

Roland Barthes

Le Grain de la voix

Entretiens (1962-1980)

Éditions du Seuil

ISBN 978-2-02-106983-9

© Éditions du Seuil, 1981.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

www.seuil.com

Le lecteur trouvera ici réunies la plupart des interviews données en français par Roland Barthes. Malgré notre désir d'exhaustivité, il se peut que quelques-unes nous aient échappé, car nous n'en avons aucune liste rigoureuse. Les journalistes et les lecteurs voudront bien, d'avance, nous en excuser.

La meilleure préface possible n'aurait-elle pas été une description par Roland Barthes lui-même de ce qu'est une interview ? Une telle description nous fera à jamais défaut, mais nous possédons quelques pages où, avec une admirable clarté, est analysé le passage de la parole dite à la parole transcrite : il peut être utile de commencer par les lire, pour mieux apprécier ce qui unit et oppose le stylet de cette écriture au grain de cette voix. On les trouvera donc, en couverture.

De la parole à l'écriture

Nous parlons, on nous enregistre, des secrétaires diligentes écoutent nos propos, les épurent, les transcrivent, les ponctuent, en tirent un premier script que l'on nous soumet pour que nous le nettoyions de nouveau avant de le livrer à la publication, au livre, à l'éternité. N'est-ce pas la « toilette du mort » que nous venons de suivre ? Notre parole, nous l'embaumons, telle une momie, pour la faire éternelle. Car il faut bien durer un peu plus que sa voix ; il faut bien, par la comédie de l'écriture, *s'inscrire* quelque part.

Cette inscription, comment la payons-nous ? Qu'est-ce que nous lâchons ? Qu'est-ce que nous gagnons ?

La trappe de la scription

Voici d'abord, en gros, ce qui tombe dans la trappe de la scription (préférons ce mot, si pédant soit-il, à celui d'*écriture* : l'écriture n'est pas forcément le mode d'existence de ce qui est écrit). En premier lieu, nous perdons, c'est évident, une innocence ; non pas que la parole soit d'elle-même fraîche, naturelle, spontanée, véridique, expressive d'une sorte d'intériorité pure ; bien au contraire, notre parole (surtout en public), est immédiatement théâtrale, elle emprunte ses tours (au sens stylistique et ludique du terme) à tout un ensemble de codes culturels et oratoires : la parole est toujours tactique ; mais en passant à l'écrit, c'est l'innocence même de cette tactique, perceptible à qui sait écouter, comme d'autres savent lire, que nous gommons ; l'innocence est toujours *exposée* ; en réécrivant ce que nous avons dit, nous nous protégeons, nous nous surveillons, nous censurons, nous barons nos bêtises, nos insuffisances (ou nos insuffisances), nos flottements, nos ignorances, nos complaisances, parfois même nos pannes (pourquoi, en parlant, n'aurions-nous pas le droit, sur tel ou tel point avancé par notre partenaire, de *rester sec* ?), bref, toute la moire de notre imaginaire, le jeu personnel de notre

moi ; la parole est dangereuse parce qu'elle est immédiate et ne se reprend pas (sauf à se supplémenter d'une reprise explicite) ; la scription, elle, a du temps devant elle ; elle a ce temps même qui est nécessaire pour pouvoir tourner sept fois sa langue dans sa bouche (jamais conseil proverbial n'a été plus illusoire) ; en écrivant ce que nous avons dit, nous perdons (ou nous gardons) tout ce qui sépare l'hystérie de la paranoïa.

Autre perte : la rigueur de nos transitions. Souvent, nous « filons » notre discours à bas prix. Ce « filé », ce *flumen orationis* dont Flaubert avait le dégoût, c'est la consistance de notre parole, la loi qu'elle se crée à elle-même : lorsque nous parlons, lorsque nous « exposons » notre pensée au fur et à mesure que le langage lui vient, nous croyons bon d'exprimer à haute voix les inflexions de notre recherche ; parce que nous luttons à ciel ouvert avec la langue, nous nous assurons que notre discours « prend », « consiste », que chaque état de ce discours tient sa légitimité de l'état antérieur ; en un mot, nous voulons une naissance droite et nous affichons les signes de cette filiation régulière ; de là, dans notre parole publique, tant de *mais* et de *donc*, tant de reprises ou de dénégations explicites. Ce n'est pas que ces petits mots aient une grande valeur logique ; ce sont, si l'on veut, des *explétifs* de la pensée. L'écriture, souvent, en fait l'économie ; elle ose l'asyndète, cette figure coupante qui serait insupportable à la voix, autant qu'une castration.

