

provided more of a model for Love Rules, especially since Ohmann argues that the “paradigmatic story of courtship” in such magazines as *Munsey’s*, in the 1890s, extolled a particular kind of American modernity, constructed a secure place within it for two supposedly autonomous selves, and through both character and narrative voice “naturalized” the outlook of the PMC and its new corporate order.

- 1 David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Kegan & Paul, 1985).
- 2 Miriam Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” in Christine Gledhill, Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies* (London: Arnold, 2000), pp. 332-350.
- 3 Richard Ohmann, *Selling Culture: Magazine, Markets, and Class at the Turn of the Century* (London: Verso, 1996). See especially chapter 10: “Fiction’s Inadvertent Love Song,” pp. 287-339.

SELECTED BY: FRANÇOIS ALBERA

Jean-Claude Milner, *Le Pas philosophique de Roland Barthes* (Lagrasse: Verdier, 2003)

L’hypothèse que poursuit Milner dans ce petit livre à l’argumentation serrée, situe la pensée de Barthes dans une problématique née dans la caverne de Platon. Lieu des apparences mais surtout du sensible, des sensations, la caverne doit-elle être quittée pour aller contempler les Idées, débarrassées des faux-semblants des cinq sens? Barthes postulerait que non et se serait efforcé, via Sartre, puis le marxisme, enfin la sémiologie, d’élever les qualia du sensible au rang d’idées, avant d’“aménagement” la caverne avec le plaisir du texte et, constatant l’inanité de cet hédonisme

proclamé, en sortir dans la lumière du “souverain Bien” qui n’est que le chagrin de la perte, lieu de retour du passé, chambre d’échos, cette chambre claire du souvenir où désormais les images, les apparences, sous les espèces de la photographie, s’éclairent dans l’aura. Ces points d’appui de Milner “parlent” suffisamment aux spécialistes de cinéma – mythe de la caverne, camera oscura, christologie de l’image, aura – pour éveiller leur intérêt. Plus encore le fait que Milner déclare avec tranchant l’incompatibilité de cette pensée barthienne de l’image reproductible, la photographie, et de la pensée benjaminienne: “Il n’est pas un paragraphe de *La Chambre claire* qui ne prenne le contre-pied de *L’Œuvre d’art* [à l’époque de sa reproduction mécanisée]. En sens inverse, il n’est pas une proposition de *L’Œuvre d’art* qui ne porte en elle la condamnation de *La Chambre claire*.” (p. 28).

La doxa – dont Milner définit si bien la nature et la fonction dans son étonnante réévaluation non dupe du structuralisme – répugne à repérer du discord, du différend entre les références qu’elle s’oblige à révéler. Dans “*le Journal*”, comme dit le mallarméen Milner, et dans l’exercice académique qui le flanque, on cite volontiers ensemble des noms inconciliables. On dit Deleuze et Derrida, Bazin et Benjamin, Barthes... Affaire de cadrage, de consensus. Après l’épisode structural, en effet qui ne cessait de diviser, on rassemble, c’est la politique de l’apaisement, sans enjeux, on énumère (mille e tre..., principe du catalogue celui-ci doublant l’exposition ou l’étalage, formes devenues dominantes dès lors qu’on répugne à l’articulation).

Ce mince et dense ouvrage dérive en quelque sorte des deux chapitres consacrés à Barthes dans *Le Périple structural*. Le pas reprend et détaille l’évocation qui y est faite de l’itinéraire barthésien du Degré zéro à *L’Empire des signes* et surtout, il la poursuit jusqu’à *La chambre claire*. Dans *Le Périple*, on s’arrête à *L’Empire des signes* – où le pluriel qui affecte le mot “signe” indique une sortie de l’épistémologie minimaliste du structuralisme. Il

avait fait sa force. Barthes, qui l'avait adoptée au sortir des *Mythologies* (à l'articulation de Sartre et du marxisme), en percevait désormais la faiblesse.

