



HAL
open science

Roland Barthes et les Cahiers du cinéma

Evelyne Grossman

► **To cite this version:**

Evelyne Grossman. Roland Barthes et les Cahiers du cinéma. sous la direction de Hélène Baty-Delalande, Jacqueline Nacache et Pierre-Olivier Toulza. *L'expérience du cinéma*, Hermann, 2015, 978 2 7056 9118 9. halshs-01421416

HAL Id: halshs-01421416

<https://shs.hal.science/halshs-01421416>

Submitted on 23 Dec 2016

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.

Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma*

Evelyne Grossman
Université Paris Diderot

Découper un film

Faut-il croire Roland Barthes quand il affirme çà et là qu'il n'aime pas le cinéma ? Disons plutôt qu'il ressent face à lui un certain malaise. Le cinéma l'embarrasse, dans tous les sens du terme. Face à un film, il oscille volontiers entre hypnose, fascination et peur d'y rester englué. On sait qu'il se méfie de ce qu'il nomme la « colle » des images. Entendons qu'il a du mal à faire du film un objet de désir. Parallèlement, et en dépit de ses efforts, il ne parvient pas non plus à en faire un objet d'études (ceci explique aussi cela) : le cinéma résiste à la sémiologie.

Tout bon objet potentiellement analysable se découpant en unités, Barthes cherche d'abord à appliquer cet axiome au cinéma. Or, étrangement, cela ne fonctionne pas. Le film est une sorte de long ruban insécable, plutôt mou, assez rétif à l'analyse linguistique. En 1975, dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, il écrit ceci (le fragment se nomme, non par hasard : « Le plein du cinéma ») : « Résistance au cinéma : le signifiant lui-même y est toujours, par nature, lisse, quelle que soit la rhétorique des plans ; c'est, sans rémission, un continuum d'images ; la pellicule (bien nommé : c'est une peau sans béance) *suit*, comme un ruban bavard : impossibilité statutaire du fragment, du haïku. » (IV, 634). Comment donc aimer ce qui échappe aussi mollement à toute saisie ? D'où sa question : qu'est-ce que c'est, au juste, un cinéophile ? Réponse : c'est un lecteur des *Cahiers du cinéma*.

Au moins, dans les pages d'une revue, le film est-il objet de discours, et donc potentiellement érotisable (objet de connaissance, objet d'amour ou de jouissance). Pour Barthes, la critique relève d'une érotique. C'est sa seule justification. Mais justement, la cinéphilie, telle qu'il la voit de l'extérieur, n'est d'abord pour lui qu'un stéréotype : une espèce de curieuse attirance intellectuelle dont l'objet reste assez mystérieux, rassemblant des jeunes gens épris de théorie. J'en prendrai deux exemples :

Roland Barthes évoque pour la première fois les *Cahiers* dans un article sur le film de Claude Chabrol, *Le Beau Serge*, article paru dans les *Lettres nouvelles* en mars 1959. Il décrit « l'irruption » à un moment du film « d'un jeune homme en duffel-coat et en écharpe volante, qui lit *Les Cahiers du Cinéma*, en prenant son mauvais café de bistrot. » (I, 944) Il n'a pas aimé le film, film de droite selon lui, et il conclut : « Dommage que ces jeunes talents ne lisent pas Brecht. Ils y trouveraient au moins l'image d'un art qui sait faire partir un problème du point exact où ils croient l'avoir terminé. » (comprendons : d'une analyse politique du réel social). Par parenthèse, il est remarquable que la plupart du temps et jusqu'à la fin, quand Barthes parle de cinéma, immédiatement surgit pour lui en contrepoint le théâtre de Brecht.

Second exemple, un an plus tard, en 1960, dans deux numéros de la *Revue internationale de Filmologie*, il fait paraître coup sur coup deux articles (sans doute un long article livré en deux épisodes) « Le problème de la signification au cinéma » (I, 1039-1046) et « Les "unités traumatiques" au cinéma » (I, 1047-1056), articles dans lesquels il tente d'esquisser ce qu'il nomme lui-même les cadres encore grossiers et très hypothétiques « d'une sémiologie de l'image filmique ». Il essaie à nouveau d'isoler des signifiants filmiques discontinus, voire des