Cela rejoint une dernière perte, infligée à la parole par sa transcription : celle de toutes ces bribes de langage – du type « *n'est-ce pas ?* » – que le linguiste rattacherait sans doute à l'une des grandes fonctions du langage, la fonction *phatique* ou d'interpellation ; lorsque nous parlons, nous voulons que notre interlocuteur nous écoute ; nous réveillons alors son attention par des interpellations vides de sens (du type : « *allô, allô, vous m'entendez bien ?* ») ; très modestes, ces mots, ces expressions ont pourtant quelque chose de discrètement dramatique : ce sont des appels, des modulations – dirais-je, pensant aux oiseaux : des chants ? – à travers lesquels un corps cherche un autre corps. C'est ce chant – gauche, plat, ridicule, lorsqu'il est écrit – qui s'éteint dans notre écriture.

On le comprend par ces quelques observations, ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est

en quelque sorte d'*accrocher* l'autre (voire au sens prostitutionnel du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire.

Transcrite, la parole change évidemment de destinataire, et par là même de sujet, car il n'est pas de sujet sans Autre. Le corps, quoique toujours présent (pas de langage sans corps), cesse de coïncider avec la personne, ou, pour mieux dire encore : la personnalité. L'imaginaire du parleur change d'espace : il ne s'agit plus de demande, d'appel, il ne s'agit plus d'un jeu de contacts ; il s'agit d'installer, de représenter un discontinu articulé, c'est-à-dire, en fait, une argumentation. Ce nouveau projet (on grossit ici volontairement les oppositions) se lit très bien dans les simples accidents que la transcription ajoute (parce qu'elle en a physiquement les moyens) à la parole (après lui avoir ôté toutes les « scories » que l'on a dites) : tout d'abord, bien souvent, de véritables pivots logiques ; il ne s'agit plus de ces menues liaisons (*mais, donc*) dont la parole use pour colmater ses silences ; il s'agit de rapports syntaxiques pleins de véritables sémantèmes logiques (du type : *bien que, de telle sorte que*) ; autrement dit, ce que la transcription permet et exploite est une chose à quoi répugne le langage parlé et qui est ce qu'on appelle en grammaire la *subordination* : la phrase devient hiérarchique, on développe en elle, comme dans une mise en scène classique, la différence des rôles et des plans ; en se socialisant (puisqu'il passe à un public plus large et moins connu), le message retrouve une structure d'ordre ; des « idées », entités à peine cernables dans l'interlocution, où elles sont sans cesse débordées par le corps, sont mises ici en avant, là en retrait, là encore en contraste ; ce nouvel ordre – même si l'émergence en est subtile – est servi par deux artifices typographiques, qui s'ajoutent ainsi aux « gains » de l'écriture : la parenthèse, qui n'existe pas dans la parole et qui permet de signaler avec clarté la nature secondaire ou digressive d'une idée, et la ponctuation, qui, on le sait, divise le sens (et non la forme, le son).

Il se manifeste ainsi dans l'écrit un nouvel imaginaire, qui est celui de la « pensée ». Partout où il y a concurrence de la parole et de l'écrit, écrire veut dire d'une certaine manière : *je pense mieux*, plus fermement ; je pense moins pour vous, je pense davantage pour la « vérité ». Sans doute, l'Autre est toujours là, sous la figure anonyme du lecteur ; aussi la « pensée » mise en scène à travers les conditions du script (si discrètes, si apparemment insignifiantes soient-elles) reste-t-elle tributaire de l'image de moi que je veux donner au public ; plus que d'une

filière inflexible de données et d'arguments, il s'agit d'un espace tactique de propositions, c'est-à-dire, en fin de compte, de *positions*. Dans le débat d'idées, très développé aujourd'hui grâce aux moyens de la communication de masse, chaque sujet est amené à se situer, à se marquer, à se poser intellectuellement, ce qui veut dire : politiquement. C'est là sans doute la fonction actuelle du « dialogue » public ; contrairement à ce qui se passe dans d'autres assemblées (la judiciaire ou la scientifique, par exemple), la persuasion, l'arrachement d'une conviction n'est plus l'enjeu véritable de ces nouveaux protocoles d'échange : il s'agit plutôt de présenter au public, puis au lecteur, une sorte de théâtre des emplois intellectuels, une mise en scène des idées (cette référence au spectacle n'entame en rien la sincérité ou l'objectivité des propos échangés, leur intérêt didactique ou analytique).

Telle est, me semble-t-il, la fonction sociale de ces *Dialogues* : tous ensemble, ils forment une communication au second degré, une « représentation », le glissement spectaculaire de deux imaginaires : celui du corps et celui de la pensée.

