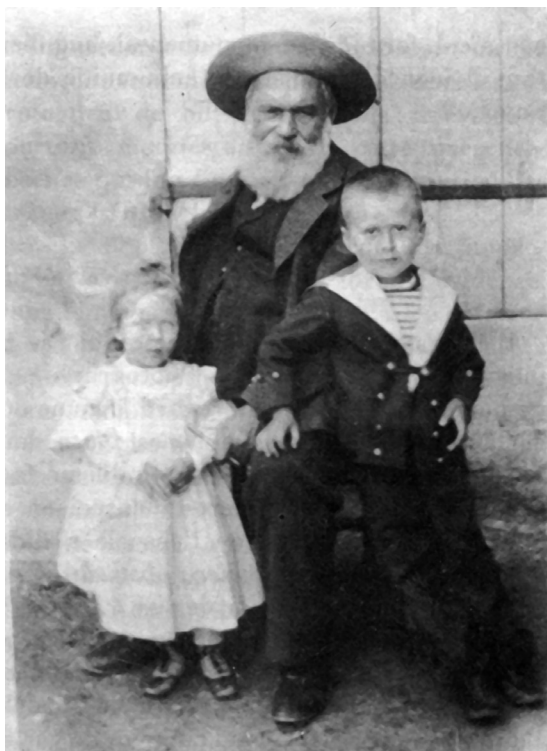
18 Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 792.

19 *Ibid.*, p. 836.



Cette photographie trouvée, l'enquêteur ne cherche plus : il a trouvé « la vérité du visage qu'[il] avait aimé<sup>20</sup> ». Un photographe de Chenevières-sur-Marne avait fixé, ne le sachant pas, « la vérité — la vérité pour moi<sup>21</sup> ». En insistant sur le sentiment de vérité que la photographie a suscité chez le personnage-enquêteur, le narrateur met fin à l'histoire. Dévoilée, la vérité met fin à l'enquête et, surtout, telle que Barthes l'écrit, la vérité de la photographie met fin à toute argumentation. Preuve irréfutable de l'identité de la mère et de la photographie, « confusion inouïe de la réalité (*"Cela a été"*) et de la vérité (*"C'est ça !"*)<sup>22</sup> », la Photographie du Jardin d'Hiver demeure pourtant « cachée », le narrateur se refusant à la montrer. Ainsi manque-t-il au lecteur LA pièce à conviction. Impossible au lecteur d'affirmer, avec l'enquêteur, l'identité recherchée. Et le voici laissé dans l'ignorance et la mélancolie en l'absence : le narrateur dénie au lecteur le plaisir à identifier et toute *catharsis*.

Ce refus du narrateur à présenter la Photographie du Jardin d'Hiver rend compte du partage de la connaissance qui fonde les narrativités tragique et policière. Arguant que la photographie serait sans intérêt pour qui n'a pas sa mémoire, le narrateur fonde la vérité du cliché sur l'identité de l'image du souvenir et celle de la mère



dans le jardin d'hiver. La mémoire manquant au lecteur, celui-ci ne peut que verser dans une mélancolie détective jusqu'à trouver, *lui aussi*, l'image évoquée. Car l'auteur a pris soin d'inclure le cliché. La duplicité des niveaux narratifs joue dans *La chambre claire* d'autant plus qu'une photographie présente (au grand-père près) une image correspondant à la description de la mère et de son frère dans le Jardin d'Hiver. Telle la petite fille sur le cliché, l'indice avait été laissé par l'auteur dans son livre. Comme dans tout roman policier, la vérité était là, « sans se montrer ni se cacher<sup>23</sup> ».

---

« La souche » Collection  
personnelle de Roland Barthes.  
Source : *La chambre claire*,  
Paris, Gallimard, Éditions du Seuil  
(Les cahiers du cinéma), 1980,  
p. 163.

---

20 *Ibid.*, p. 844.

21 *Ibid.*, p. 878.

22 *Ibid.*, p. 880.

23 *Ibid.*, p. 845.

Autour *des Cahiers de la photographie*, on a reproché à *La chambre claire* sa mélancolie. Roland Barthes, a-t-on dit, a trop insisté sur la valeur indiciaire (et somme toute problématique) de la photographie. Pour ne donner qu'un exemple, André Rouillé a critiqué le caractère fantomal du « ça a été » (« épure », écrit-il, « être théorique sans réalité ») et insiste à l'effet que Barthes aurait créé une « monoculture de l'indice » placée sous l'autorité de la chose représentée<sup>24</sup>. L'observation est juste sinon qu'elle confond le personnage, le narrateur et l'auteur du livre. Ainsi devrait-on comprendre l'insistance donnée à la valeur indiciaire de la photographie dans le cadre du roman policier. Rien de plus normal, en effet, qu'un enquêteur à la recherche d'indices. Et dans la mesure où l'indice photographique n'a de sens que si on lui donne une *légende*, il stimule l'écriture du récit. À défaut d'une réponse à la question esthétique « Qu'est-ce que la photographie ? », l'indice photographique a fourni la solution d'un problème poétique : comment passer à l'écriture du roman ? Grâce à l'indice photographique, Roland Barthes a pu faire d'un raisonnement un roman policier. Mimétique, l'indice photographique assure par ailleurs le retour du tragique pour le fils endeuillé. Dans l'image reconnue, la *catharsis* s'effectue. Et l'hommage à la mère est ainsi rendu.