« combinats de signes », et d'en faire l'inventaire afin d'en élaborer une définition systémique. Il reprend alors le même exemple, celui du *Beau Serge* et présente un de ces tableaux dont il a à l'époque le secret (souvenons-nous des schémas du « système sémiologique du mythe » qu'il élabore en 1956), tableau détaillant ce qui pourrait être un « lexique visuel » du cinéma : d'un côté les signifiés, de l'autre les signifiants. S'ébauche ainsi un système descriptif et interprétatif. Par exemple :

Signifiant : « lit *Les Cahiers du Cinéma* en prenant son petit déjeuner »

Signifié : « Cinéphile »

Barthes admet cependant très vite qu'il travaille là sur des stéréotypes trop grossiers (des *mythèmes* ?). D'ailleurs, souligne-t-il, « ce jeune bourgeois intellectuel [celui qui lit les *Cahiers*] joue un peu son "propre rôle", avec cette légère emphase des signes, que Sartre a analysée dans une page célèbre de *L'Être et le néant*, à propos du garçon de café. » Visiblement, on tourne un peu en rond...

Sémiologie du cinéma

Les relations de Barthes aux *Cahiers du cinéma* se résument finalement à peu de choses, d'un point de vue quantitatif. Entre 1963 et 1980 : un entretien, deux ou trois articles, une commande (commande des *Cahiers* qui deviendra *La Chambre claire*, livre qui, comme l'on sait, ne parle pas de cinéma). On peut suivre d'ailleurs dans les différentes collaborations de Barthes l'évolution même de la revue : on commence par d'austères analyses sémiologiques et on termine par la subtilité des sensations chez Antonioni. Brièvement résumé, je dirais ceci : *Les Cahiers*, ou peut-être plutôt l'idée qu'il s'en fait, sont à l'origine liés chez lui à l'idée d'un Surmoi paternel peu enclin à laisser le fils jouir en paix de ce qu'il aime. On peut distinguer ainsi trois périodes dans les relations de Barthes aux *Cahiers* durant la vingtaine d'années qu'elles durèrent, des années soixante jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

Première période, celle des *Cahiers* des années 1963-1964, époque Jacques Rivette, débuts de Serge Daney : structuralisme, psychanalyse, marxisme, sémiologie, engagement politique de plus en plus marqué. Les *Cahiers* rencontrent Lacan, Foucault, Barthes, lequel à l'époque tente, on l'a vu, de constituer une sémiologie du cinéma. La question (sans réponse) qu'il se pose à l'époque est celle de savoir s'il existe « une grande "langue" de l'imaginaire humain » (II, 628). L'interrogation apparaît dans un entretien réalisé par Philippe Pilard et Michel Tardy, paru en 1964 dans *Image et son* sous le titre « Sémiologie et cinéma ». Barthes y souligne la difficulté d'étudier l'image filmique, le caractère « mystérieux » de l'image : « Est-ce que l'image signifie ? C'est une question à laquelle on travaille, mais on ne peut pour l'instant que situer des difficultés, des impossibilités, des résistances. La grande résistance de l'image à se donner comme un système de signification, c'est ce qu'on appelle son caractère analogique à la différence du langage articulé » (II, 622). Autrement dit, le caractère continu de l'image cinématographique rend très difficile sa segmentation en unités discrètes.

Rappelons ici brièvement que dès la fin des années cinquante, Barthes s'était attelé à l'élaboration d'une nouvelle sémiologie opérant un renversement de la théorie saussurienne du signe. La linguistique pour lui n'était plus à comprendre comme une partie de la sémiologie conçue elle-même comme une grande science des signes ; la sémiologie devenait au contraire une partie de la linguistique et, en ce sens, elle était fondamentalement tributaire du langage. Cette question de l'élaboration d'une sémiologie du cinéma est très exactement celle que

travaille à l'époque Christian Metz, alors attaché de recherche au CNRS. Il intervient d'ailleurs plusieurs fois dans le séminaire de Barthes à l'École Pratique des Hautes Etudes en 1963-1964 et en 1967 pour parler précisément de ces problématiques. Il publiera ainsi en 1964 dans le numéro 4 de la revue *Communications* (ce même numéro où Barthes publie ses « Éléments de sémiologie »), un article intitulé « Le cinéma, langue ou langage ? ». Quelque temps après paraîtra ce grand livre de sémiologie cinématographique que demeurent les *Essais sur la signification au cinéma*¹.

