

Roger ODIN

I 105 92 (1) 4<sup>e</sup>

**L'Analyse Sémiologique  
des  
Films**

**Vers une sémio - pragmatique**

**Volume 1**



I 10592 (1) 255 - 4

ROGER ODIN

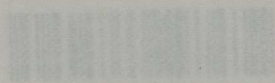


L'ANALYSE SEMIOLOGIQUE  
DES FILMS.

Vers une sémiologie-pragmatique.

Thèse pour l'obtention  
du Doctorat ès Lettres.

Préparée sous la direction de  
Monsieur le professeur  
Christian METZ.



115 023302 6

Ecole des Hautes Etudes  
en Sciences Sociales.

1982.



I 10592<sup>(1)</sup> - 4

ROGER ODIN



L'ANALYSE SEMIOLOGIQUE  
DES FILMS.

Vers une sémio-pragmatique.

Thèse pour l'obtention  
du Doctorat ès Lettres.

Préparée sous la direction de  
Monsieur le professeur  
Christian METZ.



115 023302 6

Ecole des Hautes Etudes  
en Sciences Sociales.

1982.



Je tiens à remercier ici tous ceux sans lesquels  
ce travail n'aurait jamais vu le jour, et plus  
particulièrement,

à Andrée

le professeur A.J. Greimas,

et Christian Metz.

Je ne saurais non plus passer sous silence,  
tout ce que m'ont apporté les collègues  
et les étudiants de Saint-Etienne et de Lyon II,  
auxquels ont été présentées, lors de cours ou de  
séminaires, les premières versions de la plupart  
des analyses proposées dans cet ouvrage.



## SOMMAIRE GÉNÉRAL

### INTRODUCTION

#### APPRÈS-PROPOS : Objet cinématographique

3

#### Notes

27

### PREMIÈRE PARTIE : Comment le film agit sur

#### films, Réflexion sur le fonctionnement de l'axe

#### cognitif.

31

#### CHAPITRE 1

#### Approche du

#### langage filmique en termes de sémiotique.

32

#### Notes du chapitre 1.

75

#### CHAPITRE 2

#### Approche du cinéma en termes de codes et

#### de systèmes.

82

#### Notes du chapitre 2.

129

#### CHAPITRE 3

#### Approche du

#### fonctionnement.

135

#### Notes du chapitre 3.

156

#### CHAPITRE 4

#### Approche de la relation images-sons en

#### termes de communication.

161

#### Notes du chapitre 4.

226

Je tiens à remercier ici tous ceux sans lesquels  
ce travail n'aurait jamais vu le jour, et plus  
particulièrement :

le professeur A.J. Greimas,  
et Christian Metz.

Je ne saurais non plus passer sous silence,  
tout ce que m'ont apporté les collègues  
et les étudiants, de Saint-Etienne et de Lyon II,  
auxquels ont été présentées, lors de cours ou de  
séminaires, les premières versions de la plupart  
des analyses proposées dans cet ouvrage.



## SOMMAIRE GENERAL

### VOLUME 1

PRELIMINAIRE: L'Objet cinéma	8
Notes	27
<u>PREMIERE PARTIE: Comment le sens vient aux films.</u> Réflexion sur le fonctionnement de l'axe cognitif.	31
CHAPITRE 1.	
Approche du fonctionnement élémentaire des images filmiques en termes d'isotopie.	32
Notes du chapitre 1.	75
CHAPITRE 2.	
Approche du cinéma en termes de codes et de systèmes.	82
Notes du chapitre 2.	129
CHAPITRE 3.	
Approche du cinéma en termes de communication.	135
Notes du chapitre 3.	156
CHAPITRE 4.	
Approche de la relation images-sons en termes de communication.	161
Notes du chapitre 4.	228



CONCLUSION de la première partie.	234
Notes de la conclusion.	241
Table des matières du Volume 1.	243

---

## VOLUME 2

<u>DEUXIEME PARTIE</u> : Approche du cinéma en termes de positionnement du spectateur. Réflexion sur le fonctionnement de l'axe affectif.	251
---	-----

### CHAPITRE 1.

Le positionnement du spectateur dans le film de fiction classique. Un exemple: <u>Partie de campagne</u> de Jean Renoir.	253
--	-----

Notes du chapitre 1.	473
----------------------	-----

Table des matières du Volume 2.	480
---------------------------------	-----

---

## VOLUME 3

### CHAPITRE 2.

Mise en phase, déphasage et performativité dans <u>Le Tempestaire</u> de Jean Epstein.	489
--	-----

Notes du chapitre 2.	559
----------------------	-----

### CHAPITRE 3.

Les voies retorses de l'effet fiction. A propos de <u>La Jetée</u> de Chris Marker.	561
---	-----



Notes du chapitre 3.	637
<b>CHAPITRE 4.</b>	
<b>Sur le film de famille.</b>	639
Notes du chapitre 4.	682
<b>CONCLUSION GENERALE.</b>	685
Notes de la conclusion.	691
<b>REFERENCES</b>	692
<b>Table des matières du Volume 3.</b>	707

---

PRELIMINAIRE

L'objet cinéma



Il s'agit d'abord de faire d'un objet qu'on a  
mis la désignation de cinéma. Il faut que l'on puisse caractériser et ob-  
jectivement un objet en désignant un cinéma. Mais on ne peut attendre de la sémiologie du cinéma qu'elle prenne en compte la  
totalité des productions culturellement reconnues comme cinématogra-  
phiques; rien que les productions cinématographiques, toutes les pro-  
ductions cinématographiques.

## PRELIMINAIRE

### LA DÉFINITION DE CHRISTIAN METZ

#### L'objet cinéma

Christian Metz est l'un des premiers à avoir abordé de  
front cette question (1):

"Il existe dans la société, depuis l'année 1895, un certain type  
de séquences de signes, appelées "films" ou "images sonores"  
(le "film") considérées comme ayant un sens, et au sujet des-  
quelles il porte en lui-même l'état d'intentionnalité (...)  
quelque chose comme une définition par le sujet social ne con-  
siste pas à définir un film avec un morceau de papier ou une pièce de  
théâtre.

De là découle la première notion de sémiologie ou pémiologie  
qui est lui aussi un objet, à dire qui se au cinéma, porter  
à l'état explicite cette définition de film qui n'est que d'ordi-  
naire formelle, fonctionnelle dans la société de façon bien réelle." (2).

Il s'agit de définir le cinéma, c'est-à-dire de définir l'objet  
cinéma. On voit que pour le définir, on ne peut pas se contenter de  
dire qu'il s'agit de films, car cela ne fait que répéter le mot à définir.



Il y a d'abord ce fait d'évidence: pour qu'existe la sémiologie du cinéma, il faut que l'on puisse délimiter et caractériser un objet spécifique dénommé **cinéma**, étant entendu que l'on peut attendre de la sémiologie du cinéma, qu'elle prenne en compte la totalité des productions culturellement reconnues comme cinématographiques; rien que les productions cinématographiques, mais toutes les productions cinématographiques.

#### LA DEFINITION DE CHRISTIAN METZ

Christian Metz est l'un des premiers à avoir abordé de front cette question (1):

"Il existe dans la société, depuis l'année 1895, un certain type de séquences de signaux, appelées "films" que l'usager social (le "natif") considère comme ayant un sens, et au sujet desquelles il porte en lui, à l'état d'**intuition sémiologique** [...] quelque chose comme une définition: car le sujet social ne confond pas un film avec un morceau de musique ou une pièce de théâtre.

De là découle la première tâche du sémiologue (du sémiologue qui **est** lui aussi un natif, c'est à dire qui va au cinéma): porter à l'état explicite cette définition du film qui, sans être d'ordinaire formulée, fonctionne dans la société de façon bien réelle." (2).

