

l'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes

(le goût du filmique)

Raymonde Carasco

Roland Barthes n'a jamais déployé le thème cinéma. Au contraire. Il s'en est tenu aux formes brèves, à son habitude (selon son *habitus, discret*, du cinéma la manière unique, peu ordinaire dans sa banalité provinciale et démodée dont il séjournait dans le noir de la salle, comme autrefois, avant-guerre et jusqu'aux années cinquante, dirait-on, le passant désœuvré répondait à l'invitation du cinéma de son quartier, à ses heures de peuplement tranquille, dans la semaine)¹. Rhapsodies, disait-il de ces textes qui font échec au développement, au sens à la fois scolaire et organique du terme. Ainsi ces quelques pages dans les *Cahiers du cinéma* n° 222, « Le troisième sens », modestement sous-titré « Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », où l'on sent le grain de l'écriture de Roland Barthes dans une proximité et une distance, une *clarté* (au sens d'abord matériel d'une certaine qualité de lumière), qui en font l'un des textes les plus rares de Roland Barthes, et de la pensée du cinéma tout entière. Une forme musicale, qui interroge l'image (les photogrammes donnés en regard du texte, dans le blanc de la demi-colonne à eux offerte) et relèverait, comme le haïku, d'« une pratique des *sens* plus que des sons », éprouvant la justesse d'une suite de traits dispersés dans le texte-image et que l'œil du lecteur cueillerait en quelque sorte à sa guise, au gré de son humeur, comme l'oreille recueille la pureté et la sphéricité d'une note de musique. Musique hors musique. Oeil-oreille entre voyant-écoutant, lecture mutante elle-même provoquée par ce rapport inouï de l'image et du texte, hors illustration et hors description, contribution à ce grand organum de la modernité, ha grande tâche de notre temps, dont rêvait Roland Barthes².

Un exercice zen, l'excellence dans la pratique délicate de l'analyse d'un affect qui aurait pu sembler particulier, idiolectique, voire idiotique (« par la même "aberration" qui *obligeait* le seul et malheureux Saussure à entendre une voix

¹ - Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, Paris, 1975.

² - « Il y a des formes qui appartiennent en commun à toutes les catégories d'énonciation : musique-texte-peinture--geste... La tâche intellectuelle à venir sera de mettre à jour ces formes... Dans tout ceci, il s'agit pour moi de la possibilité excitante de rêver d'une sorte d'organum de la modernité », intervention orale de Roland Barthes lors des rencontres sur « Le temps musical », Paris, Centre G. Pompidou.

énigmatique, inoriginée et obsédante, celle de l'anagramme, dans le vers archaïque») et dont Roland Barthes enlève la singularité jusqu'à extraire l'individualité théorique qu'il nomme « le troisième sens » : l'impression obstinée, de l'ordre de la fascination (et donc pour lui d'un nouvel imaginaire, à définir), éprouvé par le seul Roland devant quelques photogrammes de certains films d'Eisenstein (*Ivan le terrible* et *Potemkine*). A partir de ce sens têtue, erratique, qui flotte à l'intérieur de certaines images du (seul?) cinéaste Eisenstein, échappant à tout sens connu et reconnu, Roland Barthes élabore une entité nouvelle, un être théorique inédit: « le filmique ». Ainsi, « le troisième sens » serait-il fondateur du « filmique » à venir:

« Contraint d'émerger hors d'une civilisation du signifie; il n'est pas étonnant que le filmique (malgré sa quantité incalculable de films du monde) soit encore rare (quelques éclats dans S.M. Eisenstein, peut-être ailleurs?), au point que l'on pourrait avancer que le film, pas plus que le texte, n'existe pas encore... »