Dans ce même entretien d'*Image et son*, Barthes déclare non sans humour que tout ce qu'il pourrait parvenir à analyser pour l'instant, c'est un film comme *L'homme de Rio* avec Belmondo (film « bourré de signes culturels », autrement dit de clichés). On peut faire une analyse rhétorique de ce film, précise-t-il, « rhétorique dans le sens presque péjoratif, c'est-à-dire cette enflure stéréotypée des messages » ; et il ajoute : « J'ai vu coup sur coup *L'Homme de Rio* et *Le silence* de Bergman ; il est évident qu'il est beaucoup plus difficile d'analyser de façon rhétorique *Le silence* que l'autre film. » (II, 625) Exit donc provisoirement la sémiologie du cinéma...

Revenons au premier entretien de Barthes pour les *Cahiers*, avec Michel Delahaye et Jacques Rivette, paru en septembre 1963 sous le titre « Sur le cinéma ». On ne peut manquer d'y remarquer l'étonnant contraste entre la précision, voire parfois la technicité des questions posées par les deux interlocuteurs et l'embarras de Barthes à y répondre. Il souligne ainsi qu'il ne va pas très souvent au cinéma (à peine une fois par semaine, ce qui à cette grande époque de la cinéphilie n'était semble-t-il pas beaucoup). Il répète la relative impuissance du structuralisme à dire quelque chose du cinéma. Curieusement, ou peut-être par goût provocateur du paradoxe face à de tels interlocuteurs, il insiste au fur et à mesure que l'entretien se déroule sur le fait qu'au cinéma, contrairement à la littérature rêvée par Flaubert, « il se passe quelque chose ». Ce qu'il aime, lui, au cinéma ? Une « bonne histoire ». Soucieux sans doute de ne pas totalement décevoir l'attente des deux intervieweurs, il précise pourtant ceci : le cinéma pourrait bien répondre, si on y tient, à une linguistique du syntagme plutôt que du signe. Ce qui l'intéresse personnellement c'est la littérature ou l'art « problématique », c'est-à-dire « du sens *suspendu* » : « Les meilleurs films (pour moi) sont ceux qui suspendent le mieux le sens » (II, 263). Il donne ainsi l'exemple de *L'Ange exterminateur* de Buñuel, film de 1962 ; film où pour lui le sens est suspendu, ce qui ne veut pas dire non-sens mais au contraire abondance « de ce que Lacan appelle la "signifiante" ».

La modernité, dit Barthes dans cet entretien, apparaît trop souvent comme une façon de tricher avec l'histoire ou avec la psychologie. « Mais en même temps, on ne sait pas du tout comment expulser cette fameuse psychologie, cette fameuse affectivité entre les êtres, ce vertige relationnel qui (c'est cela le paradoxe) n'est maintenant plus pris en charge par les œuvres d'art mais par les sciences sociales et la médecine [...] : "l'âme" est devenue en soi un fait pathologique. » (II, 265) Donc, pour lui, un beau film c'est « une histoire, avec un début, une fin, un suspens. » Et "suspens", notons-le, n'est pas "suspense". Conclusion de Barthes ? « Autrement dit, si nous devons résumer ce dont nous avons envie maintenant, nous attendons : des films syntagmatiques, des films à histoire, des films "psychologiques". » Voilà donc ce que

¹ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck (vol. 1, 1968 ; vol 2, 1972). Sur la présence de Metz aux côtés de Barthes dans l'aventure sémiologique des années soixante, voir la biographie de Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Flammarion, 1990. Voir aussi la biographie de Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Seuil, 2015, p. 346. Citons, de Christian Metz, ces ouvrages de référence que sont *Langage et Cinéma* (Larousse, 1971) et *les Essais sémiotiques* (Klincksieck, 1977).

déclarait Barthes aux *Cahiers du cinéma* au début des années soixante : il balaie d'un revers de main *l'Immortelle*, le dernier film de Robbe-Grillet sur lequel on l'interroge et il réclame des films "psychologiques".

Coupures

Dix ans plus tard, les années soixante-dix sont pour les *Cahiers* des années de radicalisation politique : défense des films militants, influence du maoïsme. La revue publie en juillet 1970 l'article fondamental de Barthes sur le cinéma d'Eisenstein : « Le troisième sens (notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein) » (III, 485-506). La question du Barthes sémiologue du cinéma, on l'a vu, c'était finalement : comment ça se coupe, comment ça se découpe un film ? La question revient ici. Il faut y insister : ce n'est pas une question technique, c'est une question de désir.