L'écriture n'est pas l'écrit

Reste possible, bien sûr, une troisième pratique de langage, absente par statut de ces *Dialogues* : l'écriture, proprement dite, celle qui produit des textes. L'écriture n'est pas la parole, et cette séparation a reçu ces dernières années une consécration théorique ; mais elle n'est pas non plus l'écrit, la transcription ; écrire n'est pas transcrire. Dans l'écriture, ce qui est *trop* présent dans la parole (d'une façon hystérique) et *trop* absent de la transcription (d'une façon castratrice), à savoir le corps, revient, mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire *juste*, musicale, par la jouissance, et non par l'imaginaire (l'image). C'est au fond ce voyage du corps (du sujet) à travers le langage, que nos trois pratiques (parole, écrit, écriture) modulent, chacune à sa façon : voyage difficile, retors, varié, auquel le développement de la radiodiffusion, c'est-à-dire d'une parole à la fois originelle et transcriptible, éphémère et mémorable, donne aujourd'hui un intérêt saisissant. Je suis persuadé que les *Dialogues* ici transcrits ne valent pas seulement par la masse des informations, des analyses, des idées et des contestations qui s'y déploient en couvrant le champ très vaste de l'actualité intellectuelle et scientifique ; ils ont aussi, tels qu'on va les lire, la valeur d'une expé-

rience différentielle des langages : la parole, l'écrit et l'écriture engagent chaque fois un sujet séparé, et le lecteur, l'auditeur doivent suivre ce sujet divisé, différent selon qu'il parle, transcrit ou énonce.

Ce texte de Roland Barthes, publié dans La Quinzaine littéraire du 1^{er} mars 1974, constitue une préface à une première série des Dialogues produits par Roger Pillaudin sur les antennes de France Culture et publiés par les Presses universitaires de Grenoble. Nous publions p. 547-563 le dialogue avec Maurice Nadeau qui suivait cette préface.

Les choses signifient-elles quelque chose ?

Roland Barthes donne son sentiment sur l'état actuel du roman français.

On est essayiste parce qu'on est cérébral. Moi aussi, j'aimerais écrire des nouvelles, mais je suis glacé devant les difficultés que j'aurais à trouver une écriture pour m'exprimer. En France, les essayistes ont toujours dû faire un autre travail, ce sont là des servitudes. Ce qui m'a passionné toute ma vie, c'est la façon dont les hommes se rendent leur monde intelligible. C'est, si vous voulez, l'aventure de l'intelligible, le problème de la signification. Les hommes donnent un sens à leur façon d'écrire ; avec des mots, l'écriture crée un sens que les mots n'ont pas au départ. C'est cela qu'il faut comprendre, c'est cela que j'essaie d'exprimer.

Si on veut parler du NR¹, il est un phénomène qu'il faut préciser. Il faut se rendre compte que la société est parvenue à intégrer l'écrivain. L'écrivain n'est plus un paria, il ne dépend plus d'un mécène, il n'est plus au service d'une classe déterminée. L'écrivain dans notre société est presque heureux. Ce sont là des constatations, on ne peut tirer aucune conclusion de cela, mais il faut s'y référer si on veut comprendre. D'un côté, il y a les écrivains heureux, de l'autre côté une société complexe en pleine gestation, remplie de contradictions.

Qu'a-t-on dit du NR ? Qu'il s'est réfugié loin du réel, que, recherchant une certaine technicité, il a abandonné ses responsabilités.

Quand on dit cela, on se rapporte aux grands modèles de la littérature, Balzac, Stendhal, etc. Il faut remarquer que ces romanciers exprimaient une société définie, bien structurée, et leurs romans étaient alors réalistes, ces romans signifiaient un réel et parfois, ce qui n'est pas souvent souligné, un réel avec un regret du passé.

Aujourd'hui, les événements politiques, les troubles sociaux, la guerre d'Algérie sont peu présents dans le NR. On dit : les œuvres ne sont pas engagées. C'est vrai, mais les écrivains en tant que personnes et citoyens sont engagés et ils subissent cet engagement avec courage.

1. Nouveau Roman.

L'on a dit : l'écrivain doit engager son œuvre. Mais ceci est de la théorie, puisque tous les jours elle est mise en échec. On peut se demander pourquoi cet échec... Mais parce que, simplement, l'écriture est l'art de poser les questions et non pas d'y répondre ou de les résoudre.

Seule l'écriture peut poser une question et parce qu'elle porte une force elle peut laisser cette question en suspens. Quand les questions posées sont vraies, elles dérangent. Le NR est tout à fait conscient de son rôle.

Kafka a su que la littérature, c'était la façon de poser les questions. Que croyez-vous qui rende Balzac aujourd'hui encore fascinant ? Son pouvoir de décrire la vie ? Certainement autre chose. Il a posé, peut-être même à son insu, les questions sur la société bourgeoise.

Aujourd'hui, notre société est particulièrement difficile à comprendre. L'homme qui vit dedans ne peut presque pas l'analyser. Les problèmes de classe sont devenus impensables avec les termes que l'on employait il y a cinquante ans. Nous vivons à la fois une société de classe et une société de masse. Les grands problèmes, les problèmes directs semblent brouillés. La culture politique elle-même semble marquer un temps d'arrêt. Ces différents facteurs influencent l'écriture et s'y traduisent.

Imaginez un esprit semblable à Brecht devant la vie d'aujourd'hui, cet esprit se trouverait paralysé par la diversité de la vie. Le monde devient trop riche d'impulsions. Ce sont aussi des facteurs, mais on ne peut pas le nier.