Etrange méthode, une fois très civilement pris le droit de s'en tenir à son goût, cette affection si peu universelle - « le droit de fonder vous-même (et à partir de vous-même) votre propre notable »³. L'art de la découpe, tel ce boucher dépeçant son bœuf dont le Tao fait l'éloge, qui « ne considère que le seul principe du découpage, ne faisant passer son couteau que là où il faut passer, et cela sans s'user », que l'humour de Roland Barthes osa citer à propos de temps musical. Car l'étonnante fraîcheur de ces pages naît du geste même de découpage, tel le cuisinier japonais dépiautant à vif l'anguille devant son client, là, en acte, au fil de l'avancée textuelle : ce trait virtuel qui passe entre, non seulement un premier et un second sens (le premier sens, informatif, au niveau de la perception et de la communication ordinaires, est aussitôt abandonné, déposé, écarté comme certaines parties sans intérêt de l'animal que l'on dépèce, oreilles ou queue par exemple), mais aussi plus subtilement entre le deuxième et le « troisième sens » - ce sens hypothétique, proposé à partir de la plus empirique des impressions et qu'il s'agit de faire advenir à réalité, réalité théorique, s'entend. Ici commence la fiction, le fantastique, le romanesque méthodologique. Un événement fragile, de l'ordre de la plus grande ténuité de l'affect, qui doit trouver d'un coup et sa forme juste et la consistance d'un concept. S'invente ici une forme théorique nouvelle: *l'essai-événement* Analyse en acte, naissance d'une abstraction: l'entité qu'il s'agit de produire (« le filmique ») sourd de la seule précision du jeu textuel qui trace une fine et rigoureuse ligne de séparation entre les termes « obvie » et « obtus » jusqu'à produire *ce concept non-usé*⁴: « le troisième sens » ou « sens obtus ».

³ - *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 92.

⁴ - « Merci, vous venez de m'enseigner comment faire durer la vie : en ne la faisant servir qu'à ce qui ne l'use pas »,

« Le sens symbolique (l'or versé, la puissance; la richesse, le rite impérial) s'impose à moi par une double détermination: il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles; c'est un sens qui me cherche, moi, destinataire du message, sujet de la lecture, un sens qui part de S. M.E. et qui va au-devant de moi : évident, certes (l'autre l'est aussi), mais d'une évidence fermée, prise dans un sens complet de destination. Je propose d'appeler ce signe complet le sens obvie. Obvius veut dire : qui vient au devant, et c'est bien le cas de ce sens, qui vient me trouver; en théologie, nous dit-on, le sens obvie est celui "qui se présente tout naturellement à l'esprit", et c'est encore le cas la symbolique de l'or en pluie m 'apparaît depuis toujours dotée d'une clarté "naturelle". Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient "en trop", comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le sens obtus ».

Passer juste où il faut entre les mots, en les laissant indemnes pratique de la langue ontologiquement poétique, ici. La force théorique de Roland Barthes s'y révèle entièrement textuelle la puissance de pensée de la langue elle-même par l'écriture mise à jour, redécouverte : une aire de jeu où se trace une frontière langagière entre deux termes. « Il me faut donc nommer, aussi économiquement que possible le deuxième et le troisième sens... ». L'acte de nomination poétique est donc une géographie qui relève à la fois de l'économie et de la cartographie (où l'on voit que le boucher est lui aussi d'abord cartographe). Politique rigoureuse qui n'exclut pas la trouvaille, la joie de la rencontre, le renforcement de consistance au hasard heureux, l'utilisation fertile des accidents du terrain, des incidents du parcours :

« ... le sens obtus - Ce mot me vient facilement à l'esprit et, merveille, en dépliant son étymologie : il livre déjà une théorie du sens supplémentaire, obtusus veut dire : qui est émoussé, de forme arrondie; or les traits que ai indiqué (le fard, la blancheur, le postiche, etc.) ne sont-ils pas comme l'émoussement d'un sens trop clair, trop violent ? Ne donnent-ils pas au signifié obvie comme une rondeur peu préhensible, ne font-ils pas glisser ma lecture ? (...) l'accepte même, pour ce sens obtus, la connotation péjorative (...) il est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles (...) il est du côté du carnaval. Obtus convient donc bien ».

Enlever la chair impalpable du filmique en passant entre l'ossature conceptuelle

d'un deuxième et d'un troisième sens. Abstraire, c'est séparer par la pensée, dit-on. Séparation *idéelle*, lame *incorporelle* de la pensée qui pourtant produit une entité, c'est-à-dire un être théorique *réel*.