Dans cet article célèbre, Barthes commente des photogrammes du film de Eisenstein, *Ivan le terrible*, photogrammes publiés par *Les Cahiers du cinéma* dans des numéros précédents. Il reprend ici le même dispositif interprétatif qu'il avait utilisé en 1959 dans son commentaire des photographies de Roger Pic sur le *Mère Courage* de Brecht². Je rappelle d'un mot que Barthes oppose ici deux niveaux de sens. D'abord un *sens obvie* qu'il caractérise comme étant d'une évidence *fermée* prise dans un système complet de destination. Ainsi, dans l'un des photogrammes deux courtisans jettent de l'or en pluie sur la tête du jeune tsar (thème de l'or, de la richesse). Le sens obvie chez Eisenstein, c'est toujours, dit Barthes, la révolution. Mais il y a aussi autre sens, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intelligence ne parvient pas à absorber, à la fois « têtue et fuyant » et que je n'arrive pas exactement à nommer. Ce sont là comme des « accidents du signifiant ». Ainsi par exemple sur quelques photogrammes : une masse excessive de cheveux, une barbichette d'un personnage perpendiculaire au menton (postiche, pastiche, fétiche...); de gros ongles, etc... Ce sens, Barthes l'appelle *obtus*.

On voit apparaître ici la première approche de ce qu'il théoriserait plus tard dans *La Chambre claire* sous le nom de *punctum* : un détail aberrant, incongru, qui me frappe, moi en particulier. L'obtus n'a pas encore ici la charge d'affects qui fera la force d'effraction du *punctum*. Ce qui intéresse Barthes ici est tout autre chose. Le sens obtus a une particularité essentielle : il est discontinu. Indifférent à l'histoire que raconte le film, il opère une dissociation, un distancement (grand thème brechtien, comme l'on sait) à l'égard du réel du film. Apparaît soudain ici, comme il le note, une « in-congruence », une « im-pertinence » du signifiant (III, 500). Le sens obtus, c'est ce que je ne peux pas dire, au sens de raconter. « Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé. [...] Le filmique est donc exactement là, dans ce lieu où le langage articulé n'est plus qu'approximatif et où commence un autre langage (dont la "science" ne pourra donc être la linguistique, bientôt larguée comme une fusée porteuse). » (III, 503)

La conclusion de Barthes, pour peu qu'on y prête attention, est capitale, bien au-delà des questions du cinéma. La trouvaille de Barthes, grâce au détour du cinéma, on pourrait la formuler ainsi : il y a un discontinu non linguistique. Ce qu'il a découvert là, avec ce sens obtus, c'est quelque chose qui, comme il le dit, ne relève plus de notre « civilisation du signifié ». Il y a dans le film (et donc dans l'image photographique, l'idée sera reprise dans *La Chambre*

² Voir ses deux articles sur les photographies de Roger Pic : « Sept photo modèles de "Mère Courage" » (I, 997-1013) et « Préface à Brecht, "Mère Courage et ses enfants" (avec des photographies de Pic) » (I, 1064-1082).

claire) du sens inconnu qui émerge hors du langage articulé, un sens inarticulable qu'il se borne encore à nommer ici avec Eisenstein, « vertical » (dénomination encore trop évocatrice du paradigme, il le comprendra plus tard). C'est cela donc, le « filmique » : « le filmique est aussi loin du film que le romanesque du roman (je puis écrire du romanesque, sans jamais écrire du roman) » (III, 503)

On le sait, c'est précisément cela que cherchera Barthes à la fin de sa vie : écrire et décrire non plus un roman (le roman est mort) mais du *romanesque* – le romanesque qu'il définit dans *Le Plaisir du Texte* en 1973 comme « un simple découpage instructure, une dissémination de formes » (IV, 235) ; ou encore en 1977, comme « puissance d'expression du discontinu humain, comme soumission à l'interstice des lois (à commencer par celles des discours) » (V, 387).