Pour avoir écrit un *thriller* pour universitaires, Roland Barthes a donné à d'autres l'envie de reprendre l'enquête menée sur la photographie dans *La chambre claire*. Une théorie de la photographie s'est ainsi développée dans les années 1980 suite à la publication du livre (et contre les propositions avancées par le narrateur, est-il besoin de préciser) afin d'identifier ce que serait la *photographie*. Plusieurs lecteurs, en effet, n'ont pas supporté la mélancolie de ne pouvoir eux-mêmes identifier, à défaut de la mère, la photographie.

Chez les littéraires, *La chambre claire* demeure un livre de référence sans que cette fascination n'ait été suffisamment explicitée. Le code, en effet, est demeuré *caché*. Si l'on considère *La chambre claire* à l'aune de la structure narrative du roman policier, il apparaît que l'*indice* photographique (le « ça a été » est le principal apport théorique du livre) possède une fonction narrative. L'indice est une trace, une *empreinte* telle que serait selon Aristote l'image du souvenir, et l'objet de cette « sorte de recherche » qu'est la réminiscence. La vérité de l'indice photographique est mélancolique si l'on voit dans la photographie une empreinte du passé. Mais la vérité de l'indice apparaît surtout dans la suite d'un récit : l'indice *est donné à lire*. Élément de l'histoire, l'indice anticipe la suite : il indique la voie à suivre et tend vers le coupable. Dans *La chambre claire*, l'indice tend vers la mère. Si la mélancolie de *La chambre claire* tient à la valeur rétrospective de l'indice (« ça a été »), la valeur prospective de l'indice est mélancolique tout autant. Car l'indice est un signe *en attente* de reconnaissance — d'où son pathétique. Un indice ne se suffit pas à lui seul. On ne comprend sa portée que par la grâce d'un récit livré *a posteriori*.

Mélancolique, tragique, policière : l'histoire et l'argumentaire de *La chambre claire* progressent dans une temporalité paradoxale. Au temps de l'enquête se superpose le temps de la narration. À cette superposition s'oppose le temps de la

---

24 Voir André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

lecture : l'enquête est reprise par le lecteur lisant *La chambre claire*, cherchant les indices et proposant, à son tour, une explication. Dans le temps de l'histoire, il faut également compter le temps qui précède la mort de la mère. Et même la portée de *La chambre claire* s'étend jusqu'au « temps où ma mère a vécu *avant moi*<sup>25</sup> » pour comprendre le temps de la mère enfant. Dans cette mise en abîme temporelle, la photographie et la mère se dédoublent : la photographie au passé composé (« ça a été ») et la mère en deux temps : la mère et l'enfant de quatre ans. Ainsi l'identité des personnages se diffracte sur tous les temps. Par un phénomène mimétique, les temps et les personnes sont heureusement liés grâce à l'« air » qui court d'une photographie l'autre et d'un temps à l'autre. De sorte qu'il apparaît finalement, et sans que la mort ne soit pour autant niée, qu'*un et un font un*.

Si la mélancolie de *La chambre claire* tient à ce qu'une image est cherchée, on lit la tragédie et le roman policier dans les nombreux dédoublements. Deux parties : l'aveuglement et la lumière. Deux objets d'enquête : la photographie et la mère. Deux « je » : l'enquêteur et le narrateur. À ces clivages plus qu'à l'indice photographique, on reconnaît la pulsion mimétique à l'œuvre dans *La chambre claire*. Dans le clivage temporel, les identités (la photographie et la mère) se touchent pour donner au narrateur et au lecteur matière à composer (et à recomposer dans la mélancolie) un roman policier et une tragédie. Aussi le « ça a été » désigne-t-il la division temporelle dans laquelle opèrent l'enquête policière, la mélancolie et la tragédie. Dans le battement d'un objet déjà vu, indice que le personnage aura finalement reconnu, la vérité apparaît. *Un et un font un* est une formule tragique car l'identité n'est jamais révélée qu'après dans la fatalité du « ça a été ».

---

25 Roland Barthes, *La chambre claire*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 842.

## Références

- ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle*, texte traduit et présenté par Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000.
- , *Poétique*, texte établi et traduit par Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990.
- BARTHES, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Éditions du Seuil, 2009 (éd. Nathalie Léger).
- , *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 5 t., 2002 (éd. Éric Marty).
- BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- DERRIDA, Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1992.
- KOFMAN, Sarah, *Camera Obscura : de l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.