

Extraits choisis

L'Obvie et l'obtus *Essais critiques III*

Roland Barthes

Roland Barthes (1915-1980)

Sémiologue, essayiste, il a élaboré une pensée critique singulière, en constant dialogue avec la pluralité des discours théoriques et des mouvements intellectuels de son époque, tout en dénonçant le pouvoir de tout langage institué.

Extraits de :

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

L'image

Le message photographique

La photographie de presse est un message. L'ensemble de ce message est constitué par une source émettrice, un canal de transmission et un milieu récepteur. La source émettrice, c'est la rédaction du journal, le groupe des techniciens dont certains prennent la photographie, dont d'autres la choisissent, la composent, la traitent, et dont d'autres enfin la titrent, la légendent et la commentent. Le milieu récepteur, c'est le public qui lit le journal. Et le canal de transmission, c'est le journal lui-même, ou plus exactement, un complexe de messages concurrents, dont la photographie est le centre, mais dont les entours sont constitués par le texte, le titre, la légende, la mise en pages, et, d'une façon plus abstraite mais non moins « informante », le nom même du journal (car ce nom constitue un savoir qui peut infléchir fortement la lecture du message

proprement dit : une photographie peut changer de sens en passant de *L'Aurore* à *L'Humanité*). Ces constatations ne sont pas indifférentes ; car on voit bien qu'ici les trois parties traditionnelles du message n'appellent pas la même méthode d'exploration ; l'émission et la réception du message relèvent toutes deux d'une sociologie : il s'agit d'étudier des groupes humains, de définir des mobiles, des attitudes, et d'essayer de lier le comportement de ces groupes à la société totale dont ils font partie. Mais pour le message lui-même, la méthode ne peut être que différente : quelles que soient l'origine et la destination du message, la photographie n'est pas seulement un produit ou une voie, c'est aussi un objet, doué d'une autonomie structurelle ; sans prétendre nullement couper cet objet de son usage, il faut bien prévoir ici une méthode particulière, antérieure à l'analyse sociologique elle-même, et qui ne peut être que l'analyse immanente de cette structure originale qu'est une photographie.

Naturellement, même au regard d'une analyse purement immanente, la structure de la photographie n'est pas une structure isolée ; elle communique au moins avec une autre structure, qui est le texte (titre, légende ou article) dont toute photographie de presse est accompagnée. La totalité de l'information est donc supportée par deux structures différentes (dont l'une est linguistique) ; ces deux structures sont concurrentes, mais comme leurs unités sont hétérogènes, elles ne peuvent se mêler ; ici (dans le texte), la substance du message est constituée par des mots ; là (dans la photographie), par des lignes, des surfaces, des teintes. De plus, les deux structures du message occupent des espaces réservés, contigus, mais non « homogénéisés », comme par exemple dans un rébus qui fond dans une seule ligne de lecture des mots et des images. Aussi, bien qu'il n'y ait jamais de photographie de presse sans commentaire écrit, l'analyse doit porter d'abord sur chaque structure séparée ; ce n'est que lorsque l'on aura épuisé l'étude de chaque structure, que l'on pourra comprendre la façon dont elles se complètent. De ces deux structures, l'une est déjà connue, celle de la langue (mais non pas, il est vrai, celle de la « littérature » que constitue la parole du journal : il reste sur ce point un immense travail à faire) ; l'autre, celle de la photographie proprement dite, est à peu près inconnue. On se bornera ici à définir les premières difficultés d'une analyse structurale du message photographique.

Le paradoxe photographique

Quel est le contenu du message photographique ? Qu'est-ce que la photographie transmet ? Par définition, la scène elle-même, le réel littéral. De l'objet à son image, il y a certes une réduction : de proportion, de perspective et de couleur. Mais cette réduction n'est à aucun moment une *transformation* (au sens mathématique du terme) ; pour passer du réel à sa photographie, il n'est nullement nécessaire de découper ce réel en unités et de constituer ces unités en signes différant substantiellement de l'objet qu'ils donnent à lire ; entre cet objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer un relais, c'est-à-dire un code ; certes

l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : *c'est un message sans code* ; proposition dont il faut tout de suite dégager un corollaire important : le message photographique est un message continu.

Existe-t-il d'autres messages sans code ? À première vue, oui : ce sont précisément toutes les reproductions analogiques de la réalité : dessins, peintures, cinéma, théâtre. Mais en fait, chacun de ces messages développe d'une façon immédiate et évidente, outre le contenu analogique lui-même (scène, objet, paysage), un message supplémentaire, qui est ce qu'on appelle communément le *style* de la reproduction ; il s'agit là d'un sens second, dont le signifiant est un certain « traitement » de l'image sous l'action du créateur, et dont le signifié, soit esthétique, soit idéologique, renvoie à une certaine « culture » de la société qui reçoit le message. En somme, tous ces « arts » imitatifs comportent deux messages : un message *dénoté*, qui est l'*analogon* lui-même, et un message *connoté*, qui est la façon dont la société donne à lire, dans une certaine mesure, ce qu'elle en pense. Cette dualité des messages est évidente dans toutes les reproductions qui ne sont pas photographiques : pas de dessin, si « exact » soit-il, dont l'exactitude même ne soit tournée en style (« vériste ») ; pas de scène filmée, dont l'objectivité ne soit finalement lue comme le signe même de l'objectivité. Ici encore, l'étude de ces messages connotés reste à faire (il faudrait notamment décider si ce qu'on appelle l'œuvre d'art peut se réduire à un système de significations) ; on peut seulement prévoir que, pour tous ces arts imitatifs, lorsqu'ils sont communs, le code du système connoté est vraisemblablement constitué soit par une symbolique universelle, soit par une rhétorique d'époque, bref par une réserve de stéréotypes (schèmes, couleurs, graphismes, gestes, expressions, groupements d'éléments).

Or, en principe, pour la photographie, rien de tel, en tout cas pour la photographie de presse, qui n'est jamais une photographie « artistique ». La photographie se donnant pour un analogue mécanique du réel, son message premier emplit en quelque sorte pleinement sa substance et ne laisse aucune place au développement d'un message second. En somme, de toutes les structures d'information¹, la photographie serait la seule à être exclusivement constituée et occupée par un message « dénoté », qui épuiserait complètement son être ; devant une photographie, le sentiment de « dénotation », ou si l'on préfère, de plénitude analogique, est si fort, que la description d'une photographie est à la lettre impossible ; car *décrire* consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relais ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin qu'on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l'analogue photographique : décrire, ce n'est donc pas seulement être

inexact ou incomplet, c'est changer de structure, c'est signifier autre chose que ce qui est montré².