Pour Jean-Claude Milner, la perspective philosophique de R.B., évidemment reconstruite depuis la fin de l'itinéraire – du périple –, c'est la recherche des qualités sensibles, des *qualia* et la volonté de les hisser au rang des Idées. Elle s'enracine dans la phénoménologie qui "autorise" à s'intéresser au sensible dans le détail de ses qualités, en particulier par le moyen de l'épithète, promotion de l'adjectif au rang de nom (le lisse, le sec, l'obtus) dont Barthes est prodigue. Chez Sartre – dans *L'Être et le Néant* –, ces *qualia* sont à la fois reconnues, nommées et situées au lieu du répulsif (l'obscur, le poisseux, le visqueux, le pâteux: la nausée en un mot, "témoignage... du réel de la Caverne. De son réel physiologique"). Comment se situer dans la Caverne, y nommer le sensible sans "vomissement"?

Le Michelet est une première tentative d'accueil des *qualia* sous la forme d'un catalogue d'idées; mais cela ne suffit pas. Le geste qui permet de s'en sortir est de se délivrer de la topologie du profond, du "vertige des profondeurs" (Sartre a une visée de psychologie existentielle) et de s'en tenir aux surfaces. Et comment appréhender des qualités sensibles sans les référer au profond, sinon en les envisageant dans l'espace du nommable, en considérant le langage comme la clé, via "le Signe et [...] la structure que le Signe autorise". (p. 38) Une science des surfaces, une science "galiléenne", mathématisable, celle instituée par Saussure, ramassée encore par Hjelmslev sur des procédures plus serrées – et promise à une extension –, la sémiologie. Mais à l'entreprise linguistique savante (Jakobson, Martinet), voire à l'entreprise structuraliste (Lévi-Strauss, Dumézil), Barthes donne une inflexion: comme Lacan et Althusser dans leurs champs propres, il vectorise sa sémiologie par rapport à l'idéologie et (donc) la méconnaissance.

A la fin des *Mythologies* qui voit advenir le Barthes "de la maturité", apparaît la question

de la langue comme lieu du travestissement idéologique des *qualia*. Au-delà de Sartre, inattentif, qui n'envisage que les contenus, Barthes entend doter le matérialisme historique – qui n'en dit rien mais doit l'accueillir – de cet apport décisif. La langue "à l'ère de la reproduction technique", la langue de la société de masse, "la langue reproductible fournit à l'idéologie son moyen le plus matériel et le plus puissant" (p. 49). Au paradigme optique de Marx concernant l'idéologie ("image renversée de la réalité") se substitue le paradigme du stéréotype (slogan, littérature, idée reçue), un fait linguistique "imperceptible", une "pseudo-physis" (qui se situe hors de l'histoire, hors de la langue) qui requiert, pour engager une démystification: une/la sémiologie. Le structuralisme paraît donc capable d'appréhender les *qualia* par le classement et le système (opposition, commutation, etc.) et par le recours "atomistique" à la notion de signe. Grâce à ce dernier l'antinomie entre *qualia* et science est surmontée, ainsi que l'antinomie entre la science et le "monde moderne", celui de la vie quotidienne contemporaine, celui du *thesei* (distinct du *phusei*). Mais l'exemple d'application, *Système de la mode* est une impasse, un exercice académique (: une thèse) dont seul le titre fait mouche: "A la jérémiade des obscurs: le structuralisme est une mode", R.B. répond: "Oui, justement; à ce point une mode que la mode est son objet; à ce point son objet que seul convient pour en désigner le traitement [...]: le nom de système" (p. 126).

La sortie du structuralisme et la réaction au retour du politique en 1968 (que R.B. s'était efforcé de déplacer dans une politique du signe désormais en panne) s'opèrent du côté du plaisir et du texte. Mais ce n'est qu'une étape ou (encore) une impasse quoique R.B. lui doive sa gloire (les suiveurs se multiplient, mais le voilà sans interlocuteur). C'est alors qu'intervient *La Chambre claire* dont l'intérêt – et peut-être l'importance – pour nous – provient d'une part de son lieu d'émission, la collection "Cinéma" que Gallimard confia brièvement aux Cahiers du cinéma,

