



HAL
open science

Roman-Photo: Barthes ou le charme de l'obtus

Jacqueline Guittard

► **To cite this version:**

Jacqueline Guittard. Roman-Photo: Barthes ou le charme de l'obtus. Romanesques : revue du Cercl : roman & romanesque, A paraître, n°15. hal-04406588

HAL Id: hal-04406588

<https://u-picardie.hal.science/hal-04406588>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Roman-photo : Barthes ou le charme de l'obtus

Nous devons à la vérité de dire que Barthes n'a rien écrit sur le roman-photo sauf une petite note, note de note même, en bas de page d'un texte fameux intitulé « Le Troisième Sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », paru en 1970 dans le numéro 222 des *Cahiers du cinéma*. Plus modestement encore, on trouvera une parenthèse rapidement refermée dans les *Fragments d'un discours amoureux* à propos du magazine *Nous deux*. Rien, donc. Pourtant, c'est ce « presque rien », dissimulé et discret, celui-là même que Barthes nous invite à ignorer, digression autant que repentir, qui figure en épigraphe de l'ouvrage de Jan Baetens *Pour Le Roman-photo* (Les Impressions nouvelles, 2017). Barthes n'est en rien un spécialiste du roman-photo, pas plus qu'il ne l'est du cinéma ni de la photographie en général : ni histoire du genre, ni orientation sociologique, ni corpus savant.

On peut s'amuser ou s'étonner de son art de l'esquive : lorsque *Les Cahiers du cinéma* lui ont fait la commande de l'ouvrage qui deviendra *La Chambre claire*, la revue s'attendait sans l'avoir trop précisé à un numéro sur le cinéma ; ce projet ne l'inspirant pas, Barthes l'a rapidement écarté au profit d'une phénoménologie de la photographie. Un mois avant la sortie de *La Chambre claire*, il répondra à Guy Mandery : « Je précise que c'est un livre modeste fait à la demande des *Cahiers du cinéma*, qui ouvrent avec ce livre une collection en principe sur le cinéma, mais ils m'ont laissé libre de choisir mon sujet, et j'ai choisi la photographie. Ce livre va décevoir les photographes¹. » Au premier paragraphe de la première page de *La Chambre claire*, il écrit sur un mode performatif dont il n'est guère coutumier : « Je décrétais que j'aimais la photographie *contre* le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer² ». Quand l'a-t-il décrété ? On ne le saura pas, mais sûrement avant l'écriture de son dernier opus. Bien qu'il ait collaboré dès 1963 avec les *Cahiers du cinéma* à de nombreuses reprises, qu'il se soit forgé une expérience de la critique cinématographique, que ses articles aient été reconnus, il ne s'est jamais senti à l'aise dans le commentaire filmique. Ainsi, Jean Narboni souligne :

« Qu'il s'agisse de savoir si le cinéma est un langage ou de la possibilité d'en rendre compte avec les moyens de la linguistique et de la sémiologie, Barthes reconnaît – et cela quel que soit le point de départ choisi (plan, séquence, récit, continuité, montage) –, une gêne, un embarras qu'au fil des années, et malgré le recours à des points de vue et des angles d'attaque différents, il ne parviendra jamais à surmonter complètement³. »

Dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, on trouve ce fragment intitulé fort pertinemment « Le plein de cinéma » :

« Résistance au cinéma : le signifiant lui-même y est toujours par nature, lisse, quelle que soit la rhétorique des plans ; c'est, sans rémission, un continuum d'images ; la pellicule (bien

¹ Roland Barthes, « Sur la photographie », *Œuvres complètes*, t. 5, 2^e édition présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 934. Cet article paru dans la revue *Le Photographe* en février 1980 reprend deux entretiens distincts menés, pour l'un par Angelo Schwarz fin 1977 et pour l'autre par Guy Mandery en décembre 1979.

² Roland Barthes, *La Chambre claire*, *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 791.