Pour résoudre ce problème, Ch. Metz propose de jouer Hjelmslev contre lui-même (on sait que pour le théoricien de la glossématique, la matière elle-même ne peut faire l'objet d'une analyse sémiologique) et de



définir le cinéma par les **traits pertinents** de sa **matière de l'expression**, traits repérables par commutation avec les autres langages: peinture, photographie, radiophonie, ...etc. Si elle était poursuivie jusqu'à son terme, cette procédure devrait permettre de fonder une typologie des langages (de nature componentielle) qui ferait "réapparaître en fin de parcours chaque langage — chaque unité qui passe couramment pour un langage, c'est à dire chaque point de départ socialement attesté — comme la combinaison terminale (= le point d'arrivée) d'un certain nombre de traits spécifiques de la sensorialité socialisée" (3).

Les traits pertinents de la matière de l'expression du langage cinématographique mis de la sorte en évidence sont les suivants (4):

- /iconicité visuelle/ : "On adoptera le mot /iconicité/ pour désigner le caractère qui est propre à toutes les images dites réelles (= non mentales) et figuratives, c'est à dire faiblement schématisées" (5);
- /duplication mécanique/ ( vs /image obtenue à la main/);
- /multiplicité des images/ ( vs /image unique/);
- /mobilité/ (vs /image fixe/).

NB: nous nous limitons, ici, à l'énumération des traits pertinents de la bande-image.

Que penser de cette définition?

Il n'est pas douteux qu'elle ne saurait rendre compte de la totalité des productions actuellement reconnues comme cinématographiques (même si elle témoigne, de la part de Ch. Metz, d'un effort certain pour couvrir un champ cinématographique plus large que celui auquel il faisait référence dans ses premiers articles: la /narrativité/, notamment, n'est plus considérée comme un trait définitoire essentiel du film (6)).

La notion de **cinéma** telle qu'elle est de nos jours utilisée, recouvre, en effet, des productions qui ne présentent pas tel ou tel des traits



pertinents précédemment cités:

- il est des films (ou des portions de film) **abstraits**, qui ne mettent pas en jeu l' /iconicité visuelle/;
- il est des films (ou des portions de film) **statiques** qui ne mettent pas en jeu la /mobilité/;
- il est des films (ou des portions de film) directement dessinés sur la pellicule qui ne mettent pas en jeu le processus de /duplication mécanique/ (cf. par exemple, les films sans caméra de Mac Laren).

NB: Dans Langage et Cinéma, Ch. Metz exclut de l'objet **cinéma** le dessin animé sous prétexte que ce dernier ne met pas en jeu le trait /duplication mécanique/; on peut toutefois se demander si cette exclusion n'est pas prononcée à tort, même par rapport aux critères retenus par le sémiologue: certes le dessin animé est réalisé à partir de dessins produits à la main, mais ces dessins sont ensuite filmés image par image ( =reproduits par /duplication mécanique/ ). Il en va tout autrement pour les films de Mac Laren, directement dessinés sur la pellicule (7).

De fait, seul le trait /multiplicité d'images/ ne semble pas pouvoir être remis en question: un film comporte toujours plusieurs photographes.

Il faut donc le reconnaître, la définition proposée par Ch. Metz ne correspond qu'à une certaine catégorie de films: sinon les films "narratifs", du moins les films "diégétiques", ceux qui nous montrent des "objets" ou des "événements" de la "réalité". Or, ce cinéma, même si la "position de force" (8) qu'il a acquise pour des raisons historiques, économiques, sociologiques et psychiques tend à nous masquer cette évidence, n'est, comme Ch. Metz lui-même l'a souligné depuis, "qu'un cinéma parmi d'autres possibles" (9).



P.P.Pasolini avait bien vu le problème,lorsqu'il déclarait:

"Le mot **cinéma** tend à se confondre avec l'oeuvre cinématographique (et jusqu'ici les oeuvres cinématographiques ont fait le **cinéma**,en étant réunies de manière indistincte par leur caractère principalement "narratif",de "prose": dorénavant,cela sera impossible.Le cinéma commence à s'articuler,à se différencier en divers jargons spécialisés)."(10).

De son côté,D.Chateau tente de dresser la liste des différentes "options" offertes aux cinéastes.Il définit ainsi trois "types fondamentaux de cinéma":

- le cinéma de la photographie,
- le cinéma du plan,
- et le cinéma du photogramme.

Il ajoute qu'il faut en outre "admettre toutes sortes d'intermédiaires" ainsi que des sous-catégorisations de ces trois catégories primitives.(11).

Dans un entretien plus récent,Ch.Metz reconnaîtra que ces "cinémas autres" constituent "une autre force historique,actuellement minoritaire" (12);mais,pour lui,le cinéma que supporte l'institution cinématographique dominante,en raison même de son importance quantitative et socio-idéologique,s'impose au chercheur comme un objet privilégié,car en fin de compte,c'est le seul cinéma vivant:

"pour qu'un cinéma vraiment différent puisse vivre,il faut qu'il y ait un certain nombre de spectateurs,point trop infime malgré tout,pour le faire vivre,et par conséquent, d'une façon ou d'une autre,pour l'aimer." (13).

#### UNE DEFINITION A EXTENSION MAXIMALE EST-ELLE POSSIBLE?

Il est tentant,à la suite de ces remarques,de voir s'il est possible de proposer une autre définition,c'est à dire une autre liste de traits pertinents,susceptible de couvrir le champ cinématographique considéré dans son extension maximale.



Risquons une énumération:

- /images/ (figuratives ou non figuratives)(14),
- /multiples/,
- /à signifiant temporalisé/ (il existe des langages à images multiples et à signifiant non temporalisé:c'est le cas,par exemple de la bande-dessinée ou des tryptiques dans lesquels la temporalisation est introduite par le mouvement de lecture sans que le signifiant soit lui-même temporalisé),
- /projetées/ (il existe des systèmes mettant en jeu des images multiples à signifiant temporalisé,mais /opaques/;par exemple, ce que l'on appelle les "flip-books",ces carnets de poses successives,dessinées ou photographiées,qui donnent l'illusion du mouvement quant on les feuillète rapidement (15)),
- /de façon discontinue/.

Cette nouvelle définition résout-elle tous les problèmes?

On peut,tout d'abord,constater que certains traits proposés ne rendent pas compte de façon satisfaisante de certaines oppositions entre langages.

C'est ainsi que la dichotomie:

/images projetées de façon continue/	vs	/images projetées de façon discontinue/
---	----	--

ne suffit pas à distinguer clairement le cinéma du montage de diapositives et de la télévision.

En ce qui concerne les rapport cinéma-télévision,Ch.Metz envisage le problème au chapitre X.5 de Langage et Cinéma,mais c'est aussitôt pour l'évacuer en décidant de considérer que cinéma et télévision "sont deux versions,technologiquement et socialement distinctes,d'un même langage";il souligne toutefois que "les différences restent,et qu'elles passeraient même au premier plan si l'on entreprenait l'étude **interne** du couple cinéma-télévision" (16). Il est bien certain, en effet,que les différences technologiques dans la façon de projeter de façon discontinue les images au cinéma et à la télévision ne sont



pas sans conséquences sur le positionnement du spectateur; ce sont ces différences de positionnement dues à la matière de l'expression de chacun des deux média qu'avait tenté, naguère, de cerner Marshall Mac Luhan par la distinction entre "medium chaud" et "medium froid".

Il conviendrait donc de distinguer entre deux modes de projection discontinue des images; l'opposition pourrait, peut être, se formuler de la façon suivante:

/substitution d'images  
successives/

vs

/balayage électronique/

En ce qui concerne le couple cinéma vs montage de diapositives, la distinction est encore plus délicate à effectuer. Il existe, en effet, entre chaque diapositive d'un montage (du moins, lorsque celui-ci n'est pas réalisé en fondu-enchaîné) une discontinuité (un noir) analogue à la discontinuité repérable entre chaque photogramme d'un film. Mais, nous dira-t-on, au cinéma la discontinuité a lieu **à l'intérieur** d'une même image, alors que l'image présentée par une diapositive est toujours en elle-même homogène. La dichotomie à retenir serait-elle donc du type:

/discontinuité entre  
les images/

vs

/discontinuité interne  
à une image/

?