d'autre part de son objet – la photographie et non le cinéma mais confrontée à lui (disposition qu'on trouve aussi chez Bazin) – et enfin du décalage que le texte apportait à la théorie d'alors de l'image. Barthes, manifestement “à contre-courant”, ne développe dans ce livre ni – bien sûr – l'approche dite “des pâtes Panzani” envisagée dans la perspective d'une “rhétorique de l'image” (et depuis lors devenu le pont aux ânes des discours de publicitaires-sémiologues, l'une des figures instituées, hélas!, au retrait de la “vague” structuraliste),¹ ni celle de “l'obvie et l'obtus”.² Cette dernière, partie du photogramme, abordait de biais le cinéma, par une opération forte, d'un point de vue analytique, puisqu'elle postulait que la levée des contraintes du mouvement et du temps (l'arrêt sur image) étaient sans doute la pré-condition d'une définition du filmique. Ce positionnement, peut-être l'ultime disposition d'une méthode structurale, est, on le sait, tombée à plat dans le milieu de la réflexion critique, son seul écho étant venu des praticiens Godard et Gorin dans *Letter to Jane* (et, plus tard, dans les travaux vidéo de Godard-Miéville: *Sur et sous la communication, France / Tour / Détour / Deux enfants*). Les deux livres de Deleuze venant, au contraire, “libérer”, “soulager” les critiques de ce surmoi structural en restituant le mouvement et le temps comme indissociables de “l'image” du film³ – qui ne relève pourtant pas le différend Barthes-Deleuze – et, en tant qu'effet aveugle de cette omission, l'exposition Roland Barthes du Centre Pompidou fin 2002-début 2003, qui préféra illustrer les articles de *Mythologies* “sur” le cinéma ou susceptibles d'être illustrés “par” le cinéma que de s'affronter à cet article.

Milner – qui ignore l'épisode “Troisième sens” pourtant explicitement en butte à la question du dépassement du *studium* dont *Le Système de la mode* est l'aboutissement – envisage *La Chambre claire* comme une “palinodie” (le mot est de Barthes), une “rétractation” de la séquence post-structuraliste: “Il me fal-

lait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait:” “Dix ans de divertissement et de travaux se trouvent annulés” (p. 69).

On a vu tout à l'heure que l'entrée de Barthes dans la perspective sémiologique se faisait dans le prolongement d'une activité critique, démystificatrice (celle des *Mythologies* et des articles de *Théâtre populaire*) par le biais du concept (forgé en l'occurrence par Milner) de “reproductibilité” de la langue. Milner introduit donc tôt dans son livre cette proximité avec une notion attachée au nom de Walter Benjamin, pour en marquer très vite aussi la différence. Reproduction “de la langue” n'est pas reproduction “de l'œuvre d'art”, bien que le même acteur soit au centre du processus: la masse. Car, tandis que chez Benjamin la masse “peut être confondue avec le prolétariat”, elle est, chez Barthes, “la bourgeoisie anonyme”. Il n'est pas indifférent, en effet, que l'entreprise sémiologique se soit développée au sein du Centre d'étude des communications de masse que dirigeait Edgar Morin et qu'elle jouxtât sans la croiser la démarche benjaminienne, faisant sans le dire écho à un autre différend aigu des années 30, celui qui oppose Benjamin-Brecht-Eisler à Adorno-Horkheimer.⁴

Parvenu à la question de la photographie, la confrontation entre W.B. et R.B. s'impose à nouveau, or Milner l'a dit sans ambage: Barthes prend l'exact contre-pied de Benjamin dans *La Chambre claire*. “A l'endroit de Benjamin la condamnation est pleine et entière”, Barthes “renverse” les Thèses sur l'histoire (l'ange de l'histoire contemple les décombres d'un passé qui n'est pas le sien, tandis que chez Barthes les morts, nos morts sont devant nous, notre passé), surtout, concernant la technique photographique, il renverse les thèses sur la reproduction. Là où Benjamin demandait: qu'arrive-t-il à l'œuvre d'art à présent que commence l'ère de sa reproductibilité? Barthes répond: il ne lui arrive rien, “puisque ce qui est photographié ne cesse pas de devenir ce qu'il est – unique”, puisque “la photographie le fait être unique”

(p. 75), “Si l’aura dénomme la postulation d’unicité d’un être, alors il n’est rien arrivé à l’aura à l’ère de la reproductibilité technique” (ibid).