³ Jean Narboni, *La Nuit sera noire et blanche, Barthes, La Chambre claire, le cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires/ Capricci, 2015, p. 21.

nommé : c'est une peau sans béance) suit comme un ruban bavard : impossibilité statutaire du fragment, du haïku⁴. »

Bref, ce qui, dans le cinéma, pose problème au Barthes sémiologue comme au Barthes fétichiste, c'est sa nature même : le mouvement. On se rend très bien compte à quelle esthétique filmique idéale il songe, elle emprunterait au théâtre brechtien dont les « tableaux » l'ont ébloui et André Téchiné est le réalisateur qui s'en approche le mieux. Dans son commentaire élogieux de *Souvenirs d'en France*, Barthes égrène les objets signifiants du film, les exorbitant selon un procédé précédemment mis en œuvre pour *Mère Courage* et rendu possible grâce aux photographies de Roger Pic. C'est dans cet article que son rapport au bon cinéma est explicite : « [...] ce qui se “développe” (comme on dit) s'immobilise : le mot le plus sérieux du cinéma est : *Coupez*⁵ ! »

Dans ces circonstances, on ne peut que souligner le geste par lequel Roland Barthes ramène systématiquement le film à la photographie ; c'est avéré concernant la genèse de *La Chambre claire, note sur la photographie* qui devait être – rappelons-le – un ouvrage sur le cinéma. C'est encore plus vrai pour « Le Troisième Sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein ». L'article comprend 4 sections : le préambule⁶, le sens obvie, le sens obtus, le photogramme. Celles-ci sont illustrées par 16 photogrammes issus des numéros 217 (novembre 1969) et 218 (mars 1970) des *Cahiers* auxquels il convient d'ajouter le numéro 219 pour le photogramme de clôture. Roland Barthes suit un plan comparable au recueil *Mythologies* ; il commente d'abord les « images » qui l'amènent au point d'orgue de son article, à savoir la défense (et l'illustration) de « cet artefact majeur qu'est le photogramme ». C'est dans cette section que se trouve la note (encore) reproduite par Jan Baetens en épigraphe de *Pour le roman-photo* :

Il est d'autres arts qui combinent le photogramme (ou du moins le dessin) et l'histoire, la diégèse : ce sont le photo-roman et la bande dessinée. Je suis persuadé que ces « arts », nés dans les bas-fonds de la grande culture, possèdent une qualification théorique et mettent en scène un nouveau signifiant (apparenté au sens obtus) ; c'est désormais reconnu pour la bande-dessinée. Mais j'éprouve pour ma part ce léger trauma de la signifiante devant certains photos-romans : « leur bêtise me touche » (telle pourrait être une définition du sens obtus) ; il y aurait donc une vérité d'avenir (ou d'un très ancien passé) dans ces formes dérisoires, vulgaires, sottes, dialogiques, de la sous-culture de consommation *Et il y aurait un « art » (un texte) autonome, celui du pictogramme (images « anecdotisées », sens obtus placés dans un espace diégétique) ; cet art prendrait en écharpe des productions historiquement et culturellement hétéroclites : pictogrammes ethnographiques, vitraux, la Légende de sainte Ursule de Carpaccio, images d'Épinal, photos-romans, bandes dessinées. La novation représentée par le photogramme (par rapport à ces autres pictogrammes), ce serait que le filmique (qu'il constitue) serait en double avec un autre texte, le film⁷.*

Si l'on admet que le roman-photo présente quelques ressemblances avec le cinéma, en l'espèce du ciné-roman, qu'il emprunte au genre de la photographie, si l'on se souvient qu'en 1970, Barthes était encore un sémiologue, alors, pour lui redonner son gonflant et son

⁴ Roland Barthes par Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 634.

⁵ *Ibid.*, p.798.

⁶ Ce titre ne figure pas dans l'article ; c'est moi qui nomme ainsi les premières pages.

⁷ Roland Barthes, « Le Troisième Sens ». Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Œuvres Complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 504. [Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p.12-19].