Alors on se demande : mais quelle est la question qu'a posée le NR ? Il a posé une question cruciale, nouvelle et étonnamment simple. Il s'est demandé : « Est-ce que les choses signifient quelque chose ? »

Jusqu'alors, la littérature n'avait jamais mis en doute le sens des choses. Cela veut dire, dans ce cas, la totalité de ce qui nous entoure, un événement aussi bien qu'un objet. La littérature a donc pour rôle de poser cette question, de la poser au travers du récit, du romanesque, du personnage ou de l'objet.

On se récrie : mais pourquoi l'objet ? Il faut faire un effort. L'objet, l'homme l'a toujours pourvu de sens, mais en revanche il n'a jamais servi de matériel littéraire. Les objets ne comptaient pas dans les romans. Prenez *Les Liaisons dangereuses*, le seul objet dont il est question, c'est une harpe, et encore parce qu'elle sert à y glisser les messages. Le NR a donc essayé de voir les objets dépourvus de leur signification courante. Robbe-Grillet a apporté à l'objet un éclairage nouveau. Il l'a montré sans souvenirs, sans poésie. C'est une description mate, non réaliste. L'objet apparaît sans le halo des sens, et c'est de ça que naît l'angoisse, qui, elle, est un sentiment profond, métaphysique.

C'est une entreprise assez énorme qui d'un côté est technique et de l'autre philosophique. Où elle aboutira ? Je n'en sais rien. Quand une œuvre est réussie, elle pose alors la question avec ambiguïté et, à travers cela, devient poétique.

Il y a de grandes différences entre toutes ces œuvres, mais peut-être ont-elles un défaut en commun ; il y a un désaccord entre la possibilité de l'œuvre et la forme qui lui est donnée. Un poème vous tient parce qu'il est court, un poème trop long perd sa force ; il en arrive de même avec le NR.

Ce qui est extraordinaire, c'est la sérénité, la certitude que portent tous ces romanciers. Mais le lecteur peut aussi poser des questions ; alors il peut demander : pourquoi l'érotisme a-t-il disparu de la littérature ? Il peut se demander s'il y a une fausse et une vraie façon de s'ennuyer et enfin il peut se demander pourquoi les écrivains ne veulent-ils plus faire que du cinéma.

LE FIGARO LITTÉRAIRE

13 octobre 1962

Propos recueillis par Pierre Fisson.

Sur le cinéma

Nous ouvrons ici une série d'entretiens avec certains témoins marquants de la culture contemporaine.

Le cinéma est devenu un fait de culture au même titre que les autres, et tous les arts, toutes les pensées, ont à s'y référer, comme lui à elles. C'est ce phénomène d'information réciproque, parfois évident (ce ne sont pas toujours les meilleurs cas), souvent diffus, que nous voudrions, entre autres choses, essayer de cerner dans ces conversations.

Le cinéma, toujours présent, tantôt à l'arrière, tantôt au premier plan, en sera, nous l'espérons, situé dans une perspective plus vaste, que l'archivisme ou l'idolâtrie (qui ont aussi leur rôle à jouer) risquent parfois de faire oublier.

Roland Barthes, auteur du Degré zéro de l'écriture, de Mythologies, d'un Michelet, de Sur Racine, ainsi que d'innombrables et très excitants articles (dispersés jusqu'à présent dans Théâtre populaire, Arguments, La Revue de sociologie française, Les Lettres nouvelles, etc., mais dont nous espérons la réunion prochaine), premier défricheur et commentateur français de Brecht, est le premier de nos hôtes d'honneur.

Comment intégrez-vous le cinéma dans votre vie ? Le considérez-vous en spectateur, et en spectateur critique ?

Il faudrait peut-être partir des habitudes de cinéma, de la façon dont le cinéma vient dans votre vie. Pour moi, je ne vais pas très souvent au cinéma, à peine une fois par semaine. Quant au choix du film, il n'est jamais, au fond, tout à fait libre ; sans doute aimerais-je mieux aller au cinéma seul, car, pour moi, le cinéma est une activité entièrement projective ; mais, par suite de la vie sociale, il se trouve le plus souvent qu'on va au cinéma à deux ou à plusieurs, et, à partir de ce moment-là, le choix devient, qu'on le veuille ou non, *embarrassé*. Si je choisissais de façon purement spontanée, il faudrait que mon choix ait un caractère d'improvisation totale, libéré de toute espèce d'impératif culturel ou crypto-culturel, guidé par les forces les plus obscures de moi-même. Ce qui pose un problème dans la vie de l'usager de cinéma, c'est qu'il y a une sorte de morale plus ou