En fait, cette nouvelle distinction ne résiste pas à une analyse un peu attentive. D'une part, parce que l'on ne peut parler, au cinéma, de /discontinuité interne à une image/ que dans le cadre des films traditionnels (c'est à dire, dans le cadre des films où une image est toujours constituée par une série de photogrammes d'un même objet), alors qu'il existe des films (ce que D. Chateau appelle le "cinéma du photogramme") où l'image change à chaque photogramme, et où la discontinuité est alors, comme pour le montage de diapositives, **entre** les images. D'autre part, parce qu'il arrive, dans un montage de diapositives qu'un même objet soit présenté par une série de diapositives illustrant



les différentes phases d'une évolution temporelle (exemple: une fleur qui s'ouvre); dans ce cas, la seule différence avec le cinéma réside dans le rythme de la discontinuité interne à l'image; que l'on choisisse de projeter les diapositives à la cadence de 16 ou 24 diapositives par secondes, et alors, le montage de diapositives se transforme en cinéma. Il n'est pas impossible que le seul critère susceptible d'assurer la distinction entre le montage de diapositives et le cinéma soit un critère de type **transformationnel**: dans un montage de diapositives, on a toujours la possibilité de relier chaque diapositive à la suivante par un fondu enchaîné, alors que cette opération est impossible à réaliser entre chaque photogramme d'un film.

On le voit, préciser exactement la nature des traits pertinents capables de permettre la distinction entre deux langages, n'a rien d'évident. Cette constatation ne remet toutefois pas en cause le principe de l'analyse en traits pertinents de la matière de l'expression; elle témoigne simplement de la difficulté que nous rencontrons pour mener à bien une telle analyse.

On peut, d'autre part, opposer à notre définition, comme nous l'avions fait pour la définition de Ch. Metz, des contre-exemples, c'est à dire des exemples de films qui ne comportent pas la totalité des traits pertinents proposés.

D. Chateau cite ainsi une réalisation de Waler Ruttmann: Wochenende qui serait entièrement composée d'une bande noire accompagnée d'un montage sonore évoquant le déroulement d'un week-end. Une telle production, pourtant explicitement désignée par son auteur comme un "film", paraît être en marge de notre définition: elle ne comporte pas le trait: /image/; à moins que l'on accepte de reconnaître qu'une série de photogrammes noirs projetés sur un écran constitue bien, malgré tout, une série d'**images** noires: une série d'images noires **abs-traites** (non remplies diégétiquement), mais non une **absence** d'images (17).

Lors du colloque de Cerisy consacré aux "Cinéma de la modernité" (18), D. Noguez nous a soumis un contre-exemple encore plus radical: certains "cinéastes" américains (entendez par là, certains artistes qui



revendiquent hautement pour eux-mêmes le statut de "cinéastes", et pour leurs productions le statut de "films") se contentent, paraît-il de se présenter devant le public en tenant un morceau de pellicule cinématographique entre les mains.

On peut penser que ces contre-exemples ont en eux-mêmes peu d'intérêt (ce sont des cas limites); ils conduisent, toutefois, à se poser une série de questions: a-t-on le droit d'exclure du **cinéma** de tels exemples, sous prétexte qu'ils n'entrent pas dans **notre** définition, et bien que les auteurs les présentent explicitement comme **du** cinéma? Faut-il, en conséquence, revoir notre définition dans le sens d'une généralisation accrue; par exemple, en ne conservant comme trait définitionnel du cinéma que la /présence de la pellicule cinématographique/? Quel serait, alors, l'intérêt d'une telle définition, qui ne nous dit pratiquement plus rien de son objet? De plus, ne trouvera-t-on pas un jour un artiste qui, tout en se proclamant "cinéaste", ira jusqu'à refuser toute référence à la pellicule cinématographique elle-même? Dans ces conditions quelle peut bien être la pertinence d'une analyse des langages en traits de la matière de l'expression?

Tenant de définir la musique comme objet sémiologique, J.J. Nattiez se heurte à des difficultés analogues. Après avoir passé en revue et rejeté plusieurs types de définitions, il en vient à se demander quelle est la constante qui pourrait permettre de justifier l'attribution du qualificatif "musical" à une production:

"On pourrait s'attendre, écrit-il, à ce que le concept de musique contienne au moins la variable **son**", mais force lui est de reconnaître que cette caractérisation minimale n'est elle-même pas très assurée: "on peut citer [...] les musiques sans musique ou les musiques pour les yeux".

Il en arrive finalement à suggérer qu'il suffit "peut être" pour qu'une production soit reconnue comme "musicale" qu'elle ait été réalisée "par une personne qui est connue comme compositeur" (19).

Le sémiologue du cinéma se trouve, donc, confronté à un dilemme: ou bien, il vise (ce qui paraît théoriquement souhaitable) à couvrir



la totalité des productions culturellement désignées comme cinématographiques, et se condamne alors à ne produire qu'une définition tautologique du type: **est cinématographique ce qui est désigné d'une façon ou d'une autre comme cinématographique**, c'est à dire, une définition sans intérêt aucun pour la sémiologie du cinéma; ou bien, il produit une définition ayant une certaine valeur descriptive, et se résoud alors à ne couvrir qu'une partie du champ des productions cinématographiques.

### VERS UNE DEFINITION SOCIALEMENT MOTIVEE

S'il veut conserver un certain contenu à son analyse, le sémiologue n'a guère le choix: il doit opter pour une définition restrictive du cinéma.

Dans cette perspective, on peut attendre du sémiologue:

- qu'il précise clairement la délimitation de son objet par rapport au champ cinématographique total,
- et qu'il justifie cette limitation en explicitant les critères sur lesquels elle a été opérée.

Ch. Metz a mis un certain temps, nous semble-t-il, à s'expliquer avec toute la netteté souhaitable sur ces deux points.

Certes, la définition du cinéma donnée dans les premières pages de Langage et cinéma introduit un critère de délimitation sociologique:

"le cinéma n'est rien d'autre que l'ensemble des messages que la société appelle **cinéma**" (20),

mais la formulation en demeure ambiguë. Dans le contexte général de l'ouvrage — le titre incite à y voir une théorie **du** cinéma dans son ensemble —, cette définition a plus de chance d'être interprétée de façon extensive (le cinéma = la totalité des productions désignées comme cinématographiques par chacun des individus qui constituent la société), que de façon restrictive (le cinéma = les productions que la société dans son ensemble s'accorde pour reconnaître comme cinématographiques, et seulement les productions reconnues comme



cinématographiques par l'ensemble de la société).

Dans sa conférence de 1973, Ch. Metz est déjà plus explicite; ainsi parle-t-il des "traits spécifiques de la **sensorialité socialisée**", de la définition du film qui "fonctionne dans la société **de façon bien réelle**", c'est à dire d'une définition du cinéma par le "sujet social" dans toute sa généralité (21).

Toutefois, ce n'est que lors de l'entretien accordé en 1974 à la revue Ca que Ch. Metz indiquera clairement les limites à l'intérieur desquelles il construit son "objet" **cinéma**, ainsi que le fondement de ces limites:

"**le rapport à la diffusion**, déclare-t-il alors, n'est pas extérieur à un art, il entre dans sa **définition**" (22).

En introduisant un paramètre qui n'est pas un trait pertinent de la matière de l'expression (le rapport à la diffusion) cette remarque précise le contexte dans lequel Ch. Metz effectue la recherche de ces traits, et éclaire rétroactivement ma définition de Langage et cinéma en nous invitant à la lire dans son interprétation restrictive.

