

Jean
Narboni

La

nuite

sera

noire

Barthes,

La Chambre claire,
le cinéma

et

blanche



capricci

**La nuit sera
noire et blanche**

Jean Narboni

La nuit sera noire et blanche

Barthes,
La Chambre claire,
le cinéma

capricci

« Mais ces histoires dormaient
dans les journaux d'il y a trente ans
et personne ne les savait plus. »

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

« Ecrire un livre n'est pas tout. Il faut encore, comme disent les éditeurs, le fabriquer. Et c'est alors que commence le tourment de l'auteur » : ainsi s'ouvre le recueil de chroniques littéraires de Paris occupé de Léon-Paul Fargue, *Lanterne magique*, au titre curieusement résonnant avec *La Chambre claire*. Ce qu'il annonce avec humour pourrait valoir pour la genèse mouvementée du livre de Roland Barthes.

A commencer par le pluriel du terme « éditeurs ». Dans le chapeau d'un entretien publié dans *Le Matin* du 22 février 1980, peu après la sortie du livre, Laurent Dispot notait une bizarrerie : la présence de trois éditeurs pour *La Chambre claire*, qu'il qualifiait de « phénomène peu commun ». De sa commande par les *Cahiers du cinéma* à son écriture quelque deux ans plus tard, du montage du texte et des photographies à la mise en forme définitive et à la parution du

livre, l'histoire de *La Chambre claire* abonde en traits intrigants et en étrangetés pour la plupart passées inaperçues, mais qui n'ont pas été sans effets sur le mouvement et le sens du livre.

On peut douter que trente-cinq ans après sa publication, ce livre sans cesse réédité et commenté, paré au fil du temps d'une gloire dont les feux se sont ajoutés à sa propre clarté, recèle encore quelque mystère. L'auteur, en nous en dérobant le centre brûlant, la photographie de sa mère enfant à Chennevières-sur-Marne, ne nous a-t-il pas révélé l'essentiel de son jardin secret ? Ce livre voudrait montrer que non. Fait d'allers-retours entre une connaissance directe de ses conditions d'élaboration et les aperçus nouveaux que propose chaque nouvelle lecture, il voudrait témoigner des déplacements, ajustements et substitutions, effets de leurre et incidents de parcours qui, page après page et de la première reproduction photographique à la dernière, ont jalonné sa composition. Dans son livre *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Eric Marty, ami de l'écrivain et responsable de l'édition de ses *Œuvres complètes*, confie lui avoir dit à la parution de *La Chambre claire*, et fort justement, que

« dans sa conception matérielle même, il avait inventé un objet entièrement neuf, un objet unique, aussi nouveau et unique que le *Nadja* de Breton¹ ». A la précision près que cette conception matérielle, ce montage de texte et de photographies n'ont pas été établis d'emblée par l'auteur, mais qu'une longue élaboration leur a été nécessaire. Lorsqu'au début du mois de juin 1979, après une rédaction rapide de moins de deux mois consécutive à deux années de latence, Barthes m'a remis le manuscrit de *La Chambre claire*, il s'agissait d'un texte auquel il ne devait apporter que de rares modifications, mais ses propositions d'illustrations étaient quantitativement très supérieures au nombre de photographies finalement retenues et les documents n'avaient pas encore trouvé leur place. Pendant la fin de l'été et durant l'automne, j'ai eu le privilège de travailler avec lui au montage texte-images auquel il tenait tant : sélection et mise en place, remplacement et promotion de documents, dont certains – toujours significativement – sont survenus très tard. Dans le même

1. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, 2006, Seuil, p. 93.

temps, les services concernés des éditions Gallimard donnaient lentement forme au premier livre que la nouvelle collection « Cahiers du cinéma-Gallimard » s'apprêtait à publier.