Cependant, là n'est pas le plus énigmatique l'art de la découpe textuelle s'exerce sur le matériau le plus intraitable : l'impression pénétrante, « le trait inquiétant » d'une image, « comme un invité qui s'obstine à rester là où on n'a pas besoin de lui ». Autrement dit, l'affect dans ce qu'il a de *pathétique*, en tant que vous en êtes frappé, qu'il vous élit passivement plus que vous ne le choisissez volontairement. Une physique des corps plus qu'une métaphysique de l'intellect. Oscillation indécidable impression-expression, qui vous pousse à *imprimer votre expression*, à jeter dehors cette impression à la fois intime et étrangère, excessivement subjective, pourrait-on dire : singulière sans être pour autant réductible à la pure subjectivité, individualisable tout en résistant à toute objectivation⁵, *Une impression motrice d'expression*, en quelque sorte... Le troisième sens serait-il alors *l'affect esthétique* par excellence, *la seule affection créatrice*, le sens artistique lui-même si l'art c'est ce qui donne envie de créer *Le pathétique* comme extase, en termes eisensteiniens. *L'émotion*⁶ hors l'organisation de la passion-

« Voici une image *d'Ivan le Terrible...* »

Juste une image, dirait Godard, cet autre grand discriminant des sens de l'image, cet exerçant qui possède au plus haut degré l'art de tracer décisivement les lignes de partage entre « éléments élémentaires », « éléments moins élémentaires », « éléments d'éléments » et « autres éléments d'éléments »- (l'admirable décomposition de la photographie de Jane Fonda au Vietnam parue dans *l'Express*)⁷. Analytique des éléments actuelle, Critique Transcendantale de l'image.

Mais l'œil de Godard est tout autre que celui de Roland Barthes - quel œil !

⁵ - « Autrement dit le sens obtus n'est pas situé structurellement, un sémantologue ne conviendra pas de son existence objective, (mais qu'est-ce qu'une lecture objective ?), et s'il m'est évident (à moi), c'est peut-être *encore* (pour le moment) par la même "aberration" qui *obligeait* le seul et malheureux Saussure à entendre une voix énigmatique, inoriginée et obsédante, celle de l'anagramme, dans le vers archaïque ».

Le sens obtus, ni objectif ni subjectif, impose une mutation de *la lecture* de l'image qu'on pourrait proposer d'appeler *une lecture indirecte libre*, à la suite du concept stylistique pasolinien du « discours indirect libre » (à propos du Cinéma *de poésie* voir en particulier *L'Expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976). La rencontre Pasolini-Barthes n'est ici ni accidentelle ni secondaire. Outre la lecture précoce que P.P. Pasolini fit, dès le début des années soixante, du « premier Roland Barthes », celui de *Mythologie* et du *Degré zéro de l'écriture*, les analyses très précises de ces textes dans ses écrits théoriques, outre le *Sade-Pasolini* que Barthes écrivit à la parution de *Salò* (*Le Monde* du 15 juin 1976), on peut rappeler l'amitié des deux hommes, l'immense admiration de Roland Barthes pour P.P. Pasolini. « C'était un grand monsieur », me dit-il un jour. Il y a, à mon avis, du « troisième sens » dans certains photogrammes pasoliniens, tels ces gros plans du visage de Maria Callas dans *Médée* où un excès d'expressivité met en dérive tout tragique connu et reconnu (telles ces caricatures d'acteurs de Sharaku chères à Eisenstein).

Il faudrait produire le concept de cette *lecture indirecte libre*, à l'intersection du « troisième sens » de Roland Barthes et du « cinéma de poésie » pasolinien.

⁶ - « Je crois que le sens obtus porte une certaine *émotion*; prise dans le déguisement, cette émotion n'est jamais poisseuse; c'est une émotion qui *désigne* simplement ce qu'on aime, ce qu'on veut défendre; c'est une émotion-valeur, une évaluation ».

⁷ - Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *Tel quel*, n°52.

disait Cézanne des peintres qu'il admirait : « Mais Monet, c'est un oeil... ».