Il n’est pas sûr que Milner ne “force” pas un peu sa lecture en usant comme il le fait du terme de “reproduction”, en déniaut que Benjamin ait envisagé les êtres vivants photographiés et non seulement les objets, enfin sur le sens de la notion d’aura chez lui. Mais tenons-nous en à Barthes. Ainsi le chagrin de la perte de la mère induit-il une conception de la photographie comme auratique in se: quand on retrouve la photo – les ombres, les apparences – dans la caverne où redescend celui qui a contemplé le vrai à la lumière des Idées, l’unique s’y produit, inentamé par la reproduction qui devait le périmé, sous les espèces du manque.

Serge Tisseron avait remis en cause la base même du dispositif barthésien dans le lien à la perte, au deuil,⁵ mais il s’interrogeait surtout d’un point de vue psychanalytique. Milner n’évite évidemment pas cette question, le modèle de La Chambre claire est pour lui le retour d’Ulysse et en particulier le séjour qu’il fait au royaume des morts à la rencontre des spectres des siens, de sa mère en particulier qu’il tente par trois fois d’étreindre (la proximité de cette référence avec le texte de Gorki de 1896 sur le cinématographe n’est pas alléguée, mais est néanmoins frappante). Mais sur cette base non discutée, Milner donne une signification plus générale à ce texte, “universelle”. Le tour de force de Barthes n’est-il pas de “retrouver” sa mère enfant?

Tisseron distinguait également dans son livre les notions de “trace” et d’“empreinte” le plus souvent confondues. En situant la photographie du côté de la “trace”, il introduisait un principe actif, relevant de l’intention d’un sujet. Il est vrai que depuis l’affirmation malencontreuse de la photographie comme “message sans code” (qui marqua le “jeune Metz”), jusqu’à son modèle tripartite des niveaux de signification de l’image photographique (calqué, dirait-il, sur celui de l’iconologie de Panofsky), Barthes a toujours privilégié la

dimension d’empreinte jusqu’à celle, sublimée, de la mère perdue dans La Chambre claire. En se situant d’un point de vue plus élevé, Milner explique que pour Barthes, “le répétable de l’image [est] noué à l’irrépétable de l’être” et a “pour paradigme éminent le Christ, de Véronique au Suaire de Turin”: “La photographie est christologie perpétuelle” (p. 78). Ces formulations qui résonnent, pour nous, en liaison avec “l’ontologie de l’image photographique” de Bazin, marque pour Milner “la cause réelle de la fracture qui le sépare de Benjamin, porteur, dans la modernité imagéante, du judaïsme sans images” (p. 78).

On a laissé de côté jusqu’ici l’adjectif qui donne pourtant son sens au titre de ce livre: philosophique. Le “pas” de Barthes serait philosophique. Peut-être peut-on, jusqu’à un certain point, “se passer” de cette inscription dans un champ dont la frontière avec la théorie n’est pas toujours très nette (le livre de Chateau l’atteste par ses incertitudes mêmes à se donner son objet propre, recrutant Bazin ou Mitry parmi Bergson et Merleau-Ponty). D’autant que tant L’Imaginaire de Sartre que tel ou tel ouvrage de Marx ne se présentent pas comme “de la philosophie”. Quoi qu’il en soit, pour Milner, à en rester à ces références, “on manque un repère plus essentiel et plus secret: Platon” (p. 23), le Platon du Parménide, du Phèdre, de la République.

Barthes a explicitement dit son extériorité avec la philosophie, mais il y a cependant recouru. Or “le recours à la philosophie”, “le détour par la philosophie est-il aussi un pas dans la philosophie?” demande l’auteur qui répond “oui” (p. 22). C’est là un “pas” au sens de la marche (un bon pas), du degré même (la marche d’escalier) ou du seuil (franchir le pas) voire de la trace. Mais outre qu’il puisse s’agir d’un “faux pas” (“contre-pied” est-il dit plusieurs fois), il est permis de lire chez le linguiste Milner logicien de surcroît et lacanien, le “pas” de la négation, sinon l’opérateur logique qui transforme une proposition en sa contraire...