Ainsi considérée, cette définition prend tout son sens: les traits pertinents qu'elle retient sont ceux qui caractérisent les productions considérées comme évidemment cinématographiques par la majorité des spectateurs, et c'est cette **assise sociale** qui en garantit la valeur descriptive. Il s'agit, donc, d'une description **socialement motivée**, ou plus exactement de la définition de ce qu'Eliséo Veron appelle une "**norme sociale**" (23): la norme sociale qui régit les jugements d'appartenance cinématographiques.

L'intérêt de cette position est double:

- elle permet tout à la fois d'éviter le piège de l'**arbitraire** ( = produire une définition qui ne soit qu'une construction de l'analyste ),
- et celui d'une **trop grande généralité** ( = produire une définition qui ne dise rien du cinéma ).

L'application stricte de cette définition n'est cependant pas sans conséquence pour la sémiologie du cinéma et il convient



de bien en prendre la mesure; elle conduit notamment à exclure du champ cinématographique, non seulement tout le cinéma expérimental (ou du moins une bonne partie), tout le dessin animé (on a vu que Ch. Metz en avait explicitement pris son parti), tous les films réalisés à partir d'un montage de documents fixes...etc, mais encore certains **fragments** de films, ceux qui ne manifestent pas tel ou tel des traits pertinents retenus, et ceci bien que les films auxquels ils appartiennent se conforment par ailleurs à la norme sociale de cinématographicité: le début de La vieille dame indigne traité sous la forme de photographies fixes, le dernier plan des 400 coups traité par arrêt sur l'image, certains passages de 2001 ...etc

On peut se résoudre à ces exclusions, d'une part en reconnaissant que tout n'est pas cinématographique dans un film (= que certaines parties de film ne relèvent pas du "cinéma" tel qu'il est socialement défini), d'autre part, en renvoyant l'analyse des productions filmiques exclues à des sémiologies spécifiques, c'est à dire en distinguant de la sémiologie du cinéma proprement dite, la sémiologie du dessin animé, la sémiologie du cinéma expérimental...etc.

Ainsi, Eric de Kuyper note-t-il à propos du cinéma expérimental ("le mauvais genre") que "cette déconstruction du cinéma se fait peut être avec **du** cinéma, mais n'est sans doute déjà plus à situer dans le champ cinématographique à proprement parler. La déconstruction [...] est tellement bien réussie, convenons-en, qu'elle n'est plus l'affaire du cinéma." (24).

Bien qu'il soit favorable au cinéma expérimental, D. Noguez penche vers une solution analogue, et se demande s'il ne convient pas de remettre en cause l'idée même d'un corpus unique, "l'idée même qu'il y a **un** cinéma" (25).

Cette position se heurte à un certain nombre de difficultés dont nous n'avons qu'assez récemment pris conscience.



Une première difficulté provient des fragments de films qui ne correspondent pas à la norme sociale du cinéma. Il paraît bien difficile, en effet, de les exclure purement et simplement du cinéma. Lorsqu'un spectateur assiste à la projection de La vieille dame indigne, c'est globalement qu'il juge ce film comme **du** cinéma, même s'il est sans doute exact qu'il aura tendance à trouver que la première séquence traitée en photos fixes est moins cinématographique que les autres séquences du film; mais, c'est une chose que d'exclure la première séquence du cinéma, et une autre que de lui reconnaître un **moindre degré de cinématographie**.

Curieusement, Ch. Metz réfléchit très longuement dans Langage et cinéma sur ce problème des degrés de spécificité, mais uniquement en ce qui concerne les codes, et toute son analyse repose sur la conviction de la fixité de la définition matérielle du cinéma qu'il propose (26). Notre hypothèse est qu'il est nécessaire de transposer cette réflexion des codes à la matière de l'expression, et de reconnaître qu'il existe des **degrés de spécificité cinématographique** non seulement au niveau codique, mais également **au niveau matériel**.

D'autre part, en séparant radicalement la sémiologie du cinéma proprement dite des autres formes cinématographiques, on rend difficile l'explication des relations qui se manifestent entre ces différentes formes de cinéma; or, il est indiscutable que de telles relations existent.

Par exemple, si l'on isole le cinéma expérimental du cinéma proprement dit, on aura du mal à mettre en évidence le fait que c'est essentiellement par opposition au cinéma dominant que se définit le cinéma expérimental.

Dans ces conditions, il semble que l'on ait intérêt à regrouper ces deux formes cinématographiques dans un même ensemble, et à n'opérer la différenciation que dans un deuxième temps.

Enfin, notre sentiment est que si la définition de Ch. Metz correspond bien, d'une façon générale, à ce que la majorité des spectateurs



considère comme le degré maximal de cinématographicité, cela ne signifie pas pour autant que cette même majorité rejette hors du cinéma toutes les productions qui ne sont pas conformes à cette norme sociale. Nous pensons, au contraire, qu'il existe pour la majorité des spectateurs un vaste champ cinématographique et que c'est à l'intérieur de ce champ que s'effectuent les différenciations qui font de l'espace cinématographique un lieu d'interactions, de tensions et de conflits.

En raisonnant en terme d'exclusion, on se prive de rendre compte de cette vitalité de l'espace cinématographique.

#### TENTATIVE DE DEFINITION DU CINEMA COMME UN OBJET VARIABLE

On conviendra d'appeler **cinéma** l'ensemble des productions caractérisées par la liste de traits pertinents de la matière de l'expression donnée lors de notre essai de définition à extension maximale.

Rappelons-la rapidement:

- /images/,
- /multiples/,
- /à signifiant temporalisé/,
- /de façon discontinue/.

Cette définition, nous l'avons vu, est déjà en elle-même quelque peu restrictive, mais elle l'est beaucoup moins que celle de Ch. Metz, sans être pour autant sémiologiquement vide.

D'autre part, elle nous semble correspondre à ce vaste champ cinématographique dont nous présumons l'existence au niveau de l'intuition de la majorité des spectateurs. Elle est donc socialement motivée.

Afin de rendre compte des variations internes à ce champ, nous proposons d'introduire au niveau du trait /image/ (les autres traits ne



paraissent pas concernés par les variations) un certain nombre de traits de sous-catégorisation.

Ces traits peuvent être répartis sur trois axes qui correspondent à trois des axes retenus par Ch.Metz dans sa définition de Langage et cinéma :

- axe de la représentation,
- axe du mode de duplication,
- axe de la reproduction du mouvement.

Chacun de ces axes est susceptible de se manifester de différentes façons; contentons-nous de quelques exemples:

-axe de la représentation:

images  
figuratives

images  
non figuratives  
noires ou blanches

images  
figuratives  
déformées

images  
abstraites

-axe du mode de duplication:

duplication  
mécanique de  
la réalité

images directement  
dessinées à la main  
sur la pellicule

duplication  
mécanique  
de dessins  
(dessins  
animés)

images dessinées sur  
la pellicule par l'intermé-  
diaire d'une machine  
(ordinateur)



-axe de la reproduction du mouvement:

reproduction du mouvement	images fixes
------------------------------	--------------

reconstruction du mouvement	déconstruction du mouvement
--------------------------------	--------------------------------

On considérera que les diverses institutions cinématographiques qui composent le cinéma se caractérisent au niveau de la définition matérielle de l'objet **cinéma** par le **système hiérarchique** des traits de la matière de l'expression (ou plus exactement, des traits de sous-catégorisation du trait /image/) qu'elles imposent.

NB: Il est bien certain que ces institutions se caractérisent également par le système de hiérarchisation des codes qu'elles imposent: le cinéma fictionnel classique, par exemple, donne la plus grande importance aux codes de la narrativité, alors que le cinéma expérimental les déconstruit ou les refuse; mais il s'agit, là, d'un autre niveau d'analyse.

Ce sont ces systèmes de hiérarchisation des traits de la matière de l'expression (mais aussi des codes) qui règlent les jugements portés par les sujets spectateurs sur le **degré de cinématographicité** des productions qui leur sont données à voir.