Godard, d'une photographie fait un film, se sert d'une image faite par un autre, un grand reporter américain « mesuré », politiquement, comme dit la légende de *l'Express*, pour mieux voir son film à lui, *Tout va bien*: il sort du cinéma, de son cinéma, il va ailleurs (dans la photo-reportage) pour créer en quelque sorte un second film, *Tout va bien n°2*, à l'intersection de la photographie faite par un non-cinéaste, du premier *Tout va bien*, et du texte qu'il écrit à Jane pour raconter une autre fois, autrement, cette histoire du rôle des intellectuels dans la révolution. Godard, c'est un oeil de cinéaste. Entendons par là que le principe de son analytique est cinématographique, entièrement, ontologique-ment: c'est le principe même du montage⁸. Dans le cliché, comme on dit si bien, de Jane Fonda au Vietnam, ce que voit Godard c'est au moins deux plans : le premier plan, net, en contre-plongée, de l'actrice militante Jane Fonda qui écoute les Vietnamiens" avec l'expression typique « l'inexpression » de la formation « actors'studio » l'arrière-plan, flou, des Vietnamiens - très évidemment alors la révolution -, et dont tout le monde sait ce qu'ils regardent, même Si cela n'est pas montré : les femmes éventrées, l'école à reconstruire... Premier montage d'au moins deux images à l'intérieur de la photo. Puis, Si on lit la légende imprimée sous la photographie, Godard entend *le décalage* de ce que la photo donne à voir et de ce que le texte veut donner à comprendre. Il décolle le bloc de sens audio-visuel que tente d'insinuer (ou d'asséner) la mise en page de *l'Express*, il fait la lumière sur le brouillage (le brouillard et la bouillie de sens, « le nuage ») dont le texte recouvre l'image. A partir de ce principe cinématographique, il construit ce *Tout va bien n°2* qui opère un autre montage entre le premier *Tout va bien* et cette « Enquête sur une image », entre film militant et polar, cette fois. Et déjà ce second film file vers une autre, une troisième histoire : celle de la rupture de Jane, qui ne pourra que répondre « t'es un con, t'es un salaud, t'es un macho...? », et de Godard qui tentera une nouvelle lettre d'amour « Si tu dis ça, alors on ne peut plus communiquer » : un *Tout va bien n°3* qui ajouterait cette fois quelques citations du *Mépris* au policier militant *Tout va bien n°2*. Et on sent bien qu'il y a un *Tout va bien n°4* dont nous ne savons pas au juste l'histoire, dont nous ne saurons peut-être jamais

⁸ - « ...Le cinéma à son invention a développé (...) une façon de voir qui était autre chose et qu'on a appelée disons le montage (...) quand les gens voyaient un film, il y avait quelque chose qui était au moins double et comme quelqu'un regardait, ça devenait triple, c'est-à-dire qu'il y avait quelque chose, quelque chose d'autre qui sous la forme technique s'est appelé, petit à petit, le montage. C'était quelque chose qui ne filmait pas les choses mais qui filmait les rapports entre les choses. C'est-à-dire, les gens voyaient des rapports; ils voyaient d'abord un rapport avec eux-mêmes. En gros, la thèse c'est que le cinéma muet, tous les grands cinéastes, ceux qui sont restés connus parce qu'ils sont allés le plus loin, le plus fort ou de manière la plus désespérée étaient à la recherche du montage : c'est ça la thèse; ils étaient à la recherche de quelque chose qui était spécifique au cinéma, qui était le montage. Et puis quand le cinéma parlant est venu, (...) on a perdu ça. Le montage permettait de voir les choses et non plus de les dire, c'était ça qui était nouveau ». Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris, Albatros, 1980, p. 139.

l'histoire.

L'œil de Roland Barthes n'est pas un œil de cinéaste. Pas même un œil de cinéphile, amoureux fou ou simple amateur de cinéma. Il n'a rien à voir avec l'œil de Godard, presque rien, sauf que, lui aussi, « c'est un œil », : il appartient à la minorité de ceux qui, aujourd'hui, voient: ceux qui savent d'abord qu'on ne voit pas, qu'on ne peut plus voir, dans cette civilisation qui se dit de l'image. Il n'y a que des images, oui, seulement tout est fait pour les cacher, les masquer, les découvrir, pour ne pas les montrer, qu'elles ne soient pas vues. Et en effet, on ne les voit plus, elles disparaissent, nous vivons les dernières images. Grande idée de Godard. Voyants, ceux qui à l'occasion d'un voir (rare, pour eux comme pour tous les autres) sentent dans cette expérience fulgurante qu'il se passe quelque chose, que l'événement ne peut plus être aujourd'hui que cette mystique, cette grâce athée de la pure lumière : certitude irréductible, savoir inaliénable de « ces sensations confuses qu'on apporte en naissant », comme dit Cézanne. Ceux qui se lancent alors dans l'aventure inouïe *d'apprendre à voir* ce qu'ils sentent qu'ils voient. Nouveaux expérimentateurs, pionniers de la vision à venir. Mince brèche. D'où ces deux textes, cette « Enquête » de Godard, ces « Notes » de Barthes. Deux de ceux qui ont décidé préférer y voir plutôt que d'en savoir long. Amour, passion du voir.