moins diffuse des films qu'il faut voir, des impératifs, forcément d'origine culturelle, qui sont assez forts quand on appartient à un milieu culturel (ne serait-ce que parce qu'il faut aller contre pour être libre). Quelquefois, cela a du bon, comme tous les snobismes. On est toujours un peu en train de dialoguer avec cette espèce de loi du goût cinématographique, qui est probablement d'autant plus forte que cette culture cinématographique est fraîche. Le cinéma n'est plus quelque chose de primitif; maintenant, on y distingue des phénomènes de classicisme, d'académisme et d'avant-garde, et on se retrouve placé, par l'évolution même de cet art, au milieu d'un jeu de valeurs. Si bien que, quand je choisis, les films qu'il *faut* voir entrent en conflit avec l'idée d'imprévisibilité, de disponibilité totales que représente encore le cinéma pour moi et, de façon plus précise, avec des films que, spontanément, je voudrais voir, mais qui ne sont pas les films sélectionnés par cette espèce de culture diffuse qui est en train de se faire.

Que pensez-vous du niveau de cette culture, encore très diffuse, quand il s'agit du cinéma ?

C'est une culture diffuse parce qu'elle est confuse; je veux dire par là qu'il y a, au cinéma, une sorte de chassé-croisé possible des valeurs: les intellectuels se mettent à défendre des films de masse et le cinéma commercial peut absorber très vite des films d'avant-garde. Cette *acculturation* est propre à notre culture de masse, mais elle a un rythme différent selon les genres; au cinéma, elle semble très intense; en littérature, les chasses sont beaucoup plus gardées; je ne crois pas possible d'adhérer à la littérature contemporaine, celle qui se fait, sans un certain savoir et même sans un savoir technique, parce que l'être de la littérature s'est mis dans sa technique. En somme, la situation culturelle du cinéma est actuellement contradictoire: il mobilise des techniques, d'où l'exigence d'un certain savoir, et un sentiment de frustration si on ne le possède pas, mais son être n'est pas dans sa technique, contrairement à la littérature: imaginez-vous une littérature-vérité, analogue au cinéma-vérité? Avec le langage, ce serait impossible, la vérité est impossible avec le langage.

Pourtant, on se réfère constamment à l'idée d'un « langage cinématographique », comme si l'existence et la définition de ce langage étaient universellement admises, soit qu'on prenne le mot « langage » dans un sens purement rhétorique (par exemple, les conventions stylistiques attribuées à la contre-plongée ou au travelling), soit qu'on le prenne dans un sens très général, comme rapport d'un signifiant et d'un signifié.

Pour moi, c'est probablement parce que je n'ai pas réussi à intégrer le cinéma dans la sphère du langage que je le consomme selon un mode purement projectif, et non pas en analyse.

N'y a-t-il pas, sinon impossibilité, tout au moins difficulté du cinéma à entrer dans cette sphère du langage ?

On peut essayer de situer cette difficulté. Il nous semble, jusqu'à présent, que le modèle de tous les langages, c'est la parole, le langage articulé. Or ce langage articulé est un code, il utilise un système de signes non analogiques (et qui, par conséquent, peuvent être, et sont, discontinus) ; à l'inverse, le cinéma se donne à première vue comme une expression analogique de la réalité (et, de plus, continue) ; et une expression analogique et continue, on ne sait pas par quel bout la prendre pour y introduire, y amorcer une analyse de type linguistique ; par exemple, comment découper (sémantiquement), comment faire varier le sens d'un film, d'un fragment de film ? Donc, si le critique voulait traiter le cinéma comme un langage, en abandonnant l'inflation métaphorique du terme, il devrait d'abord discerner s'il y a dans le continu filmique des éléments qui ne sont pas analogiques, ou qui sont d'une analogie déformée, ou transposée, ou codifiée, pourvus d'une systématisation telle qu'on puisse les traiter comme des fragments de langage ; ce sont là des problèmes de recherche concrète, qui n'ont pas encore été abordés, qui pourraient l'être au départ par des sortes de tests filmiques, à la suite de quoi on verrait s'il est possible d'établir une sémantique, même partielle (sans doute partielle), du film. Il s'agirait, en appliquant des méthodes structuralistes, d'isoler des éléments filmiques, de voir comment ils sont compris, à quels signifiés ils correspondent dans tel ou tel cas, et, en faisant varier, de voir à quel moment la variation du signifiant entraîne une variation du signifié. On aurait alors vraiment isolé, dans le film, des unités linguistiques, dont on pourrait ensuite construire les « classes », les systèmes, les déclinaisons¹.

Ceci ne recoupe-t-il pas certaines expériences faites à la fin du muet, sur un plan plus empirique, principalement par les Soviétiques, et qui n'ont pas été très concluantes, sauf quand ces éléments de langage étaient repris par un Eisenstein dans la perspective d'une poétique ? Mais, quand ces recherches

1. Le lecteur pourra se référer, avec intérêt, à deux articles récents de Roland Barthes : « L'imagination du signe » (*Arguments*, n° 27-28) et « L'activité structuraliste » (*Les Lettres nouvelles*, n° 52), repris dans *Essais critiques* ; ici, p. 460-465 et p. 466-472.

sont restées sur le plan de la pure rhétorique, comme chez Poudovkine, elles ont été presque aussitôt contredites : tout se passe dans le cinéma comme si, dès le moment où l'on avançait un rapport sémiologique, celui-ci était immédiatement contredit.