C'est dire que ces systèmes font partie des systèmes de **mise en place**, des systèmes de **positionnement** du spectateur:

"Chaque agencement de matière signifiante, notait déjà E. Veron, implique une position du sujet qui lui est spécifique." (28).

L'institution cinématographique dominante se caractérise ainsi, au niveau de la définition du cinéma par les traits pertinents



de la matière de l'expression, par le privilège donné aux traits:

- /iconicité/ (= images figuratives),
- /duplication mécanique de la réalité/,
- /reproduction du mouvement/.

On reconnaît, ici, les traits retenus par Ch. Metz dans sa définition de Langage et cinéma: le cinéma que définit Ch. Metz est, nous l'avons montré, le cinéma dominant.

Toute apparition d'un trait de sous-catégorisation autre que l'un de ces trois traits dans le contexte du cinéma dominant est ressentie par le spectateur comme une diminution du degré de cinématographicité du passage concerné.

De son côté, l'institution cinématographique expérimentale (29) opère un renversement de ce système de hiérarchisation; les productions filmiques qui y sont considérées comme ayant le degré de cinématographicité maximal sont celles qui seraient considérées comme ayant le degré de cinématographicité minimal dans le cadre de l'institution cinématographique dominante: le privilège est accordé, ici:

- aux images non figuratives (noires, blanches ou abstraites),
- aux images fixes, ou aux images jouant avec la deconstruction ou la construction du mouvement,
- et aux images produites par des moyens autres que la duplication mécanique de la réalité (30).

L'intérêt de cette analyse est, on le voit, de permettre de rendre compte de la relation existant entre ces deux institutions cinématographiques, et donc de faire apparaître la dynamique qui anime l'espace cinématographique.

**L'objet cinéma est un objet vivant.**



Toute la difficulté de l'analyse sémiologique consiste précisément à donner de cet objet, et de son fonctionnement, une description aussi précise que possible, sans pour autant le figer, le réduire ou le trahir.

Ce sera notre préoccupation essentielle tout au long de cet ouvrage.

Les analyses qui suivent tentent de couvrir la plupart des niveaux du fonctionnement signifiant des films: du niveau plastique au niveau iconique (problème de la reconnaissance des objets dans l'image), du travail de la bande-image à la relation images-sons, de la **production de sens** (niveau **cognitif**) aux problèmes de **mise en place** du spectateur par le film et par les institutions (niveau **affectif**).

Ces analyses prendront le plus souvent la forme de **commentaires de textes**: commentaires de **textes théoriques**, commentaires de **textes filmiques**.

Pourquoi le dissimuler? Comme certaines réactions chimiques, notre réflexion a besoin pour se développer de **catalyseurs**.

Chacune des analyses proposées sera ainsi l'occasion de mettre en oeuvre, d'exposer et/ou de discuter une certaine définition de la **pertinence** de l'approche sémiologique.

Cet ouvrage ne prétend, cependant, nullement être un panorama des différentes méthodologies existantes dans le champ de la sémiologie du cinéma. Non pas que nous les ignorions — au contraire, nous avons toujours attaché beaucoup d'importance à une connaissance aussi exhaustive que possible du champ de recherche considéré (au point d'avoir rêvé d'en produire une bibliographie critique (31)) — mais, parce que n'apparaissent, ici, que les travaux qui ont **directement** influencé ou stimulé notre réflexion.

Encore convient-il d'ajouter que le choix de ces références ne dépend pas seulement de l'évaluation que nous en faisons (un certain nombre de recherches dont nous ne parlerons pas, nous paraissent d'un intérêt indiscutable), mais c'est une chose que de reconnaître la valeur



## NOTES

d'une recherche, et une autre que de se sentir avec elle assez en accord (accord de corps à corps plus que simple acceptation intellectuelle des idées exprimées) pour pouvoir s'en nourrir (nous ne disons pas pour pouvoir l'appliquer: on peut appliquer n'importe quoi; le désir n'a rien à faire dans l'application).

De ce point de vue, nous sommes l'homme de peu de livres.

De la même façon, nous sommes l'homme de peu de films: notre disposition d'esprit est radicalement à l'opposé de la "boulimie" cinématographique; nous prenons plaisir à travailler longuement et minutieusement (à la table de montage) sur un nombre limité de films.

On pourra regretter que ces réflexions n'aboutissent pas à la présentation d'une théorie unitaire; c'est qu'à ce stade de la sémiologie du cinéma, l'élaboration d'une telle théorie nous paraît à tout le moins prématurée: face à un objet comme le cinéma où la **force de l'évidence** incite à des affirmations et à des généralisations qui témoignent simplement de la méconnaissance des pressions que font peser sur le chercheur les modèles culturels dominants, on ne saurait trop se garder de toute construction qui risquerait de dissimuler les problèmes au lieu de les éclairer.

**Démasquer l'évidence, pour faire apparaître en elle, sous elle, les codes et les déterminations qui la fondent, tel est, selon nous, l'objectif majeur de la sémiologie en général, et de la sémiologie du cinéma en particulier.**

page 172 de *Langage et cinéma*.

8. Ch. Metz, "Entretien avec Marc Vernet et Daniel Paracheval", *Le Cinéma sémiologique*, op. cit., p. 169 (cet entretien enregistré en 1975 a été publié pour la première fois in *Le Cinéma*, N° spécial Ch. Metz, 3-4, 1975, p. 18-21).

9. Ch. Metz, "Le film de l'intime et son inséquence", *Le Cinéma sémiologique*, N° 25, 1975, p. 173-174; in *La signification langagière*, 1978, p. 123-176.

10. J. J. Jacquot, *L'expérience esthétique, langue et cinéma*, Payot, p. 166 (première édition: *Expériences esthétiques*, Garzanti, 1972).



## NOTES

1. Tout d'abord, dans Langage et cinéma (Larousse, 1971), et notamment au chapitre X de cet ouvrage; puis dans une conférence prononcée en Janvier 1973 devant l'Association pour le traitement automatique des langues (A.T.A.L.A): "L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?" (première publication, in Cinéma: Théorie, Lectures, numéro spécial de la Revue d'Esthétique, Klincksieck, 1973, p.129-143; repris in Ch.Metz, Essais sémiotiques, Klincksieck, 1977, p.109-125, sous le titre: "Sémiologie audio-visuelle et linguistique générative.", avec une Postface de 1977, p.126-128.

2. Ch.Metz, "L'étude sémiologique...", ed.cit. (Revue d'Esthétique), p.133.

3. Id.Ibid., p.133.

4. Cette liste de traits est successivement proposée in Langage et cinéma, ed.cit., p.171-176, et in "L'étude sémiologique...", ed.cit., p.132-133.

5. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.171.

6. Dans son article: "Le cinéma: langue ou langage?", Ch.Metz déclarait: "La formule de base, qui n'a jamais changé, c'est celle qui consiste à appeler **film** une grande unité qui nous raconte une histoire; et **aller au cinéma**, c'est aller voir cette histoire"; puis il ajoute: "il a fallu que la nature même du cinéma rende une telle évolution sinon fatale, du moins possible, peut être probable.", Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, tome 1, 1968, p.52.

7. La position de Ch.Metz sur le dessin animé se trouve exprimée à la page 172 de Langage et cinéma.

8. Ch.Metz, "Entretien avec Marc Vernet et Daniel Percheron", in Essais sémiotiques, ed.cit., p.169 (cet entretien enregistré en 1974 a été publié pour la première fois in Ça, Albatros, N°spécial Ch.Metz, 7-8, 1975, p.18-51.

9. Ch.Metz, "Le film de fiction et son spectateur", in Communications N°23 1975, p.133; repris in Le signifiant imaginaire, 10-18, U.G.E., 1977, p.121-176.

10. P.P.Pasolini: L'expérience hérétique, langue et cinéma, Payot, p.168 (première édition: Empirismo eretico, Garzanti, 1972).