« Est-ce tout ? Non, car je ne peux encore me détacher de l'image. Je lis, je reçois (probablement, même en premier), évident, énigmatique et têtu, un troisième sens. Je ne sais pas quel est son signifié, du moins le n'arrive pas à le nommer, mais je vois bien les traits, les accidents dont ce signe, dès lors incomplet, est composé: c'est une certaine compacité du fard des courtisanes, ici épais, appuyé, là lisse, distingué; c'est le nez bête de l'un, c'est le fin dessin des sourcils de l'autre, sa blondeur fade, son teint blanc et passé, la platitude apprêtée de sa coiffure qui sent le postiche, le raccord au fond de teint plâtreux, à la poudre de riz. » (c'est nous qui soulignons).

Ceci dit, le principe du découpage de Roland Barthes n'est pas cinématographique. Il n'a pas besoin d'au moins deux images « pour qu'il y en ait une troisième, qui n'est pas une image, qui est ce qu'on fait des deux images »⁹. *Il peut s'en tenir à une image*, celle de la pluie d'or lors du couronnement du tzar dans *Ivan le Terrible*, ou celle de la vieillarde à la coiffure loustic dans *Potemkine*, par exemple. Il n'a pas besoin de confronter l'image à celles du film en mouvement. Au contraire, quand il entre dans la salle, se laisse aller au flux du montage, au choc et à l'interprétation des images entre elles, à la temporalité cinématographique, il perd jusqu'à la racine même de son voir. « C'est pourquoi, dans une certaine mesure

⁹ - Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma. op. cit.*, p. 261.

(qui est celle de nos balbutiements théoriques), le filmique, très paradoxalement, ne peut être saisi dans le film "en situation", "au naturel", mais seulement, encore, dans cet artefact majeur qu'est le photogramme. Depuis longtemps je suis intrigué par ce phénomène : s'intéresser et même s'accrocher à des photographies de film (aux portes d'un cinéma, dans les *Cahiers*) et tout perdre de des photographies (non seulement la capture mais le souvenir de l'image elle-même) en passant dans la salle: mutation qui peut atteindre à un complet renversement des valeurs ». C'est donc la singularité du photogramme hors film en mouvement que l'œil du non-cinéaste Roland Barthes est capable de voir, le photogramme comme tel, *hors mouvement*, qui ne serait même pas un extrait du film, une immobilisation de l'image animée par laquelle on définit ordinairement le cinéma (car, l'image immobile, ce serait encore une définition à partir de l'image-mouvement) : l'opinion courante qu'on a du photogramme : un sous-produit lointain du film, un échantillon, un moyen d'achalandage, un extrait pornographique et, techniquement, une réduction de l'œuvre par immobilisation de ce qu'on donne pour l'essence sacrée du cinéma : le mouvement des images ». Le filmique ne serait donc pas « kinesis »¹⁰, a-cinétique plutôt.

« Cependant, Si le propre du filmique (le filmique d'avenir) n'est pas dans le mouvement, mais dans un troisième sens, inarticulable, que ni la simple photographie ni la peinture figurative ne peuvent assimiler parce qu'il leur manque l'horizon diégétique, la possibilité de configuration dont on a parlé, alors le « mouvement » dont on a fait l'essence du film n'est nullement animation, flux, mobilité, ni copie, mais seulement l'armature d'un déploiement permutatif, et une théorie du photogramme est nécessaire... ».

¹⁰ - La notion commune du cinéma comme « image animée », le concept ordinaire de cinéma pensé essentiellement à partir de l'image-mouvement, sont peut-être portés par la langue. Le cinéaste japonais Takahiro Limura remarque : « En japonais, le film (*movie*) est appelé « *eiga* » qui veut dire littéralement « image reflétée ». Cela indique comment celui qui adapta le mot en japonais regardait à l'origine le cinéma. En anglais nous disons « *motion picture* » qui veut dire littéralement image en mouvement. Je préfère le mot « *eiga* » : « image reflétée »... « Image reflétée » insiste sur un état - pas sur un mouvement - un état où une image est reflétée à travers la lumière - pas une image qui bouge. Dans un tel état, le mouvement pourrait être en jeu puisqu'il couvre toutes les situations incluant aussi bien le mouvement que le non-mouvement l'immobilité. Un jour, alors que je parlais d'« image reflétée », quelqu'un dans le public me demanda si « image reflétée » voulait dire image passive ou active. J'ai dit que le terme ne voulait dire ni passif ni actif mais un état où les deux sont combinés comme dans une vague. On ne peut séparer une vague passive d'une vague active », *Cinéma différent*, n°11, Paris, 1977, p. 15.