Or, ce statut purement « dénotant » de la photographie, la perfection et la plénitude de son analogie, bref son « objectivité », tout cela risque d'être mythique (ce sont les caractères que le sens commun prête à la photographie) : car en fait, il y a une forte probabilité (et ce sera là une hypothèse de travail) pour que le message photographique (du moins le message de presse) soit lui aussi connoté. La connotation ne se laisse pas forcément saisir tout de suite au niveau du message lui-même (elle est, si l'on veut, à la fois invisible et active, claire et implicite), mais on peut déjà l'induire de certains phénomènes qui se passent au niveau de la production et de la réception du message : d'une part, une photographie de presse est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques, qui sont autant de facteurs de connotation ; et d'autre part, cette même photographie n'est pas seulement perçue, reçue, elle est *lue*, rattachée plus ou moins consciemment, par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes ; or, tout signe suppose un code, et c'est ce code (de connotation) qu'il faudrait essayer d'établir. Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique), et l'autre à code (ce serait l'« art », ou le traitement, ou l'« écriture », ou la rhétorique de la photographie) ; structurellement, le paradoxe n'est évidemment pas la collusion d'un message dénoté et d'un message connoté : c'est là le statut probablement fatal de toutes les communications de masse ; c'est que le message connoté (ou codé) se développe ici à partir d'un message *sans code*. Ce paradoxe structurel coïncide avec un paradoxe éthique : lorsqu'on veut être « neutre, objectif », on s'efforce de copier minutieusement le réel, comme si l'analogie était un facteur de résistance à l'investissement des valeurs (c'est du moins la définition du « réalisme » esthétique) : comment donc la photographie peut-elle être à la fois « objective » et « investie », naturelle et culturelle ? C'est en saisissant le mode d'imbrication du message dénoté et du message connoté que l'on pourra peut-être un jour répondre à cette question. Mais, pour entreprendre ce travail, il faut bien se rappeler que, dans la photographie, le message dénoté étant absolument analogique, c'est-à-dire privé de tout recours à un code, c'est-à-dire encore : *continu*, il n'y a pas lieu de rechercher les unités signifiantes du premier message ; au contraire, le message connoté comporte bien un plan d'expression et un plan de contenu, des signifiants et des signifiés : il oblige donc à un véritable déchiffrement. Ce déchiffrement serait actuellement prématuré, car pour isoler les unités signifiantes et les thèmes (ou valeurs) signifiés, il faudrait procéder (peut-être par tests) à des lectures dirigées, en faisant varier artificiellement certains éléments de la photographie pour observer si ces variations de formes entraînent des variations de sens. Du moins peut-on dès maintenant prévoir les principaux plans d'analyse de la connotation photographique.

Les procédés de connotation

La connotation, c'est-à-dire l'imposition d'un sens second au message photographique proprement dit, s'élabore aux différents niveaux de production de la photographie (choix, traitement technique, cadrage, mise en pages) : elle est en somme une mise en code de l'analogie photographique ; il est donc possible de dégager des procédés de connotation ; mais ces procédés, il faut bien le rappeler, n'ont rien à voir avec des unités de signification, telles qu'une analyse ultérieure de type sémantique permettra peut-être un jour de les définir : ils ne font pas à proprement parler partie de la structure photographique. Ces procédés sont connus ; on se bornera à les traduire en termes structuraux. En toute rigueur, il faudrait bien séparer les trois premiers (truquage, pose, objets) des trois derniers (photogénie, esthétisme, syntaxe), puisque dans ces trois premiers procédés, la connotation est produite par une modification du réel lui-même, c'est-à-dire du message dénoté (cet apprêt n'est évidemment pas propre à la photographie) ; si on les inclut cependant dans les procédés de connotation photographique, c'est parce qu'ils bénéficient eux aussi du prestige de la dénotation : la photographie permet au photographe d'*esquiver* la préparation qu'il fait subir à la scène qu'il va capter ; il n'en reste pas moins que, du point de vue d'une analyse structurale ultérieure, il n'est pas sûr que l'on puisse tenir compte du matériel qu'ils livrent.

1. TRUQUAGE.

En 1951, une photographie largement diffusée dans la presse américaine coûtait son siège, dit-on, au sénateur Millard Tydings ; cette photographie représentait le sénateur conversant avec le leader communiste Earl Browder. Il s'agissait en fait d'une photographie truquée, constituée par le rapprochement artificiel des deux visages. L'intérêt méthodique du truquage, c'est qu'il intervient à l'intérieur même du plan de dénotation, sans prévenir ; il utilise la crédibilité particulière de la photographie, qui n'est, on l'a vu, que son pouvoir exceptionnel de dénotation, pour faire passer comme simplement dénoté un message qui est en fait fortement connoté ; dans aucun autre traitement, la connotation ne prend aussi complètement le masque « objectif » de la dénotation. Naturellement, la signification n'est possible que dans la mesure où il y a réserve de signes, ébauche de code ; ici, le signifiant, c'est l'attitude de conversation des deux personnages ; on notera que cette attitude ne devient signe que pour une certaine société, c'est-à-dire au regard seulement de certaines valeurs : c'est l'anti-communisme sourcilieux de l'électorat américain qui fait du geste des interlocuteurs le signe d'une familiarité répréhensible ; c'est dire que le code de connotation n'est ni artificiel (comme dans une langue véritable), ni naturel : il est historique.

2. POSE.

Voici une photographie de presse largement diffusée lors des dernières élections américaines : c'est le buste du président Kennedy, vu de profil, les yeux au ciel, les mains jointes. Ici, c'est la pose même du sujet qui prépare la lecture des signifiés de connotation :

juvénilité, spiritualité, pureté ; la photographie n'est évidemment signifiante que parce qu'il existe une réserve d'attitudes stéréotypées qui constituent des éléments tout faits de signification (regard au ciel, mains jointes) ; une « grammaire historique » de la connotation iconographique devrait donc chercher ses matériaux dans la peinture, le théâtre, les associations d'idées, les métaphores courantes, etc., c'est-à-dire précisément dans la « culture ». Comme on l'a dit, la pose n'est pas un procédé spécifiquement photographique, mais il est difficile de ne pas en parler, dans la mesure où elle tire son effet du principe analogique qui fonde la photographie : le message n'est pas ici « la pose », mais « Kennedy priant » : le lecteur reçoit comme une simple dénotation ce qui en fait est structure double, dénotée-connotée.