épaisseur, ce lyophilisat de pensée doit être retrempé dans l'œuvre barthésienne et dans l'esprit du temps. Je me propose donc dans cette contribution d'esquisser fort spéculativement une esthétique du roman-photo à la lumière des concepts et des intuitions barthésiens sur l'image en tant qu'ils s'échappent toujours par un pan aux courants dominants (ou en vogue), ceux de la critique structuraliste ou de l'idéologie marxiste. Il faudra donc en passer par ces différents points pour faire émerger un charme de l'*obtus*, repéré en maints endroits de la pensée barthésienne de l'image photographique. Barthes n'ayant commenté aucune photographie issue de romans-photos, il nous faudra procéder par comparaison avec les objets similaires qui ont retenu son attention, et qui, tous, proviennent de la communication de masse : articles de presse illustrés, articles de magazine, expositions photographiques, publicités, cinéma, etc.

Photogramme et roman-photo, le cinéma des pauvres ?

On pourrait s'étonner de ce qu'une contribution dans une revue de cinéma « pour cinéphile » s'appuie seulement sur quelques photogrammes, c'est-à-dire des images fixes issues de 3 films, s'étonner encore de la pauvreté du corpus – *Ivan le terrible*, *Le Cuirassé Potemkine*, (Eisenstein), *Le Fascisme ordinaire* (Mikhail Rommn) devant la richesse de l'œuvre eisensteinienne disponible. Sur la pellicule cinématographique, le photogramme est l'une des 24 images qui fait une seconde de cinéma : c'est donc la plus petite unité du film. En tant que telle, elle a partie liée aussi bien avec la sémiologie qu'avec le cinéma ; le photogramme est espéré, plutôt que perçu, comme un équivalent iconique du morphème ou du monème linguistique (Barthes ne l'établira pas) et pourrait donc fonctionner comme le langage selon Saussure, s'agréger en syntagmes premiers, en syntagmes seconds. À regarder autrement un film, on pourrait mettre au jour des structures secrètes, restées dans l'ombre, mais agissantes malgré tout. Sur notre inconscient par exemple (on peut songer ici à la très célèbre 25^e image).

Les Cahiers du cinéma ont pris le virage, très en vogue, du structuralisme. Dans le champ cinématographique, Christian Metz fait une première apparition très remarquée dans la revue *Communications* n° 4 avec un article intitulé « Cinéma, langue ou langage⁸ » qui précède un ouvrage toujours incontournable à savoir *Essais sur la signification au cinéma* ; ses recherches et ses propositions auront une influence majeure sur la ligne éditoriale des *Cahiers* dans les années 70. De façon plus décisive encore, *les Cahiers du cinéma* se politisent et cherchent à resserrer les liens entre esthétique cinématographique et lutte des classes. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein fait l'objet de presque tous les numéros des *Cahiers*. Ce cinéaste soviétique, engagé loyal dans la lutte bolchevik, est surtout un auteur avant-gardiste, notamment connu pour le montage des attractions⁹.

⁸ Christian Metz, « Cinéma, langue ou langage, *Communications*, n°4, 1964, p. 52-90.

⁹ Le montage des attractions vient de l'expérience théâtrale d'Eisenstein lorsque, par exemple, il a mis en scène en 1923 *Le Sage* (Ostrowky), une pièce « classique » du patrimoine russe du 19^e siècle : il fait précéder la pièce par un court métrage supposé rendre compte des pensées de Gloumov, protagoniste de l'histoire. Les pensées de Gloumov sont représentées en fait par des numéros d'acrobate, de pitre, au sens forain ou circassien du terme, sans rapport avec l'argument théâtral. C'est donc une attraction populaire, un supplément burlesque dont l'inscription vise à « actualiser » une pièce datée. Le procédé est repris dans beaucoup de ses œuvres cinématographiques. Dans *Ivan le terrible* : les enfants dans la fournaise, la scène en couleur du ballet avant la mort de Vladimir dans la cathédrale.