11. D.Chateau,"Textes et discours dans le film.",in Voir,entendre,Revue d'Esthétique,1976/4,p.130.

12. Ch.Metz,"Entretien...",in Essais sémiotiques,ed.cit.,p.169.

13. Id.Ibid.,p.171.

14. Ce trait demanderait lui-même à être analysé;en tant que tel,en effet, le trait /image/ caractérise tout un groupe de langages qui s'opposent globalement par ce trait aux autres langages;mais le **langage des images** entretient lui-même avec ces autres langages des relations tenant aux traits pertinents permettant de définir la notion même d'**images**.

Ces traits pertinents nous paraissent être les suivants:/spatialité/ et /coloration/.Sur ce point,cf.la première partie de notre article:"Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image." (première publication in Linguistique et sémiologie,Université de Lyon II,N°1,Janvier 1976;repris in Versus,14/3,p.69-91.

15.Un certain nombre de ces "flip-books" ont été édités par la cinémathèque canadienne.

16. Ch.Metz,Langage et cinéma,ed.cit.,p.180.

17. D.Chateau,Problèmes de la théorie sémiologique du cinéma,thèse de 3° cycle,Paris I,Juin 1975,à paraître.

Il ne faut pas confondre ces noirs **abstraits**,c'est à dire,non remplis diégétiquement,avec les noirs que l'on trouve parfois dans le films classiques (cf., par exemple,Sous les toits de Paris de R.Claire) et qui sont toujours **motivés diégétiquement**:il fait nuit,il y a eu une coupure d'électricité...etc.Les noirs non diégétiques existent cependant dans les films classiques mais à une dose infinitésimale,et dans une distribution bien spécifique (début ou fin de syntagmes):les noirs des fondus au noir.

18. Les Actes du colloque ont été publiés chez Klincksieck:Cinéma de la modernité,films,théories,sous la direction de D.Chateau,A.Gardies et F.Jost,1981, mais les discussions (à une exception près) n'y sont pas reproduites.

19. J.J.Nattiez,Fondements d'une sémiologie de la musique,10-18,U.G.E., 1975,p.108-109.

20. Ch.Metz,Langage et cinéma,ed.cit.,p.18.



21.Ch.Metz,"L'étude sémiologique...",ed.cit.,p.130-133.

22.Ch.Metz,"Entretiens...",in Essais sémiotiques,ed.cit.,p.171.

23.Er.Veron,"Pour une sémiologie des opérations translinguistiques",in Versus,4,1973,p.83.

24.Eric de Kuiper,"Le mauvais genre.II.",in Ça,N°19,p.33.

25.D.Noguez,"Théories(s) du (ou des) cinéma(s)?",in Cinéma de la modernité,ed.cit.,p.43.Un peu plus loin,il précise sa pensée:"En somme,la question que je pose est celle-ci:est-ce que,entre le cinéma expérimental et le cinéma dont s'occupe prioritairement la théorie actuelle (c'est à dire le cinéma de fiction **classique** de type hollywoodien) les points communs ne sont pas moins nombreux,du quadruple point de vue que j'ai envisagé [il s'agit du mode de production,du mode de diffusion,de la finalité principale et de l'organisation esthétique de l'oeuvre] ,que ceux que le cinéma expérimental peut avoir,par exemple,avec les arts plastiques tels qu'on les conçoit aujourd'hui (et qui englobent,entre autres,l'art lumino-cinétique et le happening)?",p.47.

26.Ch.Metz,Langage et cinéma,ed.cit.,p.174-176:"La notion même de spécificité perd toute signification si on ne la relie pas étroitement à une réflexion sur la nature matérielle du cinéma,à une définition **cinématographique** qui soit littérale et technique (artisanale,pourrait-on dire),ou plus exactement à **certains traits** de cette définition par la matière du signifiant:ceux qui sont **commutables** avec des traits appartenant à d'autres langages et qui,par conséquent,tout matériels qu'ils soient,se constituent néanmoins en unités discrètes (= traits pertinents),s'organisent eux-mêmes en un système:le système que forment les différents langages entre eux,et donc les différents codes spécifiques entre eux."

27.A.J.Greimas,Sémantique structurale,Larousse,1966,p.20-21.

28.E.Veron,"Semiosis de l'idéologie et du pouvoir",in Communications,N° 28,p.20.

29.On peut s'étonner de nous voir parler d'**institution** pour une forme de cinéma qui se veut précisément en dehors de l'institution cinématographique,"hors du système" (D.Noguez,Eloge du cinéma expérimental,Publication du Centre Georges Pompidou,1979,p.23).De fait,nous employons,ici,le terme d'**institution** au sens que lui donne Ch.Metz dans Le signifiant imaginaire (10/18,U.G.E,1977);



une institution se caractérise à la fois par des rouages économiques, sociologiques et psychiques.

30. Sur le cinéma expérimental, cf., outre les articles et ouvrages de D. Noguez déjà cités, la troisième partie du volume Cinéma: théorie, lectures, ed. cit. p. 265-370 ("Cinéma non-narratif ou non-représentatif: théorie, exemple"), ainsi que l'ouvrage de B. Lindemann, Experimentalfilm als Metafilm, Olms, 1977.

31. Nous avons raconté comment nous avons été conduit à renoncer à ce rêve, dans la Préface à Film Semiotik. Eine Bibliographie, édité par A. Eschbach et W. Rader, Verlag Dokumentation Saur KG München, 1978.

Ce rêve a toutefois conduit à deux publications d'ambition plus modeste:

- Une bibliographie analytique des analyses textuelles de films réalisées pendant ces dix dernières années:

Roger Odin, Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique. Préface de Christian Metz. N°3, 1977 de la revue Linguistique et Sémiologie, CRLS, Université de Lyon II, 139p.

- Une bibliographie, non critique et non analytique, de la sémiologie du cinéma en général, réalisée en collaboration avec A. Eschbach et W. Rader, et éditée par ces deux chercheurs, et qui n'est autre que l'ouvrage précédemment cité.



PREMIERE PARTIE

APPROCHE DU FONCTIONNEMENT

ELEMENTAIRE DES IMAGES FILMOUES

EN TRES COMMENT LE SENS VIENT

AUX FILMS

réflexion sur le fonctionnement de  
l'axe cognitif



Le premier critère de pertinence historiquement retenu par la sémiologie du cinéma a été la comparaison entre le fonctionnement signifiant du cinéma et le fonctionnement signifiant du langage verbal.

On ne saurait donner d'illustration de cette démarche: il était naturel que

### APPROCHE DU FONCTIONNEMENT ELEMENTAIRE DES IMAGES FILMIQUES EN TERMES D'ISOTOPIE.

Deux phases peuvent être distinguées dans l'application de ce critère.

La première prend essentiellement appui sur la linguistique fonctionnelle (A. Martinet) pour résoudre les problèmes prioritaires sont la recherche des unités minimales et la description des articulations. Elle conduit à constater qu'il n'existe pas au cinéma d'unités analogues aux phonèmes et aux morphèmes et donc que le cinéma n'a ni deuxième ni première articulation autrement dit, qu'il n'est pas une langue ou une écriture qu'il convient à donner à ce terme.

La seconde phase est celle des concepts des procédures des interrogations qui semblent légitimement exportables du système linguistique au domaine cinématographique.

La sémiologie se tourne alors vers les linguistes qui ont délibérément travaillé avec une visée générale: F. de Saussure, A. Jakobson, L. Hjelmslev, A. J. Greimas, etc (1).

C'est dans cette dernière perspective que nous abordons l'analyse sémiotique des images filmiques.

Pour ce faire, nous nous fondons sur la notion d'isotopie telle qu'elle a été définie par A. J. Greimas.



Le premier critère de pertinence historiquement retenu par la sémiologie du cinéma a été la **comparaison** entre le fonctionnement signifiant du cinéma et le fonctionnement signifiant du langage verbal.