1 “Rhétorique de l’image”, *Communications*, n° 4

- (1964).
- 2 “Le Troisième sens”, Cahiers du cinéma, n° 222 (1970).
 - 3 Sur le soulagement, voir Dominique Château, *Cinéma et philosophie* (Paris: Nathan, 2003).
 - 4 Il faut lire à cet égard le livre de Bruno Tackels, *L’Œuvre d’art à l’époque de Walter Benjamin. Histoire d’aura* (Paris: L’Harmattan, 1999). Et ce à quoi il ouvre aussi du côté de *Musique de film*.
 - 5 Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire* (Paris: Les Belles Lettres, 1996).

SELECTED BY: SANDRO BERNARDI

Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003* (Torino: Einaudi, 2003)

I problemi che incontra chi si accinge a studiare o a scrivere una storia del cinema generale o del cinema italiano sono davvero molti. Anzitutto se sia possibile scriverla. Le storie del cinema tradizionali, rigorosamente specialistiche, si presentano spesso come elenchi sterminati di titoli, nomi, apparecchi e date, di consultazione assai più che di lettura, elenchi privi di un pensiero centrale. Mancano di prospettive storiche allargate o di contestualizzazioni, per cui ogni fenomeno, autore, film o movimento che sia, è visto nella sua singolarità specifica, invece di essere integrato con il contesto culturale e sociale. In secondo luogo c’è il problema se esista una cinematografia nazionale, o se anche questa sia semplicemente una parte della storia del cinema generale. In certi casi sembra che i contesti nazionali dialoghino intensamente fra loro, stimolandosi e rispondendosi, altre volte appaiono profondamente differenti (è il caso in cui si diceva solitamente che un paese era “rimasto indietro”, ma indietro rispetto a che cosa?, e poi che vuol dire “avanti” e “indietro”?). In terzo luogo, corollario dei precedenti, c’è il rapporto fra la storia del cinema e la Storia generale, la legittimità di una distinzione fra le due rimane un proble-

ma. In quarto luogo, allargando quello precedente, nasce il problema del rapporto fra storia e cultura, fra movimenti cinematografici e movimenti culturali, un aspetto spesso mancante (per esempio la ricchissima Storia del cinema e dei film di David Bordwell e Kristin Thompson dedica molto spazio agli aspetti industriali di ogni cinematografia nazionale, e maltratta invece i più grandi movimenti artistici del Novecento, tanto che il Dadaismo diventa un “caotico assemblamento di eventi”, mentre il Surrealismo raccontava “storie anomale e spesso sessualmente allusive, che seguissero l’inesplicabile logica dei sogni.”)¹

Il problema di una storia del cinema è proprio questo, far avvicinare testo e contesto, illuminare la rete di connessioni culturali e di consumo in cui sta immesso il cinema e nello stesso tempo non perdere di vista le singolarità dei paesi, degli autori, delle opere o dei movimenti, trattare il rapporto fra il cinema e le altre arti, ma anche quello fra la storia del cinema e la Storia che, con i suoi eventi politici, economici e sociali, viene elaborata, trasformata e “precipita in cultura”; oppure il difficile e spesso dubbio rapporto fra produzione d’autore e produzione commerciale di consumo. Si tratta di fare quadrare il cerchio insomma, considerando sia l’insieme nella sua complessità sia i singoli film nella loro specificità, e il dialogo che i testi intrecciano con altre opere e con il contesto.

Per raggiungere una visione così ricca, unitaria e diversa, complessa e molteplice come quella che troviamo nel libro di Gian Piero Brunetta, occorre davvero avere studiato per decine di anni il cinema e la Storia. Con la semplicità e la chiarezza delle grandi opere, sotto un titolo umile come *Guida alla storia del cinema italiano*, Brunetta pone subito sul tavolo questi problemi: esiste un cinema italiano? È possibile individuare un rapporto fra cinema e identità nazionale, sia in senso culturale, sia in senso sociale generale? La risposta è positiva: il cinema italiano, osserva Brunetta è un cinema che “ha sempre manife-