L'œil de Roland Barthes décèlerait dans le photogramme cet état de l'impression-expression pelliculaire *par la lumière*. L'intérêt du concept de cinéma proposé par la langue japonaise serait de déplacer l'accent de l'image-mouvement sur *l'image-reflet*, c'est-à-dire de poser la *question de la lumière* cinématographique dans son double pôle : impression-expression, impression pelliculaire-projection. caméra-projecteur : « L'écran est une surface réflexive où un film est projeté et où il est vu. (...) "le cinéma reflété" est l'art de la projection » continue T. Limura (qui fonde son cinéma sur la technique spécifique du « refilmage »).

Le photogramme capterait « l'invisible », l'instantanéité du passage d'un état à un autre, qui pour Eisenstein relèverait du processus de « l'extase » : « La "*Résurrection*", par exemple, est prise dans l'instantané, le flash de la sortie d'un état et du passage à un autre » (à propos du tableau du Greco *Résurrection*).

Le photogramme révèle *la nature a-cinétique du filmique*, un mode a-cinétique du film, hors mouvement. Le filmique trace ici sa plus fine et sa plus dure ligne de séparation le filmique est hors cinéma. Affirmation qu'on peut décomposer en trois temps :

- hors image-mouvement, cela a été vu ;

- *hors image-temps*, c'est-à-dire d'abord hors la temporalité logico-narrative du récit cinématographique. Hors principe diégétique du montage comme organisation des images-mouvement dans la totalité du film : hors le pôle « organique » du film, en langage eisensteinien ;

- enfin, et c'est le plus inouï de la lecture du photogramme que propose Roland Barthes, on pourrait ici avancer que le filmique serait même *hors image-durée* si l'on entend par là une temporalité plus profonde qui serait le fondement non seulement de la temporalité logico-narrative qui organise les images-mouvement¹¹, mais aussi du rythme propre du film (au niveau du tout comme de chacun de ses fragments). La pensée du film, *l'Idée du film* sur laquelle ne cesse d'insister Eisenstein, mais alors sous son aspect temporel, en tant qu'elle commande la temporalité spécifique du film et qui apparaît dans certaines oeuvres, rares, telles *Vampyr* et *Jeanne d'Arc* de Dreyer, *Aurore* de Murnau, *La splendeur des Amberson* d'Orson Welles, *Les contes de la lune vague après la pluie* de Misoguchi, *India Song* de Marguerite Duras, *Le salon de musique* de Satyajit Ray, etc. Echappée la plus vive de ces « Notes » que Roland Barthes indique à la fin de son texte (sans distinguer temps logico-diégétique et durée, comme nous le faisons nous-même) :

« Enfin, le photogramme lève la contrainte du temps filmique : cette contrainte est forte, elle fait encore obstacle à ce que l'on pourrait appeler la naissance adulte du film (né techniquement, parfois même esthétiquement, le film doit encore naître théoriquement). Pour les textes écrits, sauf s'ils sont très conventionnels, engagés à fond dans l'ordre logico-temporel, le temps de lecture est libre; pour le film, il ne l'est pas, puisque l'image ne peut aller ni plus vite ni plus lentement, sauf à perdre jusqu'à sa figure perceptive. Le photogramme, en instituant une lecture à la fois instantanée et verticale du film, se moque du temps logique (qui n'est qu'un temps opératoire); il apprend à dissocier la contrainte technique (le tournage), du propre filmique, qui est le sens " indescriptible " ».

Hors image-mouvement, hors image-temps, hors image-durée même, le photogramme est entièrement non-cinématographique. Le *filmique serait donc radicalement hors cinéma* (Roland Barthes peut dès lors le rencontrer de façon

¹¹ - Image-durée dont l'image-mouvement est en quelque sorte la coupe, la perspective temporelle, selon l'hypothèse de Bergson dans *Matière et Mémoire*.

aussi évidente dans la bande dessinée, le photo-roman, la *Légende de sainte Ursule* de Carpaccio, les vitraux, les images d'Épina I...). Grande découverte de Roland Barthes. Il fallait peut-être un œil de non cinéaste pour voir cela¹².