Certes, il y a une justification d'époque à ce que Barthes accorde toute son attention au photogramme, mais son analyse critique, hors diégèse et comme muette, n'accorde aucune place à la spécificité du montage eisensteinien, à telle enseigne que l'on peut se demander si Barthes a réellement « vu » le film. Le doute est d'autant plus permis qu'il en fait lui-même presque l'aveu, de parenthèse en digression, balayant d'un revers de langue tout ce qui se rapporte à l'argument : « peu importe si je ne me rappelle pas bien le détail de l'histoire » ou encore, à propos des personnages qu'il ne parvient pas à identifier - « leur insertion dans une anecdote que je connais (même vaguement)¹⁰ ». On distingue fort mal ce qui, dans son analyse, relève du film *Ivan le terrible* ou du *Cuirassé Potemkine* : les notes de bas de page ne sont pas explicites à cet égard. Mais qu'il songe tout à coup, au détour de son article, au roman-photo comme devant relever d'un traitement sérieux et méthodique qui pourrait contribuer par sa forme spécifique à la compréhension du langage par l'image, voilà qui est plus surprenant.

Barthes admet avoir mis sur le compte de son inculture cinématographique son goût pour le photogramme : face à une telle « image » il se compare d'abord à « ces clients qui ne peuvent accéder à la possession adulte des objets (trop chers) et se contentent de regarder avec plaisir un choix d'échantillons ou un catalogue de grand magasin ». Autre aveu, car, ce faisant, non seulement il rejoint l'opinion courante selon laquelle le photogramme comme le roman-photo, c'est le cinéma du pauvre, mais encore il passe à côté de la sienne propre, ou plus précisément de son plaisir à l'image photogrammique. Devant les extraits d'*Ivan le terrible* et du *Cuirassé Potemkine*, il ne devient pas cinéphile pour autant, mais il reconsidère à nouveaux frais l'intérêt qu'il leur porte. Contrairement à ce qu'il a pu penser en première analyse, il ne croit plus que le photogramme soit simplement « un sous-produit lointain du film, un échantillon, un moyen d'achalandage, un extrait pornographique et, techniquement, une réduction de l'œuvre par immobilisation de ce que l'on donne pour l'essence sacrée du cinéma : le mouvement des images ». Il est beaucoup plus que cela : rien moins que « le propre filmique », mais un « filmique d'avenir¹¹ » : au sens étymologique de ce dernier terme, c'est bien d'une orientation de recherche dont il est question.

En sortant le photogramme de sa condition initiale de sous-produit pour les pauvres, Barthes sauve dans le même geste le roman-photo « des bas-fonds de la grande culture ». Il imagine même un « “art” (un Texte) du pictogramme » pour le prendre en charge en compagnie d'autres laissés-pour compte de l'expression parce qu'il recèlerait une « vérité d'avenir » ou une vérité issue « d'un très ancien passé ». Certes, le roman-photo semble enseveli dans l'hétéroclite de la liste, entre vitraux et bandes dessinées. Ne nous y trompons pas : Barthes en a sûrement feuilleté ; il en a même probablement lu. Encore inscrit dans une recherche sur la communication de masse, il était un lecteur gourmand de la presse populaire et il a sûrement feuilleté « chez le coiffeur » où il lisait *Paris-Match* l'un des 140 titres de romans-photos alors disponibles sur le marché français pour un tirage total de 6 millions d'exemplaires. Cet argument resterait purement spéculatif s'il n'avait pas précisé dans sa note, que cette lecture a (re)produit en lui une expérience familière, celle du *trauma*. Excusez

¹⁰ Roland Barthes, « Le Troisième Sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », art. cit., p. 504.

¹¹ *Ibid.*, p. 485.

du peu. Car le *trauma*, en ses multiples avatars, constitue dans tous ses articles et ouvrages où figurent la photographie le fil rouge auquel s'accrochent les images qui comptent, les images aimées. La première fois qu'il l'éprouve, c'est lors de l'exposition *Photos-chocs* dont il rend compte dans la mythologie éponyme, mais le terme n'apparaîtra qu'au fil de son analyse du « Message photographique ». Constatant qu'il existe un reste de l'image que la sémiologie ne peut absorber, il émet une hypothèse qui persistera sous d'autres formes jusqu'à *La Chambre claire* :

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 signification¹².