De toute manière, si l'on arrivait à établir une sorte de sémantique partielle sur des points précis (c'est-à-dire pour des signifiés précis), on aurait beaucoup de mal à expliquer pourquoi tout le film n'est pas construit comme une juxtaposition d'éléments discontinus ; on se heurterait alors au second problème, celui du discontinu des signes – ou du continu de l'expression.

Mais arriverait-on à découvrir ces unités linguistiques, en serait-on plus avancé, puisqu'elles ne sont pas faites pour être perçues comme telles ? L'imprégnation du spectateur par le signifié se réalise à un autre niveau, d'une autre façon que l'imprégnation du lecteur.

Sans doute avons-nous une vue encore très étroite des phénomènes sémantiques, et ce que nous avons au fond le plus de mal à comprendre, ce sont ce qu'on pourrait appeler les grandes unités significantes ; même difficulté en linguistique, puisque la stylistique n'est guère avancée (il y a des stylistiques psychologiques, mais pas encore structurales). Probablement, l'expression cinématographique appartient-elle aussi à cet ordre des grandes unités significantes, correspondant à des signifiés globaux, diffus, latents, qui ne sont pas de la même catégorie que les signifiés isolés et discontinus du langage articulé. Cette opposition entre une microsémantique et une macrosémantique constituerait peut-être une autre façon de considérer le cinéma comme un langage, en abandonnant le plan de la *dénotation* (nous venons de voir qu'il est assez difficile d'y approcher les unités premières, littérales) pour passer au plan de la *connotation*, c'est-à-dire à celui des signifiés globaux, diffus et, en quelque sorte, seconds. On pourrait ici commencer par s'inspirer des modèles rhétoriques (et non plus littéralement linguistiques) isolés par Jakobson, doués par lui d'une généralité extensive au langage articulé et qu'il a lui-même appliqués, en passant, au cinéma ; je veux parler de la métaphore et de la métonymie. La métaphore, c'est le prototype de tous les signes qui peuvent se substituer les uns aux autres par similitude ; la métonymie, c'est le prototype de tous les signes dont le sens se retrouve parce qu'ils entrent en contiguïté, en contagion pourrait-on dire ; par exemple, un calendrier qui s'effeuille, c'est une métaphore ; et on serait tenté de dire qu'au cinéma, tout montage, c'est-à-dire toute contiguïté signifiante, est une métonymie, et puisque le

cinéma est montage, que le cinéma est un art métonymique (du moins maintenant).

Mais le montage n'est-il pas en même temps un élément incernable ? Car tout est montable, depuis un plan de revolver de six images jusqu'à un gigantesque mouvement d'appareil de cinq minutes, montrant trois cents personnes et une trentaine d'actions entrecroisées ; or l'on peut monter l'un après l'autre ces deux plans – qui ne seront pas pour autant sur le même plan...

Je crois que, ce qui serait intéressant à faire, ce serait de voir si un procédé cinématographique peut être converti méthodologiquement en unités signifiantes ; si les procédés d'élaboration correspondent à des unités de lecture du film ; le rêve de tout critique, c'est de pouvoir définir un art par sa technique.

Mais les procédés sont tous ambigus ; par exemple, la rhétorique classique dit que la plongée signifie l'écrasement ; or on voit deux cents cas (au bas mot) où la plongée n'a absolument pas ce sens.

Cette ambiguïté est normale et ce n'est pas elle qui embarrasse notre problème. Les signifiants sont toujours ambigus ; le nombre des signifiés excède toujours le nombre des signifiants : sans cela, il n'y aurait ni littérature, ni art, ni histoire, ni rien de ce qui fait que le monde bouge. Ce qui fait la force d'un signifiant, ce n'est pas sa clarté, c'est qu'il soit perçu comme signifiant – je dirais : quel qu'en soit le sens, ce ne sont pas les choses, c'est la place des choses qui compte. Le lien du signifiant au signifié a beaucoup moins d'importance que l'organisation des signifiants entre eux ; la plongée a pu signifier l'écrasement, mais nous savons que cette rhétorique est dépassée parce que, précisément, nous la sentons fondée sur un rapport d'analogie entre « plonger » et « écraser », qui nous paraît naïf surtout aujourd'hui où une psychologie de la « dénégation » nous a appris qu'il pouvait y avoir un rapport valide entre un contenu et la forme qui lui paraît le plus « naturellement » contraire. Dans cet éveil du sens que provoque la plongée, ce qui est important, c'est l'éveil, ce n'est pas le sens.

Précisément, après une première période « analogique », le cinéma n'est-il pas déjà en train de sortir de cette deuxième période de l'anti-analogie, par un emploi plus souple, non codifié, des « figures de style » ?