Pourtant... si l'œil de Roland Barthes ne se soucie pas du choc des images *entre elles*, du montage organique des plans dans la construction de la totalité diégétique du film, il scrute autre chose qu'on ne peut qu'appeler à sa suite « le dedans du fragment » :

« *Le photogramme nous donne le dedans du fragment; il faudrait reprendre ici, en les déplaçant, les formulations de S. M.E. lui-même, lorsqu'il énonce les possibilités nouvelles du montage audio-visuel : ". le centre de gravité fondamental... se transfère en dedans du fragment, dans les éléments inclus dans l'image elle-même. Et le centre de gravité n'est plus l'élément "entre les plans" - le choc, mais l'élément "dans le plan" - l'accentuation à l'intérieur du fragment"... Sans doute, il n'y a aucun montage audio-visuel dans le photogramme; mais la formule de S.M.E. est générale, dans la mesure où elle fonde un droit à la disjonction syntagmatique des images, et demande une lecture verticale (encore un mot de S. M. E.) de l'articulation* ».

Il faudrait alors entendre d'une plus petite oreille la proposition l'œil du non-spécialiste R.B. n'est pas un œil cinématographique, mais c'est *un œil filmique* œil sensoriel qui, à l'intérieur du fragment, voit et entend, sent¹³ la composition musicale du film (musique des sens plutôt que des sons), la racine secrète et extatique de son montage : l'Idée du film sous son aspect extatique, hors temps logique et peut-être même hors durée (la vision fulgurante, instantanée, de cette durée). Œil multiplement sensoriel, aussi bien purement visuel qu'oreille, tact ou odorat, capable de sentir dans l'image jusqu'à un certain « raccord à la poudre de riz... ». Œil librement sensoriel qui a la puissance de cueillir immédiatement dans l'image (aux vitesses d'un rapt) *la poussière des événements disséminés* dans le film et qui sont dans le photogramme comme « la trace d'une distribution supérieure dont le film coulé, vécu, conté, animé, ne serait en somme qu'un texte, parmi d'autres ». Œil infinitésimal, corpusculaire, qui, s'il n'est pas sensible au *montage* cinématographique capte comme par une grâce singulière *le mixage* du film, *le principe même de la composition audio-visuelle* qu'Eisenstein n'a cessé de chercher

¹² - « Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique mais pictural. Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto - les peintres que j'aime le plus, avec certains maniéristes (comme, par exemple, Pontormo), écrit P.P. Pasolini, « Mon goût cinématographique », dans *Pasolini cinéaste*, numéro hors série des *Cahiers du cinéma*, 1981. Le « filmique » de Roland Barthes relève d'une même liberté d'esprit devant la singularité de l'affect, d'une même sûre conjonction entre l'inclination amoureuse et le sens artistique une sorte de « goût supérieur ».

¹³ - « Pour une harmonique musicale, "j'entends" n'est déjà plus le terme qui convient. Ni pour une harmonique visuelle : "Je vois" ! Pour tous deux c'est une formulation nouvelle et identique qui doit être employée : "je sens" », Eisenstein, *Le film, sa forme, son sens*, Paris, Bourgois, 1976, p. 61.

sous le nom de « montage audio-visuel », « contrepoint audio-visuel »¹⁴ et qu'inaugure peut-être aujourd'hui seulement le dernier film, *Passion*, de Godard :

« Et moi, je vois bien le temps que j'ai mis à me dire : mais il faut mixer maintenant, c'est pas monter qu'il faut, c'est mixer »¹⁵.

¹⁴ - « ... J'essaye de trouver aussi les moyens de rendre commensurables un fragment de la représentation visuelle et un fragment musical. La mise en rapport du « graphique » du mouvement d'une mélodie et de celui de la composition plastique d'un fragment de représentation - voilà ce que le propose à la base du contrepoint audio-visuel organiquement construit dans une représentation audio-visuelle », Eisenstein, *Cinématisme, peinture et cinéma*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1980, p 133.

¹⁵ - « Le chemin vers la parole », dans les *Cahiers du cinéma*, n° 336, p. 66.