On ne saurait s'étonner d'une telle démarche: il était naturel que la linguistique, science plus ancienne et donc plus évoluée, serve de base à la sémiologie du cinéma naissante. Cette façon de procéder se retrouve, d'ailleurs, très légitimement à l'origine de la sémiologie de la musique et de la sémiologie de la peinture, pour ne citer que ces deux exemples.

Deux phases peuvent être distinguées dans l'application de ce critère.

La première prend essentiellement appui sur la linguistique **fonctionnelle** (A. Martinet) pour laquelle les problèmes prioritaires sont la recherche des unités minimales et la description des articulations. Elle conduit à constater qu'il n'existe pas au cinéma d'unités analogues aux phonèmes et aux monèmes, et donc que le cinéma n'a ni deuxième, ni première articulation; autrement dit, qu'il n'est pas une **langue** au sens strict qu'il convient à donner à ce terme.

La seconde, met en oeuvre des concepts, des procédures, des interrogations qui semblent légitimement exportables du système linguistique au domaine cinématographique.

Le sémiologue se tourne alors vers les linguistes qui ont délibérément travaillé avec une visée générale: F. de Saussure, R. Jakobson, L. Hjelmslev, A. J. Greimas... etc (1).

C'est dans cette seconde perspective que nous aborderons l'analyse des **niveaux élémentaires** du fonctionnement des images filmiques. Pour ce faire, nous nous fonderons sur la notion d'**isotopie** telle qu'elle a été définie par A. J. Greimas.



### Isotopie:

1. "itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité. D'après cette acception, il est clair que le syntagme réunissant au moins deux figures sémiques peut être considéré comme le contexte minimal permettant d'établir une isotopie."
2. "récurrence de catégories sémiques, que celles-ci soient thématiques (ou abstraites) ou figuratives."

A.J. Greimas, J. Courtès

Sémiotique, dictionnaire raisonné de la  
théorie du langage. Hachette, 1979

La légitimité du transfert de la notion d'isotopie du domaine linguistique au domaine iconique nous semble garantie (au point d'ailleurs que l'on peut se demander s'il est légitime de parler de transfert) par la perspective même dans laquelle A.J. Greimas situe sa réflexion; qu'il nous suffise, sur ce point, de renvoyer aux premières pages de Sémantique structurale dans lesquelles l'auteur définit sa problématique et affirme qu'il convient de "considérer la **perception** comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification." (2).

Nous nous en tiendrons, dans ce passage, à l'analyse du fonctionnement des **isotopies minimales** et des **isotopies élémentaires** des niveaux **plastiques** et **iconiques**.

Les notions d'isotopies minimales et d'isotopies élémentaires seront



définies ultérieurement. Quant aux notions de niveau plastique et de niveau iconique, nous les empruntons au groupe  $\mu$ : le niveau iconique est "celui qui engage la **mimesis**", il concerne donc les images dites "figuratives" (la notion d'**icône** est donc employée ici au sens peircien du terme); le niveau plastique concerne soit les images "abstraites", soit les éléments qui, dans une image figurative, servent à fonder l'analogie sans être eux-mêmes analogiques ("les moyens" de la mimesis, selon le groupe  $\mu$  (3).

Vu les niveaux d'analyse choisis, un grand nombre des réflexions qui vont suivre s'appliquent aussi bien à l'image fixe qu'à l'image cinématographique; on ne s'étonnera pas, dans ces conditions, de nous voir assez souvent prendre comme point de départ des illustrations non cinématographiques; en revanche, chaque fois que cela sera nécessaire, nous soulignerons explicitement les particularités du fonctionnement des images filmiques.

## 1. LES ISOTOPIES DU NIVEAU PLASTIQUE

Selon A.J. Greimas, un sémème apparaît lorsque s'établit un contexte isotope minimal, c'est à dire, lorsqu'est constitué un syntagme réunissant deux figures sémiques.

On peut, dans une perspective analogue, s'interroger sur le contexte isotope minimal présidant à la naissance d'une image (filmique ou non).

### Le contexte isotope minimal

Une image naît lorsque deux taches sont mises en relation d'inclusion.

La **tache** est à la fois **espace** et **couleur**. Max Bense fait remarquer que ces deux éléments sont indissociables: on ne peut concevoir un espace sans couleur, ni une couleur sans espace; ils constituent une "dualité indivisible" (4).



En peinture, on dénomme "support", "surface" ou "fond" la tache **englobante**, et "image" la tache **englobée**.

Au cinéma, la tache englobante n'est pas constituée, comme on pourrait le croire, par l'**écran** (ou par toute autre surface de projection), mais par la surface lumineuse correspondant à la projection de l'ouverture de la "fenêtre de projection" (bien que l'écran soit indispensable à l'apparition des images cinématographiques, il ne fait pas partie des représentations cinématographiques: il est fait pour être oublié).

La **tache englobée** est par définition de **taille** inférieure à la **tache englobante**, mais cette relation est à elle seule insuffisante pour permettre la séparation des deux taches.

Pour que la distinction entre les deux taches puisse être opérée, il faut que l'une au moins des différences suivantes puisse être repérée:

- différence de **couleur** (le noir et le blanc étant bien évidemment à considérer comme des couleurs),
- différence de **valeur** (on dit parfois de **ton**),
- différence de **matière** ou de **grain**.

Une image naît de l'opposition de deux **formes** (au sens hjelmslevien du terme) dans la même **matière** de l'expression.

Vasarely formule cela à sa manière, en disant que "l'unité plastique" élémentaire est composée de "deux constantes-contrastes" reliées par "une formule dialectique simple":

$$1 = 2 - 2 = 1 \quad (5).$$

Les opérations ainsi décrites semblent bien conformes au mécanisme de la mise en isotopie décrit par A.J. Greimas: la récurrence des sèmes /spatialité/ et /coloration/ constitue entre les deux taches une strate isotope assurant la cohérence de l'ensemble, et permettant du même coup l'apparition de différences significatives (6).

Une **image**, du moins dans le sens où nous l'entendons ici, peut être



constituée par **n'importe quel type** de tache:le fait qu'elle représente ou non quelque chose,ou qu'il s'agisse d'une lettre ou d'un chiffre, n'est pas pertinent à ce niveau d'analyse.

L'essentiel dans le processus décrit: la mise en isotopie de deux taches, tient précisément au fait que **les sèmes viennent aux taches antérieurement à tout investissement analogique** (figuratif) ou **symbolique** (lettres ou chiffres).

Une confirmation expérimentale de l'existence d'un "sens" **plastique** dans le cas des lettres de l'alphabet a été fournie par R.Lindekens (7). Prenant comme objet d'étude divers types de caractères,R.Lindekens a montré,grâce à une série de tests fondés sur la construction d'un "simulacre sémantique", que les lettres généralement considérées comme "l'instrument d'une signification purement verbale" étaient objectivement des images dotées d'un sens plastique propre:la Geralde est "pleine de grâce",la Réale "Classique",la Didone "stricte",la Mécanique "lourde mais stable"...etc.II n'est pas inintéressant de noter que les significations repérées par les participants aux tests sont le plus souvent conformes aux signifiés qui étaient attribués à ces divers types de lettres par la tradition typographique.

Dans un article important:"On some problems in semiotics of visual art: Field and Vehicule in Image-Signs",Meyer Shapiro a également longuement insisté sur la nécessité de reconnaître le rôle joué par ce sens plastique (8).Les écrits théoriques de Kandinsky devraient aussi retenir notre attention:leur ambition n'était-elle pas de fonder une "méthode scientifique" pour l'analyse de ce sens plastique,méthode qui "pourrait servir à l'établissement d'une future étude de l'esthétique" (9)?

Nous nous contenterons de deux exemples;leur intérêt est de nous permettre d'introduire deux variables dont il n'a pas été question jusque-là,car elles ne pouvaient servir à distinguer la tache englobante de la tache englobée;cependant,si l'intervention de ces variables est toujours seconde,elle n'est pas pour autant secondaire. Le premier exemple est emprunté (avec quelques modifications) à



M.Schapiro.