Je pense que, si les problèmes du symbolisme (car l'analogie met en cause le cinéma symbolique) perdent de leur netteté, de leur

acuité, c'est surtout qu'entre les deux grandes voies linguistiques indiquées par Jakobson, la métaphore et la métonymie, le cinéma semble, pour le moment, avoir choisi la voie métonymique, ou, si vous préférez, syntagmatique, le syntagme étant un fragment étendu, agencé, actualisé de signes, en un mot un morceau de récit. C'est très frappant que, contrairement à la littérature du « il ne se passe rien » (dont le prototype serait *L'Éducation sentimentale*), le cinéma, même celui qui ne se donne pas au départ pour un cinéma de masse, est un discours d'où l'histoire, l'anecdote, l'argument (avec sa conséquence majeure, le *suspens*) n'est jamais absent ; même le « rocambolesque », qui est la catégorie emphatique, caricaturale de l'anecdotique, n'est pas incompatible avec le très bon cinéma. Au cinéma, « il se passe quelque chose », et ce fait a naturellement un rapport étroit avec la voie métonymique, syntagmatique dont je parlais tout à l'heure. Une « bonne histoire », c'est en effet, en termes structuraux, une série réussie de *dispatchings* syntagmatiques : étant donné telle situation (tel signe), de quoi peut-elle être suivie ? Il y a un certain nombre de possibilités, mais ces possibilités sont en nombre fini (c'est cette finitude, cette clôture des possibles qui fonde l'analyse structurale), et c'est en cela que le choix que le metteur en scène fait du « signe » suivant est signifiant ; le sens est en effet une liberté, mais une liberté surveillée (par le fini des possibles) ; chaque signe (chaque « moment » du récit, du film) ne peut être suivi que de certains autres signes, de certains autres moments ; cette opération qui consiste à prolonger, dans le discours, dans le syntagme, un signe par un autre signe (selon un nombre fini, et parfois très restreint, de possibilités) s'appelle une *catalyse* ; dans la parole, par exemple, on ne peut catalyser le signe *chien* que par un petit nombre d'autres signes (aboie, dort, mange, mord, court, etc., mais non pas coud, vole, balaie, etc.) ; le récit, le syntagme cinématographique est soumis lui aussi à des règles de catalyse, que le metteur en scène pratique sans doute empiriquement, mais que le critique, l'analyste devrait essayer de retrouver. Car, naturellement, chaque *dispatching*, chaque catalyse a sa part de responsabilité dans le sens final de l'œuvre.

L'attitude du metteur en scène, pour autant que nous en puissions juger, est d'avoir une idée plus ou moins précise du sens avant ; et de la retrouver plus ou moins modifiée après. Pendant, il est pris presque entièrement dans un travail qui se situe en dehors de la préoccupation du sens final ; le metteur en scène fabrique des petites cellules successives guidé par... Par quoi ? C'est ce qu'il serait justement intéressant de déterminer.

Il ne peut être guidé, plus ou moins consciemment, que par son idéologie profonde, le parti qu'il prend sur le monde ; car le syn-

tagme est aussi responsable du sens que le signe lui-même, ce pourquoi le cinéma peut devenir un art métonymique, et non plus symbolique, sans rien perdre de sa responsabilité, bien au contraire. Je me rappelle que Brecht nous avait suggéré, à *Théâtre populaire*, d'organiser des échanges (épistolaires) entre lui et de jeunes auteurs dramatiques français; cela aurait consisté à «jouer» le montage d'une pièce imaginaire, c'est-à-dire d'une série de situations, comme une partie d'échecs; l'un aurait avancé une situation, l'autre aurait choisi la situation suivante, et naturellement (c'était là l'intérêt du «jeu»), chaque coup aurait été discuté en fonction du sens final, c'est-à-dire, selon Brecht, de la responsabilité idéologique; mais des auteurs dramatiques français, il n'y en a pas. En tout cas, vous voyez que Brecht, théoricien aigu et praticien du sens, avait une conscience très forte du problème syntagmatique. Tout ceci semble prouver qu'il y a des possibilités d'échange entre la linguistique et le cinéma, à condition de choisir une linguistique du syntagme plutôt qu'une linguistique du signe.

Peut-être l'approche du cinéma en tant que langage ne sera jamais parfaitement réalisable; mais elle est en même temps nécessaire, pour éviter ce danger de jouir du cinéma comme d'un objet qui n'aurait aucun sens, mais serait pur objet de plaisir, de fascination, complètement privé de toute racine et de toute signification. Or le cinéma, qu'on le veuille ou non, a toujours un sens; il y a donc toujours un élément de langage qui joue...