3. OBJETS.

Il faut ici reconnaître une importance particulière à ce que l'on pourrait appeler la pose des objets, puisque le sens connoté surgit alors des objets photographiés (soit que l'on ait artificiellement disposé ces objets devant l'objectif si le photographe en a eu le loisir, soit qu'entre plusieurs photographies le metteur en pages choisisse celle de tel ou tel objet). L'intérêt, c'est que ces objets sont des inducteurs courants d'associations d'idées (bibliothèque = intellectuel) ou, d'une façon plus obscure, de véritables symboles (la porte de la chambre à gaz de Chessmann renvoie à la porte funèbre des anciennes mythologies). Ces objets constituent d'excellents éléments de signification : d'une part, ils sont discontinus et complets en eux-mêmes, ce qui est pour un signe une qualité physique ; et d'autre part, ils renvoient à des signifiés clairs, connus ; ce sont donc les éléments d'un véritable lexique, stables au point que l'on peut facilement les constituer en syntaxe. Voici par exemple une « composition » d'objets : une fenêtre ouverte sur des toits de tuile, un paysage de vignobles ; devant la fenêtre, un album de photographies, une loupe, un vase de fleurs ; nous sommes donc à la campagne, au sud de la Loire (vignes et tuiles), dans une demeure bourgeoise (fleurs sur la table), dont l'hôte âgé (loupe) revit ses souvenirs (album de photographies) : c'est François Mauriac à Malagar (dans *Paris-Match*) ; la connotation « sort » en quelque sorte de toutes ces unités signifiantes, cependant « captées » comme s'il s'agissait d'une scène immédiate et spontanée, c'est-à-dire insignifiante ; on la trouve explicitée dans le texte, qui développe le thème des attaches terriennes de Mauriac. L'objet ne possède peut-être plus une *force*, mais il possède à coup sûr un sens.

4. PHOTOGÉNIE.

On a déjà fait la théorie de la photogénie (Edgar Morin dans *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*), et ce n'est pas le lieu de revenir sur la signification générale de ce procédé. Il suffira de définir la photogénie en termes de structure informative : dans la photogénie, le message connoté est dans l'image elle-même, « embellie » (c'est-à-dire en général sublimée) par des techniques d'éclairage, d'impression et de tirage. Ces techniques seraient à recenser,

pour autant seulement qu'à chacune d'elles corresponde un signifié de connotation suffisamment constant pour s'incorporer à un lexique culturel des « effets » techniques (par exemple, le « flou de mouvement » ou « filé », lancé par l'équipe du Dr Steinert pour signifier l'espace-temps). Ce recensement serait d'ailleurs une excellente occasion pour distinguer les effets esthétiques des effets signifiants – sauf à reconnaître peut-être qu'en photographie, contrairement aux intentions des photographes d'exposition, il n'y a jamais d'*art*, mais toujours du *sens* – ce qui précisément opposerait enfin selon un critère précis la bonne peinture, fût-elle fortement figurative, à la photographie.

5. ESTHÉTISME.

Car si l'on peut parler d'esthétisme en photographie, c'est, semble-t-il, d'une façon ambiguë : lorsque la photographie se fait peinture, c'est-à-dire composition ou substance visuelle délibérément traitée « dans la pâte », c'est soit pour se signifier elle-même comme « art » (c'est le cas du « pictorialisme » du début du siècle), soit pour imposer un signifié d'ordinaire plus subtil et plus complexe que ne le permettraient d'autres procédés de connotation ; Cartier-Bresson a ainsi construit la réception du cardinal Pacelli par les fidèles de Lisieux comme un tableau d'ancien maître ; mais cette photographie n'est nullement un tableau ; d'une part, son esthétisme affiché renvoie (malicieusement) à l'idée même de tableau (ce qui est contraire à toute peinture véritable), et d'autre part, la composition signifie ici d'une façon déclarée une certaine spiritualité extatique, traduite précisément en termes de spectacle objectif. On voit d'ailleurs ici la différence de la photographie et de la peinture : dans le tableau d'un Primitif, la « spiritualité » n'est nullement un signifié, mais, si l'on peut dire, l'être même de l'image ; certes, il peut y avoir dans certaines peintures, des éléments de code, des figures de rhétorique, des symboles d'époque ; mais aucune unité signifiante ne renvoie à la spiritualité, qui est une façon d'être, non l'objet d'un message structuré.

6. SYNTAXE.

On a déjà parlé ici d'une lecture discursive d'objets-signes à l'intérieur d'une même photographie ; naturellement, plusieurs photographies peuvent se constituer en séquence (c'est le cas courant dans les magazines illustrés) ; le signifiant de connotation ne se trouve plus alors au niveau d'aucun des fragments de la séquence, mais à celui (supra-segmental, diraient les linguistes) de l'enchaînement. Voici quatre instantanés d'une chasse présidentielle à Rambouillet ; à chaque coup l'illustre chasseur (Vincent Auriol) dirige son fusil dans une direction imprévue, au grand risque des gardes qui fuient ou s'aplatissent : la séquence (et la séquence seule) donne à lire un comique, qui surgit, selon un procédé bien connu, de la répétition et de la variation des attitudes. On remarquera à ce propos que la photographie solitaire est très rarement (c'est-à-dire très difficilement) comique, contrairement au dessin ; le comique a besoin de mouvement, c'est-à-dire de répétition (ce qui est facile au cinéma), ou de

typification (ce qui est possible au dessin), ces deux « connotations » étant interdites à la photographie.

Le texte et l'image

Tels sont les principaux procédés de connotation de l'image photographique (encore une fois, il s'agit de techniques, non d'unités). On peut y joindre d'une façon constante le texte même qui accompagne la photographie de presse. Ici, trois remarques.