Pour le dire autrement, quand trauma il y a, le langage disparaît. Est-ce là une des raisons qui explique qu'il se soit tu sur le roman-photo ? Ce « reste » de l'image photographique, c'est ce qui ne peut être réabsorbé par l'économie du projet auctorial. Mais le « reste », c'est aussi le fait de « rester » : rester longtemps sous le regard. Et persister au-delà, dans l'imaginaire ou l'inconscient. Entreprise dès les *Mythologies* et consolidée dans deux articles « Le Message photographique » et « Rhétorique de l'image », la quête du sens de l'image photographique est reprise dans « Le Troisième Sens » mais la sémiologie y est pour ainsi dire à bout de souffle et le vocabulaire saussurien s'y affaiblit. En lieu et place du signifié et du signifiant, Barthes propose le cadre suivant :

Il me semble distinguer trois niveaux de sens. Un niveau informatif, ce niveau est celui de la communication. Un niveau symbolique, et ce deuxième niveau, dans son ensemble, est celui de la signification. Est-ce tout ? Non. Je lis, je reçois, évident, erratique et têtu, un troisième sens, je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, ce troisième niveau est celui de la signifiante. Le sens symbolique s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles : c'est un sens qui va au-devant de moi. Je propose d'appeler ce signe complet le sens obvie. Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient " en trop ", comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtu et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le sens obtus¹³.

Si la sémiologie, dans « Rhétorique de l'image » permettait d'absorber tous les éléments, tel n'est pas le cas dans « Le troisième sens » ; le sens obtus fait fi du projet Eisensteinien, ou du moins, le fait passer au second plan. Ce « reste » de l'image, précisément, permet de dessiner les linéaments d'une esthétique de l'obtus, applicable au roman-photo tel que Barthes a pu le fréquenter dans les années 50-70.

Charme de l'obtus et roman-photo

Le mauvais goût de l'obtus

¹² Roland Barthes, « Le Message photographique », *L'Obvie et L'Obtus, Essais critiques 3*, Paris, Seuil, 1982, p. 23.

¹³ *Ibid.*, 4^{ème} de couverture.

Commençons par la fin de la note de bas de page, par les qualificatifs : le roman-photo, né « dans les bas-fonds de la grande culture » est une « forme dérisoire, vulgaire, sottise, dialogique de la sous-culture de consommation ». Pour résumer les mots choisis : le roman-photo relève du mauvais goût, étant entendu que le terme « mauvais » désignerait en l'occurrence « le facile, le factice, l'imitation ou le simili ». Mais qu'est-ce le mauvais goût si ce n'est le goût des autres ? Qu'est-ce que le mauvais goût si ce n'est la version dégradée du bon goût tel qu'il est garanti par l'intelligentsia ? Justement, l'intelligentsia change dans ces années-là ; Bourdieu, Baudrillard ou Morin refusent à de multiples reprises de considérer la culture de masse comme « camelote culturelle, toc, ou comme on dit aux Etats-Unis, kitsch¹⁴ » et proposent de la regarder autrement. Là où le bât blesse, c'est que la culture de masse est également perçue par les marxistes comme un instrument d'aliénation du prolétariat par la bourgeoisie (le sujet majeur du roman-photo relevant dans les années 60 de l'eau de rose). Mais, collaborateur du CECMAS¹⁵, Barthes a besoin de la culture de masse ; sans elle, point de sémiologie, et avant cela, point de mythologie.

La sottise applicable au roman-photo a été repérée maintes fois dans les *Mythologies* : un cendrier en selle de cheval, une terrine en corps de lièvre, un chaud-froid de poulet, un deux-pièces à Palaiseau, une plaquette de margarine, un bifteck-frites, le plastique, sont autant de mauvais objets par lesquels il est possible d'attaquer la *doxa* petite-bourgeoise¹⁶. Barthes ne s'en est pas privé, mais, ce faisant, hors critique de l'aliénation, il les a transfigurés, les extirpant de leur gangue vulgaire pour les hausser au rang d'objets kitsch, voire poétiques. Magie ou ambiguïté de l'écriture barthésienne ? Tout se passe comme si l'appareil mythologique ou théorique devenait une sorte de chasseur pour la monstration de ces minuscules choses du quotidien saisies à la manière d'une nature morte. Disons-le à nouveau : dans l'opinion des lecteurs cultivés, le roman-photo, par sa sottise, relève du mauvais goût ; or, c'est précisément ce mauvais goût qui en fait le sel et qu'il convient de comprendre désormais comme un stigmate positif et constitutif. Et surtout, agissant. « Le troisième sens » en apporte la preuve ci-dessous.