Bien sûr, l'œuvre a toujours un sens; mais, précisément, la science du sens, qui connaît actuellement une promotion extraordinaire (par une sorte de snobisme fécond), nous apprend paradoxalement que le sens, si je peux dire, n'est pas enfermé dans le signifié; le rapport entre signifiant et signifié (c'est-à-dire le signe) apparaît au début comme le fondement même de toute réflexion «sémilogique»; mais, par la suite, on est amené à avoir du «sens» une vue beaucoup plus large, bien moins centrée sur le signifié (tout ce que nous avons dit du syntagme va dans cette direction); nous devons cet élargissement à la linguistique structurale, bien sûr, mais aussi à un homme comme Lévi-Strauss, qui a montré que le sens (ou plus exactement le signifiant) était la plus haute catégorie de l'intelligible. Au fond, c'est l'intelligible humain qui nous intéresse. Comment le cinéma manifeste-t-il ou rejoint-il les catégories, les fonctions, la structure de l'intelligible élaborées par notre histoire, notre société? C'est à cette question que pourrait répondre une «sémilogie» du cinéma.

Il est sans doute impossible de faire de l'inintelligible.

Absolument. Tout a un sens, même le non-sens (qui a au moins le sens second d'être un non-sens). Le sens est une telle fatalité pour l'homme qu'en tant que liberté, l'art semble s'employer, surtout aujourd'hui, non à *faire* du sens, mais au contraire à le *suspendre* ; à construire des sens, mais à ne pas les remplir *exactement*.

Peut-être pourrions-nous prendre ici un exemple; dans la mise en scène (théâtrale) de Brecht, il y a des éléments de langage qui ne sont pas, au départ, susceptibles d'être codifiés.

Par rapport à ce problème du sens, le cas de Brecht est assez compliqué. D'une part, il a eu, comme je l'ai dit, une conscience aiguë des techniques du sens (ce qui était très original par rapport au marxisme, peu sensible aux responsabilités de la forme) ; il connaissait la responsabilité totale des plus humbles signifiants, comme la couleur d'un costume ou la place d'un projecteur ; et vous savez combien il était fasciné par les théâtres orientaux, théâtres dans lesquels la signification est très codifiée – il vaudrait mieux dire : codée – et par conséquent très peu analogique ; enfin, nous avons vu avec quelle minutie il travaillait, et voulait qu'on travaille, la responsabilité sémantique des « syntagmes » (l'art épique, qu'il a prôné, est d'ailleurs un art fortement syntagmatique) ; et, naturellement, toute cette technique était pensée en fonction d'un sens politique. *En fonction de*, mais peut-être pas *en vue de* ; et c'est ici qu'on touche au second versant de l'ambiguïté brechtienne ; je me demande si ce sens *engagé* de l'œuvre de Brecht n'est pas finalement, à sa manière, un sens *suspendu* ; vous vous rappelez que sa théorie dramatique comporte une sorte de division fonctionnelle de la scène et de la salle : à l'œuvre à poser des questions (dans les termes évidemment choisis par l'auteur : c'est un art responsable), au public à trouver les réponses (ce que Brecht appelait *l'issue*) ; le sens (dans l'acception positive du terme) se déportait de la scène à la salle ; en somme, il y a bien, dans le théâtre de Brecht, un sens, et un sens très fort, mais ce sens, c'est toujours une question. C'est peut-être ce qui explique que ce théâtre, s'il est certes un théâtre critique, polémique, engagé, n'est pourtant pas un théâtre militant.

Cette tentative peut-elle être élargie au cinéma ?

Il paraît toujours très difficile et assez vain de transporter une technique (et le sens en est une) d'un art à un autre ; non par purisme des genres, mais parce que la structure dépend des matériaux employés ; l'image spectatorielle n'est pas faite de la même manière que l'image cinématographique, elle ne s'offre pas de la même façon au découpage, à la durée, à la perception ; le théâtre me paraît être un art beaucoup

Journal de deuil
(*texte établi et annoté par Nathalie Léger*)
« Fiction & Cie »/Imec, 2009
et « Points Essais » n° 678, 2011

Le Lexique de l'auteur
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974)
Suivi de Fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes
(*avant-propos d'Éric Marty,*
présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot)
« Traces écrites », 2010

Barthes
(*textes choisis et présentés par Claude Coste*)
« Points Essais » n° 649, 2010

Sarrasine de Balzac
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1967-1968, 1968-
1969)
(*avant-propos d'Éric Marty,*
présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford)
« Traces écrites », 2012

Album
Inédits, correspondances et varia
(*édition établie et présentée par Éric Marty*)
Seuil, 2015

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Erté
Franco-Maria Ricci, 1973

Arcimboldo
Franco-Maria Ricci, 1978

Sur la littérature
(en collab. avec Maurice Nadeau)
PUG, 1980

All except you
(illustré par Saul Steinberg)
Galerie Maeght, Repères, 1983

Carnets du voyage en Chine
Christian Bourgois/Imec, 2009

Questions
Anthologie rassemblée par Persida Asllani
précédée d'un entretien avec Francis Marmande
Manucius, 2009