D'abord ceci : le texte constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui « insuffler » un ou plusieurs signifiés seconds. Autrement dit, et c'est un renversement historique important, l'image n'*illustre* plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image ; ce renversement a son prix : dans les modes traditionnels d'« illustration », l'image fonctionnait comme un retour épisodique à la dénotation, à partir d'un message principal (le texte) qui était senti comme connoté, puisqu'il avait précisément besoin d'une illustration ; dans le rapport actuel, l'image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole ; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image ; mais comme cette opération se fait à titre accessoire, le nouvel ensemble informatif semble principalement fondé sur un message objectif (dénotté), dont la parole n'est qu'une sorte de vibration seconde, presque inconséquente ; autrefois, l'image illustrait le texte (le rendait plus clair) ; aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination ; il y avait autrefois réduction du texte à l'image, il y a aujourd'hui amplification de l'une à l'autre : la connotation n'est plus vécue que comme la résonance naturelle de la dénotation fondamentale constituée par l'analogie photographique ; on est donc en face d'un procès caractérisé de naturalisation du culturel.

Autre remarque : l'effet de connotation est probablement différent selon le mode de présentation de la parole ; plus la parole est proche de l'image, moins elle semble la connoter ; happé en quelque sorte par le message iconographique, le message verbal semble participer à son objectivité, la connotation du langage « s'innocente » à travers la dénotation de la photographie ; il est vrai qu'il n'y a jamais d'incorporation véritable, puisque les substances des deux structures (ici graphique, là iconique) sont irréductibles ; mais il y a probablement des degrés dans l'amalgame ; la légende a probablement un effet de connotation moins évident que le gros titre ou l'article ; titre et article se séparent sensiblement de l'image, le titre par sa frappe, l'article par sa distance, l'un parce qu'il rompt, l'autre parce qu'il éloigne le contenu de l'image ; la légende au contraire, par sa disposition même, par sa mesure moyenne de lecture, semble doubler l'image, c'est-à-dire participer à sa dénotation.

Il est cependant impossible (et ce sera une dernière remarque à propos du texte) que la parole « double » l'image ; car dans le passage d'une structure à l'autre s'élaborent fatalement des signifiés seconds. Quel est le rapport de ces signifiés de connotation à l'image ? Il s'agit

apparemment d'une explication, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, d'une emphase ; en effet, le plus souvent, le texte ne fait qu'amplifier un ensemble de connotations déjà incluses dans la photographie ; mais parfois aussi le texte produit (invente) un signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image, au point d'y paraître dénoté : « Ils ont frôlé la mort, leur visage le prouve », dit le gros titre d'une photographie où l'on voit Elisabeth et Philip descendre d'avion ; cependant, au moment de la photographie, ces deux personnages ignoraient encore tout de l'accident aérien auquel ils venaient d'échapper. Parfois aussi la parole peut aller jusqu'à contredire l'image de façon à produire une connotation compensatoire ; une analyse de Gerbner (*The social anatomy of the romance confession cover-girl*) a montré que dans certains magazines du cœur, le message verbal des gros titres de couverture (de contenu sombre et angoissant) accompagnait toujours l'image d'une cover-girl radieuse ; les deux messages entrent ici en compromis ; la connotation a une fonction régulatrice, elle préserve le jeu irrationnel de la projection-identification.

L'insignifiance photographique

On a vu que le code de connotation n'était vraisemblablement ni « naturel » ni « artificiel », mais historique, ou si l'on préfère : « culturel » ; les signes y sont des gestes, des attitudes, des expressions, des couleurs ou des effets, doués de certains sens en vertu de l'usage d'une certaine société : la liaison entre le signifiant et le signifié, c'est-à-dire à proprement parler la signification, reste, sinon immotivée, du moins entièrement historique. On ne peut donc dire que l'homme moderne projette dans la lecture de la photographie des sentiments et des valeurs caractériels ou « éternels », c'est-à-dire infra- ou trans-historiques, que si l'on précise bien que la signification, elle, est toujours élaborée par une société et une histoire définies ; la signification est en somme le mouvement dialectique qui résout la contradiction entre l'homme culturel et l'homme naturel.

Grâce à son code de connotation, la lecture de la photographie est donc toujours historique ; elle dépend du « savoir » du lecteur, tout comme s'il s'agissait d'une langue véritable, intelligible seulement si l'on en a appris les signes. Tout compte fait, le « langage » photographique ne serait pas sans rappeler certaines langues idéographiques, dans lesquelles unités analogiques et unités signalétiques sont mêlées, à cette différence près que l'idéogramme est vécu comme un signe, tandis que la « copie » photographique passe pour la dénotation pure et simple de la réalité. Retrouver ce code de connotation, ce serait donc isoler, recenser et structurer tous les éléments « historiques » de la photographie, toutes les parties de la surface photographique qui tiennent leur discontinu même d'un certain savoir du lecteur, ou, si l'on préfère, de sa situation culturelle.

Or, dans cette tâche, il faudra peut-être aller fort loin. Rien ne dit qu'il y ait dans la photographie des parties « neutres », ou du moins l'insignifiance complète de la photographie

est-elle peut-être tout à fait exceptionnelle ; pour résoudre ce problème, il faudrait d'abord élucider complètement les mécanismes de lecture (au sens physique, et non plus sémantique, du terme), ou, si l'on veut, de perception de la photographie ; or, sur ce point, nous ne savons pas grand-chose : comment lisons-nous une photographie ? Que percevons-nous ? Dans quel ordre, selon quel itinéraire ? Qu'est-ce même que percevoir ? Si, selon certaines hypothèses de Bruner et Piaget, il n'y a pas de perception sans catégorisation immédiate, la photographie est verbalisée dans le moment même où elle est perçue ; ou mieux encore : elle n'est perçue que verbalisée (ou, si la verbalisation tarde, il y a désordre de la perception, interrogation, angoisse du sujet, traumatisme, selon l'hypothèse de G. Cohen-Séat à propos de la perception filmique). Dans cette perspective, l'image, saisie immédiatement par un méta-langage intérieur, qui est la langue, ne connaîtrait en somme réellement aucun état dénoté ; elle n'existerait socialement qu'immergée au moins dans une première connotation, celle-là même des catégories de la langue ; et l'on sait que toute langue prend parti sur les choses, qu'elle connote le réel, ne serait-ce qu'en le découpant ; les connotations de la photographie coïncideraient donc, *grosso modo*, avec les grands plans de connotation du langage.