Le bon goût de l'obtus : la dérision

Pour mieux comprendre la démonstration qui suit, il convient de faire un point sur l'agencement des photogrammes, isolés ou en séquence. L'article s'ouvre sur un unique cliché issu du couronnement d'*Ivan le Terrible*. Suit un montage de cinq photogrammes qui proviennent des funérailles de Vakoulintchouk (*Cuirassé Potemkine*) pour illustrer le sens obvie : un groupe de six personnages attristés, un poing serré, deux femmes en fichu, tête baissée, et surtout, sur la page de droite, deux images d'une vieille dame en pleurs : de celle-ci on devra se souvenir plus tard, mais notons tout de suite que cet agencement-là rappelle le style des séquences photo-romanesques lorsqu'il s'agit de montrer le progrès d'une émotion. Concernant le sens obtus, Barthes utilise, sur quatre pages consécutives, neuf photogrammes.

¹⁴ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, « Critique intellectuelle ou critique des intellectuels », Paris, Grasset, 1962, p. 19.

¹⁵ CECMAS : Centre d'étude des communications de masse.

¹⁶ Ces « objets » proviennent des mythologies suivantes : « Cuisine ornementale », « Conjugales », « Le bifteck et les frites », « Le plastique », « L'Opération Astra ». Roland Barthes, *Mythologies, Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p.671-868.

Sue les quatre premiers, on voit Ivan le terrible avec sa barbe à l'horizontal, une femme en chignon au petit poing levé, un autre chignon en contre-plongée, un groupe portant casquettes vu de dos ; les cinq autres, tirés du faux-couronnement de Vladimir (et de sa mort), montrent Ivan posant une couronne sur la tête du jeune homme, la mère de celui-ci à deux reprises, un moine et un garde côte-à-côte, les enfants dans la fournaise. Comme indiqué précédemment, l'article se clôt sur la reproduction d'un photogramme du *Fascisme ordinaire*.

L'autre qualificatif dominant de la définition de l'obtus, c'est l'adjectif « dérisoire ». Il figure dans la note entre la sottise et la dialogie et dans les commentaires d'images. La dérision, selon le CNRTL, signifie en 1806, *chose de peu d'importance*. Effectivement, le roman-photo ne fait pas le poids ; comparé à un roman ou comparé à un film, il est sans épaisseur. Mais le terme « dérisoire », justement parce qu'il provient d'une *faiblesse constitutive*, signifie également « risible ». Que fait donc le sens obtus au sens obvie d'Eisenstein ? Sur le photogramme n°1, Ivan le terrible est fait tsar sous une pluie d'or. Barthes, rapidement, énumère les symboles manifestes, puis, très vite, fait monter, comme le révélateur dans le bac photographique, l'image de dessous pas bien propres. Ce qu'il voit, en lieu et place de l'emphase qui convient à un couronnement :

« [...] c'est une certaine compacité du fard des courtisans, ici épais, appuyé, là lisse, distingué ; c'est le nez « bête » de l'un, c'est le fin dessin des sourcils de l'autre, sa blondeur fade, son teint blanc et passé, la platitude apprêtée de sa coiffure, qui sent le postiche, le raccord au fond de teint plâtreux, à la poudre de riz¹⁷. »



Fig.1- S.M. Eisenstein, Ivan le terrible, scène du couronnement, [1945], 1958.