C'est pourquoi, écrit Barthes à la fin de son article des *Cahiers*, le filmique ne peut pas être saisi dans le film en mouvement (« au naturel), « mais seulement encore dans cet artefact majeur qu'est le photogramme » (III, 504). Arrêtons-nous ici un instant. Qu'est-ce qu'un photogramme ? Je dirais : une découpe. La définition usuelle, on le sait, évoque la plus petite unité de prise de vue. Barthes lui-même le précise, le photogramme, n'est pas un sous-produit, un échantillon, « une réduction de l'œuvre par immobilisation de ce que l'on donne pour l'essence sacrée du cinéma : le mouvement des images. » Le photogramme, c'est une « citation ». Entendons par là « cet autre texte » dont il nous faut trouver la lecture.

Grâce au photogramme filmique, Barthes poursuit ainsi l'exploration d'un discontinu non linguistique qui deviendra dans ses textes ultérieurs le détail signifiant, l'atome de sens sensible, le signe désirable et sensible des *Fragments d'un discours amoureux* ou de *La Chambre claire*. Il aura alors trouvé comment découper le film, non plus linguistiquement mais amoureux, érotiquement, ce qui signifie perversément. On l'a vu, la question qui fascine Barthes depuis toujours, c'est précisément le goût de la découpe, cette jouissance fétichiste du sémiologue, si difficile à retrouver face à l'objet cinématographique.

Barthes reparle du cinéma d'Eisenstein, du *Cuirassé Potemkine* en l'occurrence, dans un article de 1973 dédié à André Téchiné³. Il vient de parler de l'art de la découpe chez Brecht et il poursuit : « Même chose chez Eisenstein : le film est une contiguïté d'épisodes, dont chacun est absolument signifiant, esthétiquement parfait ; c'est un cinéma à vocation anthologique : il tend lui-même, en pointillés, au fétichiste, le morceau que celui-ci doit découper et emporter pour en jouir (ne dit-on pas qu'au *Cuirassé Potemkine* de quelque cinémathèque il manque un bout de pellicule – la scène de la poussette, bien sûr –, coupée et dérobée par quelque amoureux, à la façon d'une tresse, d'un gant ou d'un dessous de femme ? » (IV, 349) On notera au passage les découpes subtiles qui incisent la phrase de Barthes.

Contre l'hypnose cinématographique, donc, contre la colle de ce long ruban amorphe qu'est le film, un seul remède, la découpe amoureuse et perverse, la tactique du fétichiste, celle d'un « imaginaire légèrement décollé » : « Car telle est la plage étroite [...] où se joue la sidération filmique, l'hypnose cinématographique : il me faut être dans l'histoire (le vraisemblable me requiert), mais il me faut aussi être *ailleurs* : un imaginaire légèrement décollé, voilà ce que, tel un fétichiste scrupuleux, conscient, organisé, en un mot *difficile*, j'exige du film et de la situation où je vais le chercher. » (IV, 780)

³ « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, (IV, 338-344).

Le cinéma, sans doute, Barthes ne l'aima pas vraiment. Son dernier livre, *La Chambre claire*, fut écrit, comme il le précise dans un entretien, « à la demande des *Cahiers du cinéma* ». Ce livre ouvrait « une collection en principe sur le cinéma » mais, ajoute-t-il, « ils m'ont laissé libre de choisir mon sujet, et j'ai choisi la photographie. » (V, 934) Il n'est pas sûr qu'il ait beaucoup aimé non plus *Les Cahiers du cinéma*. Dans un entretien réalisé en 1972 au Japon, Barthes – éloignement oblige –, se laisse aller à dire un peu de mal des *Cahiers*. Il y regrette qu'il n'y ait pas en France de grande phénoménologie du plaisir ; il y voit l'œuvre d'un certain surmoi méthodologique exigeant, celui d'une science structuraliste du discours « extrêmement purificatrice et castratrice à l'égard de l'éros »... et il ajoute ceci : « Je pense, par exemple, à des travaux comme ceux, je ne sais pas, des *Cahiers du cinéma*, qui finissent par châtrer complètement le rapport érotique à l'œuvre, sous prétexte d'analyse idéologique. J'ai voulu réagir contre ça en m'occupant du plaisir du texte [...]. » (IV, 481)

Tout est dit, enfin. Il faut couper, en effet, mais pas selon la logique de la castration ; plutôt selon celle de la découpe amoureuse du pervers, du détachement fétichiste. Et d'ailleurs, comme l'écrit Barthes, à propos du film de Téchiné, *Souvenirs d'en France* (IV, 798), « le mot le plus sérieux du cinéma est : *Coupez !* »