Ainsi, outre la connotation « perceptive », hypothétique mais possible, on rencontrerait alors des modes de connotation plus particuliers. D'abord une connotation « cognitive », dont les signifiants seraient choisis, localisés dans certaines parties de l'*analogon* : devant telle vue de ville, je *sais* que je suis dans un pays nord-africain, parce que je vois sur la gauche une enseigne en caractères arabes, au centre un homme en gandoura, etc. ; la lecture dépend ici étroitement de ma culture, de ma connaissance du monde ; et il est probable qu'une bonne photographie de presse (et elles le sont toutes, puisqu'elles sont sélectionnées) joue aisément du savoir supposé de ses lecteurs, en choisissant les épreuves qui comportent la plus grande quantité possible d'informations de ce genre, de façon à euphoriser la lecture ; si l'on photographie Agadir détruite, il vaut mieux disposer de quelques signes d'« arabité », bien que l'« arabité » n'ait rien à voir avec le désastre lui-même ; car la connotation issue du savoir est toujours une force rassurante : l'homme aime les signes et il les aime clairs.

Connotation perceptive, connotation cognitive : reste le problème de la connotation idéologique (au sens très large du terme) ou éthique, celle qui introduit dans la lecture de l'image des raisons ou des valeurs. C'est une connotation forte, elle exige un signifiant très élaboré, volontiers d'ordre syntaxique : rencontre de personnages (on l'a vu à propos du truquage), développement d'attitudes, constellation d'objets ; le fils du Shah d'Iran vient de naître ; voici sur la photographie : la royauté (berceau adoré par une foule de serviteurs qui l'entourent), la richesse (plusieurs nurses), l'hygiène (blouses blanches, toit du berceau en plexiglas), la condition cependant humaine des rois (le bébé pleure), c'est-à-dire tous les éléments contradictoires du mythe princier, tel que nous le consommons aujourd'hui. Il s'agit

ici de valeurs apolitiques, et le lexique en est riche et clair ; il est possible (mais ce n'est qu'une hypothèse), qu'au contraire la connotation politique soit le plus souvent confiée au texte, dans la mesure où les choix politiques sont toujours, si l'on peut dire, de mauvaise foi : de telle photographie, je puis donner une lecture de droite ou une lecture de gauche (voir à ce sujet une enquête de l'IFOP, publiée par *Les Temps modernes*, 1955) ; la dénotation, ou son apparence, est une force impuissante à modifier les options politiques : aucune photographie n'a jamais convaincu ou démenti personne (mais elle peut « confirmer »), dans la mesure où la conscience politique est peut-être inexistante en dehors du logos : la politique, c'est ce qui permet *tous* les langages.

Ces quelques remarques esquissent une sorte de tableau différentiel des connotations photographiques ; on voit en tout cas que la connotation va très loin. Est-ce à dire qu'une pure dénotation, un *en deçà du langage* soit impossible ? Si elle existe, ce n'est peut-être pas au niveau de ce que le langage courant appelle l'insignifiant, le neutre, l'objectif, mais bien au contraire au niveau des images proprement traumatiques : le trauma, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification. Certes, des situations normalement traumatiques peuvent être saisies dans un processus de signification photographique ; mais c'est qu'alors précisément elles sont signalées à travers un code rhétorique qui les distance, les sublime, les apaise. Les photographies proprement traumatiques sont rares, car, en photographie, le trauma est entièrement tributaire de la certitude que la scène a réellement eu lieu : *il fallait que le photographe fût là* (c'est la définition mythique de la dénotation) ; mais ceci posé (qui, à vrai dire, est déjà une connotation), la photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis « sur le vif ») est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification. On pourrait imaginer une sorte de loi : plus le trauma est direct, plus la connotation est difficile ; ou encore : l'effet « mythologique » d'une photographie est inversement proportionnel à son effet traumatique.

Pourquoi ? C'est que sans doute, comme toute signification bien structurée, la connotation photographique est une activité institutionnelle ; à l'échelle de la société totale, sa fonction est d'intégrer l'homme, c'est-à-dire de le rassurer ; tout code est à la fois arbitraire et rationnel ; tout recours à un code est donc une façon pour l'homme de se prouver, de s'éprouver à travers une raison et une liberté. En ce sens, l'analyse des codes permet peut-être de définir historiquement une société plus facilement et plus sûrement que l'analyse de ses signifiés, car ceux-ci peuvent apparaître souvent comme trans-historiques, appartenant à un fond anthropologique plus qu'à une histoire véritable : Hegel a mieux défini les anciens Grecs en esquissant la façon dont ils faisaient signifier la nature, qu'en décrivant l'ensemble de leurs « sentiments et croyances » sur ce sujet. De même nous avons peut-être mieux à faire qu'à

recenser directement les contenus idéologiques de notre temps ; car, en essayant de reconstituer dans sa structure spécifique le code de connotation d'une communication aussi large que la photographie de presse, nous pouvons espérer retrouver, dans leur finesse même, les formes dont notre société use pour se rasséréner, et par là même saisir la mesure, les détours et la fonction profonde de cet effort : perspective d'autant plus attachante, comme on l'a dit au début, qu'en ce qui concerne la photographie, elle se développe sous la forme d'un paradoxe : celui qui fait d'un objet inerte un langage et qui transforme l'inculture d'un art « mécanique » dans la plus sociale des institutions.

COMMUNICATIONS
4^e trimestre 1961

1.

Il s'agit bien entendu de structures « culturelles », ou culturalisées, et non de structures opérationnelles : les mathématiques, par exemple, constituent une structure dénotée, sans aucune connotation ; mais si la société de masse s'en empare et dispose par exemple une formule algébrique dans un article consacré à Einstein, ce message, à l'origine purement mathématique, se charge d'une connotation très lourde, puisqu'il *signifie* la science.

2.

Décrire un dessin est plus facile, puisqu'il s'agit en somme de décrire une structure déjà connotée, travaillée en vue d'une signification *codée*. C'est peut-être pour cela que les tests psychologiques utilisent beaucoup de dessins et très peu de photographies.