Rien de très bienveillant, donc. Et rien sur le jeune Ivan, qui est tout de même le héros. Il procède sur le même mode caustique pour les illustrations suivantes. Un chignon prolongé en frisette tire une femme vers « le modèle ovin », les enfants dans la fournaise sont « d'une innocence molle » ; « leur cache-nez sagement haussé jusqu'au menton témoigne d'un ridicule scolaire », « leur peau est de lait tourné... ». D'aucuns qui n'auraient pas vu le film, mais seulement lu l'article ne seraient guère convaincus de l'art d'Eisenstein, plus proche en l'occurrence de la facticité, du « simili » tant les ficelles relevées par Roland Barthes semblent

¹⁷ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », art. cit., p. 487.

artisanales. La vieille femme en pleurs, visage de l'obvie au premier regard, écope d'une description à la limite du sarcasme :

J'ai alors compris que la sorte de scandale, de supplément ou de dérive imposée à cette représentation 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 [...] d'un rapport entre la « basseur » de la ligne coiffante, anormalement tirée jusqu'au sourcils comme dans ces déguisements où 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 sec¹⁸ ».



Fig. 2- S.M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, les funérailles de Vakoulintchouk, 1925

Air loustic et niais, sourcils passés, éteints, vieux, paupières qui louchent, la tête d'un poisson à sec...C'est encore une affaire de ficelles grossières, les mêmes que celles que l'on reproche au roman-photo : maquillage hâtif ou appuyé, costumes ridicules, postiches visibles, postures caricaturales. Comme forme dérisoire, le roman-photo prête aussi à rire tant son exagération est sans finesse. Les vignettes de *Bovary 73* fourmillent de cette approximation risible et sotté, par exemple celle-ci où Emma se fait gifler, offrant un visage de la douleur fort comparable, jeunesse mise à part, à celui de la vieille dame.

¹⁸ *Ibid.*, p. 492.



Fig. 3 – *Bovary 73, Nous Deux*, n°1340, 1973

Le regard de Roland Barthes déborde le cadre de l'image, de quelque nature qu'elle soit. On le comprendra mieux à la lumière de *La Chambre claire* : le trauma devenu « sens obtus » se fera « punctum ». Ce qui point dans la photographie pointe aussi celui qui la regarde par le trouble même qu'il en éprouve.

Le sens obtus semble s'éployer hors de la culture, du savoir de l'information : analytiquement, il a quelque chose de dérisoire ; parce qu'il ouvre à l'infini du langage, il peut paraître borné au regard de la raison analytique ; il est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles ; indifférent aux catégories morales ou esthétiques (le trivial, le futile, le postiche et le pastiche), il est du côté du carnaval¹⁹.

Paradoxalement, le dérisoire fait advenir la véritable esthétique de l'obtus ; ainsi, le chignon donne à la femme « quelque chose de touchant (comme peut l'être une sorte de niaiserie généreuse), ou encore quelque chose de sensible ». Barthes veut bien le reconnaître : il vient d'écrire un *ressenti* sans rapport aucun avec la critique cinématographique ni avec la sémiologie. Et, précise-t-il :

[C]es 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

¹⁹ *Ibid.*, p. 488.

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 évaluation²⁰.

Un peu plus loin, Barthes désensablera « son poisson à sec » du carnavalesque granuleux où il était en enlisé en écrivant son premier haïku²¹ :

Bouche tirée, yeux fermés qui louchent,

Coiffe bas sur le front,

Elle pleure.

Conclusion : l'obscénité du roman-photo.

Barthes n'a commenté aucune planche d'aucun roman-photo. En associant ce genre vulgaire au cinéma eisensteinien, il le promeut en oblique au titre de la vérité cryptée dans la plus modeste des images fixes, à condition qu'il s'en trouve une où le dérisoire et le touchant se conjuguent en un sentiment poignant, peut-être celui de la pitié devant laquelle nous nous tenons, peut-être celui de l'amour. Sans doute en feuilletterait-il un sans se préoccuper de l'histoire, sans doute s'attacherait-il à une vignette particulière, mais peut-être aussi serait-il sensible à sa romance et à sa sentimentalité. La deuxième occurrence du roman-photo figure dans les *Fragments d'un discours amoureux* – 7 ans plus tard – plus précisément dans « L'Obscène de l'amour ». Ce fragment, composé de sept paragraphes, cherche à mettre en évidence les modalités du renversement dont le sentiment amoureux fait l'objet à la fin des années 70, quand celles-ci baignent encore dans l'idéal d'une sexualité libérée. En propos liminaire, est brièvement résumée l'intention :

Obscène : Discréditée par l'opinion moderne, la sentimentalité de l'amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui le laisse seul et exposé ; par un renversement de valeurs, c'est donc cette sentimentalité qui fait aujourd'hui l'obscène de l'amour²².