Dans l'un des premiers chapitres de *La Chambre claire*, Barthes, qui a fréquemment recours dans son œuvre aux néologismes, décompositions étymologiques et emprunts au latin et au grec, importe sans guillemets ni italique un terme anglais, celui de *disturbance*. Il désigne ainsi le *punctum* qui trouble et dérègle la calme ordonnance de certaines photographies, rares et privilégiées, pour les faire accéder à l'existence. L'histoire de *La Chambre claire* et le livre lui-même sont riches de ces perturbances.

Deux d'entre elles, que j'avais notées à l'époque sans questionner Barthes à leur propos et sans y attacher l'importance grandissante qu'elles ont prise avec le temps, ont considérablement fait évoluer et amplifié cet essai primitivement voulu comme un récit de l'histoire d'un livre à des fins que j'espérais éclairantes. C'est d'abord l'emploi à la première page – étonnant chez un auteur réfractaire aux discours d'autorité – du performatif *décréter* pour affirmer qu'il

aime la Photographie *contre* le cinéma, mais en tempérant aussitôt son propos par l'aveu qu'il ne parvient pas à les séparer. Cet antagonisme et cette inséparabilité, souvent affirmés dans les écrits antérieurs (après une première époque où l'une et l'autre pratique étaient mises à distance en raison de leur commune dimension analogique) et constamment évoqués dans le cours de *La Chambre claire*, me semblaient devoir être questionnés.

C'est ensuite, quelques lignes plus bas, la référence, exceptionnelle chez Barthes, à l'ontologie (« j'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir "ontologique" »), « ontologie » qui constitue le socle sur lequel André Bazin, théoricien majeur du cinéma et grand absent de *La Chambre claire*, a fondé sa théorie en partant lui-même d'une réflexion sur l'image photographique. J'ai alors mesuré à quel point l'histoire des *Cahiers du cinéma*, dont André Bazin a été l'un des fondateurs, et le parcours de Roland Barthes, du début des années 60 jusqu'au terme de son œuvre avec *La Chambre claire*, avaient été marqués par des rencontres espacées dans le temps mais chaque fois importantes pour les deux parties. C'est cet

accompagnement discontinu et ce lien jamais rompu dont je voudrais d'abord retracer les moments.

Rencontres

1.

Le premier entretien

Aussi surprenant que cela paraisse, la pensée et les travaux de Barthes ont été revendiqués comme programme dans les *Cahiers du cinéma* dès le mois d'août 1963, avant même sa première intervention dans la revue sous forme d'entretien ou de texte. On doit cette proclamation à celui qui allait en devenir peu après le rédacteur en chef, Jacques Rivette. Les *Cahiers du cinéma* connaissaient alors, depuis près d'une année, un conflit interne majeur à propos de leur orientation tant esthétique que politique, et de leur degré de combativité jugé insuffisant par certains rédacteurs. Ce conflit a été longtemps décrit, avec un schématisme et une outrance que la perspective historique a – comme c'est souvent le cas – relativisés, en

termes de querelle des Anciens et des Modernes. Deux noms, entre autres, l'emblématisaient : Eric Rohmer et Jacques Rivette. Le conflit prit fin en juin 1963 par la destitution de Rohmer et la mise en place d'un Comité de rédaction de seize membres qui disparut très vite pour laisser place à Rivette comme rédacteur en chef. Rivette, tenant de la ligne moderniste, s'était imposé comme un critique incisif, clairvoyant et rare, auteur de quelques textes essentiels (sur Hawks, Rossellini, Mizoguchi notamment), ordonnateur secret et incontesté des goûts de la revue. Il venait de connaître un échec terrible avec la sortie de son premier long métrage *Paris nous appartient*. Mélomane assidu du Domaine musical, admirateur de Pierre Boulez sur lequel il projeta un moment de faire un film, il était aussi un grand lecteur d'auteurs contemporains et de textes théoriques.

En août 1963, dans le numéro 146 des *Cahiers du cinéma*, il publia un court texte intitulé « Revoir *Verdoux* » peu mis en valeur par la mise en page (reflet d'un rapport de forces interne encore incertain ?), texte pourtant majeur et qui allait engager la revue pour longtemps. Le peu de