Le sens obvie

Quelques mots sur le sens obvie, bien qu'il ne soit pas l'objet de la présente recherche. Voici deux images qui le présentent à l'état pur. Les quatre figures de l'image II « symbolisent » trois âges de la vie, l'unanimité du deuil (Funérailles de Vakoulintchouk). Le poing serré de l'image III, monté en « détail » plein, signifie l'indignation, la colère maîtrisée, canalisée, la détermination du combat ; uni métonymiquement à toute l'histoire *Potemkine*, il « symbolise » la classe ouvrière, sa puissance et sa volonté ; car, miracle d'intelligence sémantique, ce poing *vu à l'envers*, maintenu par son porteur dans une sorte de clandestinité (c'est la main qui *d'abord* pend naturellement le long du pantalon et qui *ensuite* se ferme, se durcit, *pense* à la fois son combat futur, sa patience et sa prudence), ne peut être lu comme le poing d'un bagarreur, je dirais même : d'un fasciste : il est *immédiatement* un poing de prolétaire. Par quoi l'on voit que l'« art » de S.M. Eisenstein n'est pas polysémique : il choisit le sens, l'impose, l'assomme (si la signification est débordée par le sens obtus, elle n'est pas pour cela niée, brouillée) ; le sens eisensteinien foudroie l'ambiguïté. Comment ? Par l'ajout d'une valeur esthétique, l'emphase. Le « décoratisme » d'Eisenstein a une fonction économique : il profère la vérité. Voyez l'image IV : très classiquement, la douleur vient des têtes penchées, des mines de souffrance, de la main qui sur la bouche contient le sanglot ; mais tout cela une fois dit, très suffisamment, un trait décoratif le redit encore : la superposition des deux mains, disposées esthétiquement dans une ascension délicate, maternelle, florale, vers le visage qui se penche ; dans le détail général (les deux femmes), un autre détail s'inscrit en abyme ; venu d'un ordre pictural comme une citation des gestes d'icônes et de *pietà*, il ne distraie pas le sens mais l'accentue ; cette accentuation (propre à tout art réaliste) a ici quelque lien avec la « vérité » : celle de *Potemkine*. Baudelaire parlait de « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie » ; ici, c'est la vérité de la « grande circonstance prolétarienne » qui demande l'emphase. L'esthétique eisensteinienne ne constitue pas un niveau indépendant : elle fait partie du sens obvie, et le sens obvie, c'est toujours, chez Eisenstein, la révolution.



II



III



IV



V



VI

Le sens obtus

La conviction du sens obtus, je l'ai eue la première fois devant l'image V. Une question s'imposait à moi : qu'est-ce donc qui, dans cette vieille femme pleurante, me pose la question du signifiant ? Je me persuadais vite que ce n'étaient, quoique parfaits, ni la mine ni le gestuaire de la douleur (les paupières fermées, la bouche tirée, le poing sur la poitrine) : cela appartient à la signification pleine, au sens obvie de l'image, au réalisme et au décoratisme eisensteiniens. Je sentais que le trait pénétrant, inquiétant comme un invité qui s'obstine à rester sans rien dire là où on n'a pas besoin de lui, devait se situer dans la région du front : la coiffe, le foulard-coiffure y était pour quelque chose. Cependant, dans l'image VI, le sens obtus disparaît, il n'y a plus qu'un message de douleur. J'ai alors compris que la sorte de scandale, de supplément ou de dérive imposée à cette représentation classique de la douleur, provenait très précisément d'un rapport ténu : celui de la coiffe basse, des yeux fermés et de la bouche convexe ; ou plutôt, pour reprendre la distinction de S.M.E. lui-même entre « les ténèbres de la cathédrale » et « la cathédrale enténébrée », d'un rapport entre la « basseur » de la ligne coiffante, anormalement tirée jusqu'aux sourcils comme dans ces déguisements où l'on veut se donner un air loustic et niais, la montée circonflexe des sourcils passés, éteints, vieux, la courbe excessive des paupières baissées mais rapprochées comme si elles louchaient, et la barre de la bouche entrouverte, répondant à la barre de la coiffe et à celle des sourcils, dans le style métaphorique « comme un poisson à sec ». Tous ces traits (la coiffe loustic, la vieillarde, les paupières qui louchent, le poisson) ont pour vague référence un langage un peu bas, celui d'un déguisement assez pitoyable ; joints à la noble douleur du sens obvie, ils forment un dialogisme si ténu, qu'on ne peut en garantir l'intentionnalité. Le propre de ce troisième sens est en effet – du moins chez S.M.E. – de brouiller la limite qui sépare l'expression du déguisement, mais aussi de donner cette oscillation d'une façon succincte : une emphase elliptique,

si l'on peut dire : disposition complexe, très retorse (car elle implique une temporalité de la signification), qui est parfaitement décrite par Eisenstein lui-même lorsqu'il cite avec jubilation la règle d'or du vieux K.S. Gillette : un léger demi-tour en arrière du point-limite (n° 219 des *Cahiers du cinéma*).

Le sens obtus a donc quelque peu à faire avec le déguisement. Voyez la barbiche d'Ivan, promue, à mon avis, au sens obtus dans l'image VII : elle se signe comme postiche, mais n'en renonce pas pour autant à la « bonne foi » de son référent (la figure historique du tsar) : un acteur qui se déguise deux fois (une fois comme acteur de l'anecdote, une fois comme acteur de la dramaturgie), sans qu'un déguisement détruise l'autre ; un feuilleté de sens qui laisse toujours subsister le sens précédent, comme dans une construction géologique ; dire le contraire sans renoncer à la chose contredite : Brecht aurait aimé cette dialectique dramatique (à deux termes). Le postiche eisensteinien est à la fois postiche de lui-même, c'est-à-dire pastiche, et fétiche dérisoire, puisqu'il laisse voir sa coupure et sa suture : ce qu'on voit, dans l'image VII, c'est le rattachement, donc le détachement préalable, de la barbiche perpendiculaire au menton. Qu'un sommet de tête (partie la plus « obtuse » de la personne humaine), qu'un seul chignon (dans l'image VIII) puisse être l'*expression* de la douleur, voilà qui est dérisoire – pour l'*expression*, non pour la douleur. Il n'y a donc pas parodie : aucune trace de burlesque : la douleur n'est pas singée (le sens obvie doit rester révolutionnaire, le deuil général qui accompagne la mort de Vakoulintchouk a un sens historique), et cependant, « incarnée » dans ce chignon, elle porte une coupure, un refus de contamination ; le populisme du fichu de laine (sens obvie) *s'arrête* au chignon : ici commence le fétiche, la chevelure, et comme une *dérision non négatrice* de l'expression. Tout le sens obtus (sa force de dérangement) se joue dans la masse excessive des cheveux ; voyez un autre chignon (celui de la femme IX) : il contredit le petit poing levé, il l'atrophie, sans que cette réduction ait la moindre valeur symbolique (intellectuelle) ; prolongé en frisettes, tirant le visage vers un modèle ovin, il donne à la femme quelque chose de *touchant* (comme peut l'être une certaine niaiserie généreuse), ou encore de *sensible* ; ces mots désuets, peu politiques, peu révolutionnaires, mystifiés s'il en fut, doivent cependant être assumés ; 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. Tout le monde, je crois, peut convenir que l'ethnographie prolétarienne de S.M.E., fragmentée tout le long des funérailles de Vakoulintchouk, a constamment quelque chose d'amoureux (ce mot étant pris ici sans spécification d'âge ou de sexe) : maternel, cordial et viril, « sympathique » sans aucun recours aux stéréotypes, le peuple eisensteinien est essentiellement *aimable* : on savoure, on aime les deux ronds de casquette de l'image X, on entre en complicité, en intelligence avec eux. La beauté peut sans doute jouer comme un sens obtus : c'est le cas dans l'image XI, où le sens obvie, très dense (mimique d'Ivan, niaiserie demeurée du jeune Vladimir) est amarré et/ou dérivé par la beauté de Basmanov ; mais l'érotisme inclus dans le sens obtus (ou plutôt : que ce sens prend en écharpe) ne fait pas acception d'esthétique : Euphrosinia est laide, « obtuse » (images XII et XIII), comme le moine de l'image XIV, mais cette obtusité dépasse l'anecdote, elle devient l'émoussement du sens, sa dérive : il y a dans le sens obtus un érotisme qui inclut le contraire du beau et le dehors même de la contrariété, c'est-à-dire la limite, l'inversion, le malaise et peut-être le sadisme : voyez l'innocence molle des *Enfants dans la fournaise*