Le sentiment amoureux ne peut être pris dans aucun discours, ni celui de l'histoire, ni celui de la culture, ni celui du politique. Il est indiscutablement hors champ et c'est en cela qu'il est « bête ». D'une bêtise têtue et irréductible. Or, la plupart des romans-photos disponibles dans les années 70 ne sont pas autre chose que des romances, des histoires d'amour fleurant bon l'eau de rose. Est-ce déjà cette sorte de *bêtise* qui *touchait* Barthes dans sa note ? On peut oser le pari car dans « Le troisième sens » il donne à l'obtus, dès lors très éployé, un développement étonnant : « Tout le monde, je crois, peut convenir que l'ethnographie prolétarienne de S. M. E., [...] 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* [...] La beauté peut sans doute jouer comme un sens obtus ». Le visage qui retient alors l'attention de Barthes est celui du beau Basmanov incarnant le jeune

²⁰ *Ibid.*, p. 493.

²¹ *Ibid.*, p. 501.

²² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, t. 5, *op. cit.* p. 217, t. 5. Je respecte la casse.

Vladimir, bientôt mort. Le rapport de Barthes à l'image est toujours amoureux ; il va chercher sous l'épaisseur du fard le détail « nu » qui le poindra ; sur les clichés de Roger Pic (*Mère Courage*), c'est un col de chemise entrouvert sur la poitrine d'un fils, dans *La Chambre claire*, sur un autoportrait de Robert Mapplethorpe. c'est « ...la main dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon...²³ ». On ne saurait en donner ici toutes les occurrences, mais notons tout de même qu'il s'agit dans l'ensemble de fragments par lesquels se manifeste la vérité de l'Être, nu, là, dans la photographie. Des visages et des hommes, il s'en trouve à foison dans le roman-photo. Au moins l'une de ses images a provoqué en Barthes le trouble du sens obtus qui le désigne « lui ».

Pour tel intellectuel amoureux, “assumer” (ne pas refouler) l'extrême bêtise, la bêtise nue de son discours, c'est la même chose que pour le sujet bataillien se dénuder en public²⁴ ». Barthes en conclut que « ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le *sentimental* – censuré au nom de ce qui n'est, au fond, qu'une *autre* morale ». Ainsi, le *Je des Fragments*, peut-être Barthes et peut-être un autre, peut-il confesser : « Lorsque j'imagine gravement de me suicider pour un téléphone qui ne vient pas, il se produit une obscénité aussi grande que lorsque, chez Sade, le pape sodomise un dindon²⁵. » C'est au paragraphe 6 qui fait suite à cette énormité sentimentale que Barthes cite le roman-photo.

L'impôt moral décidé par la société sur toutes les transgressions frappe encore plus aujourd'hui la passion que le sexe. [...] [L'] amour est obscène en ceci précisément qu'il met le sentimental à la place du sexuel. Tel « vieux poupon sentimental » (Fourrier) qui mourrait brusquement en état amoureux, apparaîtrait aussi obscène que le président Félix Faure frappé de congestion aux côtés de sa maîtresse.
(*Nous deux* – le magazine – est plus obscène que Sade)²⁶

On ne s'y attendait pas : si la sentimentalité est obscène, alors le roman-photo est *ipso-facto* l'expression la plus transgressive qui soit. Et ce n'est que dans sa forme la plus pure qu'elle peut l'être, c'est-à-dire la plus vulgaire.

²³ Roland Barthes, *La Chambre claire, Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 856, 857.

²⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 218.

²⁵ *Ibid.*, p. 220.

²⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*.