(XV), le ridicule scolaire de leur cache-nez sagement haussé jusqu'au menton, ce lait tourné de la peau (des yeux, de la bouche dans la peau) que Fellini semble avoir repris dans l'androgynie du *Satyricon* : cela même dont a pu parler Georges Bataille, singulièrement dans ce texte de *Documents* qui situe pour moi l'une des régions possibles du sens obtus : *Le gros orteil de la reine* (je ne me rappelle pas le titre exact)³.



VII



VIII



IX



X



XI



XII



XIII



XIV



XV

Reprenons (si ces exemples suffisent à induire quelques remarques plus théoriques). Le sens obtus n'est pas dans la langue (même celle des symboles) : ôtez-le, la communication et la signification restent, circulent, passent ; sans lui, je peux encore dire et lire ; mais il n'est pas non plus dans la parole ; il se peut qu'il y ait une certaine constante du sens obtus eisensteinien, mais alors c'est déjà une parole thématique, un idiolecte, et cet idiolecte est provisoire (simplement arrêté par un critique qui ferait un livre sur S.M.E.) ; car des sens obtus il y en a, non point partout (le signifiant est chose rare, figure

d'avenir), mais *quelque part* : chez d'autres *auteurs* de films (peut-être), dans une certaine façon de lire la « vie » et donc le « réel » lui-même (ce mot s'entend ici par simple opposition au fictif délibéré) : dans cette image du *Fascisme ordinaire* (XVI), image documentaire, je lis facilement un sens obvie, celui du fascisme (esthétique et symbolique de la force, de la chasse théâtrale), mais je lis aussi un supplément obtus : la niaiserie blonde, déguisée (encore) du jeune porte-flèches, la mollesse de ses mains et de sa bouche (je ne décris pas, je n'y parviens pas, je désigne seulement un lieu), les gros ongles de Goering, sa bague de pacotille (celle-là déjà à la limite du sens obvie, comme la platitude mielleuse du sourire imbécile de l'homme à lunettes, dans le fond : visiblement, un « lécheur »). Autrement dit le sens obtus n'est pas situé structuralement, 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. Même incertitude lorsqu'il s'agit de *décrire* le sens obtus (de donner quelque idée de là où il va, là où il s'en va) ; le sens obtus est un signifiant sans signifié ; d'où la difficulté à le nommer : ma lecture reste suspendue entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation. Si l'on ne peut décrire le sens obtus, c'est que, contrairement au sens obvie, il ne copie rien : comment décrire ce qui ne représente rien ? Le « rendre » pictural des mots est ici impossible. La conséquence est que si, devant ces images, nous restons vous et moi au niveau du langage articulé – c'est-à-dire de mon propre texte –, le sens obtus ne parviendra pas à exister, à entrer dans le métalangage du critique. Cela veut dire que le sens obtus est en dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieur de l'interlocution. Car si vous regardez ces images que je dis, vous verrez ce sens : nous pouvons nous entendre à son sujet, « par-dessus l'épaule » ou « sur le dos » du langage articulé : grâce à l'image (il est vrai figée : on y reviendra), bien plus : grâce à ce qui, dans l'image, est purement image (et qui à vrai dire est très peu de chose), nous nous passons de la parole, sans cesser de nous entendre.



XVI

En somme, ce que le sens obtus trouble, stérilise, c'est le métalangage (la critique). On peut en donner quelques raisons. Tout d'abord, le sens obtus est discontinu, *indifférent* à l'histoire et au sens obvie (comme signification de l'histoire) ; cette dissociation a un effet de contre-nature ou tout au moins de distancement à l'égard du référent (du « réel » comme nature, instance réaliste). Eisenstein eût probablement assumé cette in-congruence, cette im-pertinence du signifiant, lui qui nous dit, à propos du son et de la couleur (n° 208) : « L'art commence à partir du moment où le craquement de la botte (au son) tombe sur un plan visuel différent et suscite ainsi des associations correspondantes. Il en va de même pour la couleur : la couleur commence là où elle ne correspond plus à la coloration naturelle... » Ensuite, le signifiant (le troisième sens) ne se remplit pas ; il est dans un état permanent de *déplétion* (mot de la linguistique, qui désigne les verbes vides, à tout faire, comme précisément, en français, le verbe *faire*) ; on pourrait dire aussi, à l'opposé – et ce serait tout aussi juste –, que ce même signifiant ne se vide pas (n'arrive pas à se vider) ; il se maintient en état d'éréthisme perpétuel ; en lui le désir n'aboutit pas à ce spasme du signifié, qui, d'ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix des nominations. Enfin le sens obtus peut être vu comme un *accent*, la forme même d'une émergence, d'un pli (voire d'un faux pli), dont est marquée la lourde nappe des informations et des significations. S'il pouvait être décrit (contradiction dans les termes), il aurait l'être même du *haïku* japonais : geste anaphorique sans contenu significatif, sorte de balafre dont est rayé le sens (l'envie de sens) ; ainsi de l'image V :

Bouche tirée, yeux fermés qui louchent,
Coiffé bas sur le front,
Elle pleure.

Cet accent (dont on a dit la nature à la fois emphatique et elliptique) ne va pas dans le sens du sens (comme le fait l'hystérie), il ne théâtralise pas (le décoratisme eisensteinien appartient à un autre niveau), il ne marque même pas un *ailleurs* du sens (un autre contenu, ajouté au sens obvie), mais le déjoue – subvertit non le contenu mais la pratique tout entière du sens. Nouvelle pratique, rare, affirmée contre une pratique majoritaire (celle de la signification), le sens obtus apparaît fatalement comme un luxe, une dépense sans échange ; ce luxe n'appartient pas *encore* à la politique d'aujourd'hui, mais cependant *déjà* à la politique de demain.

Reste à dire un mot de la responsabilité syntagmatique de ce troisième sens : quelle place a-t-il dans la suite de l'anecdote, dans le système logico-temporel, sans lequel, semble-t-il, il n'est pas possible de faire entendre un récit à la « masse » des lecteurs et des spectateurs ? Il est évident que le sens obtus est le contre-récit même ; disséminé, réversible, accroché à sa propre durée, il ne peut fonder (si on le suit) qu'un tout autre découpage que celui des plans, séquences et syntagmes (techniques ou narratifs) : un découpage inouï, contre-logique et cependant « vrai ». Imaginez de « suivre », non la machination d'Euphrosinia, ni même le personnage (comme entité diégétique ou comme figure symbolique), ni même encore le visage de la Mère Méchante, mais seulement, dans ce visage, cette tournure, ce voile noir, la matité laide et lourde : vous aurez une autre temporalité, ni diégétique ni onirique, vous aurez un autre film. Thème sans variations ni développement (le sens obvie, lui, est thématique : il y a un thème des Funérailles), le sens obtus ne peut se mouvoir qu'en apparaissant et disparaissant ; ce jeu de la présence/ absence mine le personnage en en faisant un simple lieu de facettes : disjonction énoncée sur un autre point par S.M.E. lui-même : « Ce qui est caractéristique, c'est que les différentes positions d'un seul et même tsar... sont données sans passage d'une position à une autre. »

Car tout est là : l'*indifférence*, ou liberté de position du signifiant supplémentaire par rapport au récit, permet de situer assez exactement la tâche historique, politique, théorique, accomplie par Eisenstein. Chez lui, l'histoire (la représentation anecdotique, diégétique) n'est pas détruite, bien au contraire : quelle plus belle histoire que celle d'*Ivan*, que celle de *Potemkine* ? Cette stature du récit est nécessaire *pour se faire entendre* d'une société qui, ne pouvant résoudre les contradictions de l'histoire sans un long cheminement politique, s'aide (provisoirement ?) des solutions mythiques (narratives) ; le problème *actuel* n'est pas de détruire le récit, mais de le subvertir : dissocier la subversion de la destruction, telle serait aujourd'hui la tâche. S.M.E. opère, me semble-t-il, cette distinction : la présence d'un troisième sens supplémentaire, obtus – ne fût-ce que dans quelques images, mais alors comme une signature impérissable, comme un sceau qui avalise toute l'œuvre – et tout l'œuvre –, cette présence remodèle profondément le statut théorique de l'anecdote : l'histoire (la diégèse) n'est plus seulement un système fort (système narratif millénaire), mais aussi et contradictoirement un simple espace, un champ de permanences et de permutations ; elle est cette configuration, cette scène dont les fausses limites multiplient le jeu permutatif du signifiant ; elle est ce vaste tracé qui, par différence, oblige à une lecture *verticale* (le mot est de S.M.E.) ; elle est cet ordre *faux* qui permet de tourner la pure série, la combinaison aléatoire (le hasard n'est qu'un vil signifiant, un signifiant à bon marché) et d'atteindre une structuration *qui fuit de l'intérieur*. Aussi peut-on dire qu'avec S.M.E., il faut inverser le cliché qui veut que, plus le sens est gratuit, plus il apparaît comme un simple parasite de l'histoire racontée : c'est au

contraire cette histoire qui devient en quelque sorte paramétrique au signifiant, dont elle n'est plus que le champ de déplacement, la négativité constitutive, ou encore : la compagne de route.

En somme, le troisième sens structure *autrement* le film, sans subvertir l'histoire (du moins chez S.M.E.) ; et par là même, peut-être, c'est à son niveau et à son niveau seul qu'apparaît enfin le « filmique ». Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé. Toutes les choses que l'on peut *dire* à propos d'*Ivan* ou de *Potemkine* peuvent l'être d'un texte écrit (qui s'appellerait *Ivan le Terrible* ou *Le Cuirassé Potemkine*), sauf celle-ci, qui est le sens obtus ; je puis tout commenter dans *Euphrosinia*, sauf la qualité obtuse de sa face : 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). Le troisième sens, que l'on peut situer théoriquement mais non décrire, apparaît alors comme le *passage* du langage à la signifiance, et l'acte fondateur du filmique même. Contraint d'émerger hors d'une civilisation du signifié, il n'est pas étonnant que le filmique (malgré la quantité incalculable de films au monde) soit encore rare (quelques éclats dans S.M.E. ; peut-être ailleurs ?), au point que l'on pourrait avancer que le film, pas plus que le texte, n'existe pas encore : il y a seulement « du cinéma », c'est-à-dire du langage, du récit, du poème, parfois fort « modernes », « traduits » en « images » dites « animées » ; il n'est pas étonnant non plus qu'on ne puisse le repérer qu'après avoir traversé – analytiquement – l'« essentiel », la « profondeur » et la « complexité » de l'œuvre cinématographique : toutes richesses qui ne sont que celles du langage articulé, dont nous la constituons et croyons l'épuiser. Car le filmique est différent du film : le filmique est aussi loin du film que le romanesque du roman (je puis écrire du romanesque, sans jamais écrire de romans).