Quoique formées des mêmes éléments, les figures 1, 2, 3 et 4 ne sont pas expressivement la même chose:

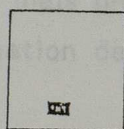


fig. 1

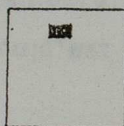


fig. 2

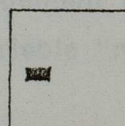


fig. 3

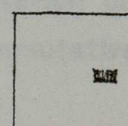
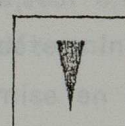
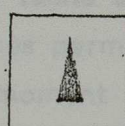
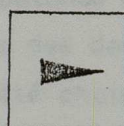
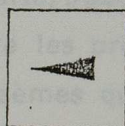


fig. 4

Qu'il s'agisse de l'opposition Haut vs Bas, ou de l'opposition Droite vs Gauche, la **position** de la tache englobée à l'intérieur de la tache englobante est une variable significative.

Le second exemple est de Kandinsky, et concerne la variable **orientation**:



"La direction vers la **gauche** — sortir — est un mouvement **vers le lointain**. C'est dans cette direction que tend l'homme lorsqu'il quitte son entourage habituel, se libérant ainsi des contraintes qui lui pèsent et qui entravent ses mouvements par une atmosphère figée, pour respirer enfin de mieux en mieux. Il part à l'aventure. Les formes dont les tensions se dirigent vers la gauche ont ainsi un côté **aventureux** et le **mouvement** de ces formes gagne en intensité et en rapidité.

La direction vers la **droite**: rentrer, est un mouvement **vers la maison**. Ce mouvement porte en soi une certaine fatigue et son but est le repos. En s'approchant de la droite le mouvement ralentit et s'épuise — ainsi les tensions des formes qui se dirigent vers la droite s'amenuisent et leurs facultés de mouvement sont de plus en plus limitées. S'il était besoin d'une expression littéraire équivalente pour **haut** et **bas**, les associations



Ciel et Terre s'imposent aussitôt." (10).

On peut être sceptique quant aux interprétations proposées — Kandinsky déclare lui-même qu'il ne faut pas prendre "ces rapports à la lettre" — mais un fait demeure: le changement d'orientation opère une transformation de contenu; c'est une variable "non commutative" (11).

### Comment les sèmes viennent aux taches

Si l'on entreprend, maintenant, de préciser la façon dont les sèmes viennent aux taches lors de la mise en isotopie, on s'aperçoit alors que l'on a affaire à des mécanismes extrêmement divers. Si, par exemple, la tache englobée, pour se constituer en image, choisit à l'instant même de son inclusion les sèmes positionnels /haut/, /bas/, /droite/, /gauche/, **contenus dans la tache englobée**, seul un **rapport** entre les propriétés des deux taches permet de déterminer quels sont les sèmes qui ont été choisis au moment de la mise en isotopie, sur l'axe sémantique de la dimensionnalité, de la couleur, de la valeur... Il reste que ce rapport varie lui-même suivant le paramètre considéré.

Pour ce qui est de la dimensionnalité, ce rapport est relativement simple à établir: la tache englobée paraît d'autant plus grande qu'elle occupe plus de surface dans la tache englobante.

NB: Nous ne considérons, ici, que la tache isolée et antérieurement à tout investissement analogique; dans le cas de l'image figurative, le problème de la dimensionnalité se complique puisque l'image "a deux référentiels distincts: un référentiel spatial qui est celui du réel représenté [...] et un référentiel de représentation, le cadre, qui est le référentiel absolu" (12).

En ce qui concerne les autres variables, plusieurs "lois" seraient sans doute nécessaires pour rendre compte de l'apparition des sèmes dans les taches. Les "lois" qui régissent les relations entre couleurs sont ainsi fort complexes; la plus connue est la loi des contrastes de Chevreul: une couleur vive posée sur une teinte neutre colore celle-ci



de sa complémentaire.

Toute une partie de l'ouvrage de Kandinsky: Du spirituel dans l'Art est consacrée à l'examen de ces problèmes:

"Il est aisé de s'apercevoir que la valeur de telle couleur est soulignée par telle forme, atténuée par telle autre. Des couleurs **aigües** font mieux retentir leurs qualités dans une forme pointue (le jaune, par exemple, dans un triangle). Les couleurs qu'on peut qualifier de profondes se trouvent renforcées, leur action intensifiée par des formes rondes (le bleu, par exemple, dans un cercle). Il est clair, par ailleurs, que le fait de ne pas assortir la forme à la couleur ne doit pas être considéré comme une **dis-harmonie**. Il faut y voir, au contraire, une possibilité nouvelle, donc une cause d'harmonie." (13).

Même si l'on peut mettre en doute la validité ou la généralité des relations proposées par Kandinsky, ces réflexions méritent examen. Elles suggèrent, en effet, la possibilité de découvrir parallèlement aux isotopies **horizontales** précédemment étudiées (relations entre variables de même nature: entre la taille de la tache englobante et la taille de la tache englobée, par exemple), d'autres isotopies fondées sur l'existence d'un **accord**, d'une **parenté** (14), entre des variables de nature différentes (dans le passage de Kandinsky que nous venons de citer, il s'agit d'une isotopie forme-couleur).

Cette intuition est encore plus nette chez Paul Klee qui va jusqu'à mettre en évidence quelques uns des axes sémantiques (densité, mesure, qualité), qui pourraient éventuellement fonder de telles isotopies:

"La couleur est premièrement qualité. Elle est ensuite densité, car elle n'a pas seulement une valeur chromatique mais encore une valeur lumineuse. Elle est enfin mesure, car elle a aussi ses limites, son contour, son étendue — tout ce qui est mesurable en elle.

Le clair-obscur est premièrement densité, et ensuite mesure dans son étendue et ses limites.

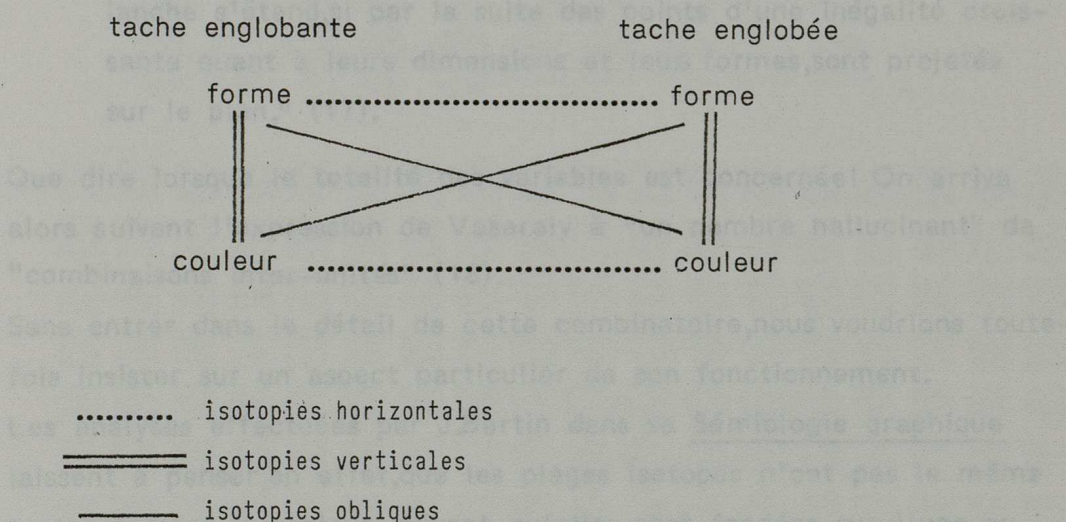


La ligne, elle, est uniquement mesure." (15).

Puisque ces relations isotopiques affectent des variables de nature différentes, elles sont susceptibles de fonctionner aussi bien entre des variables appartenant à une même tache, qu'entre des variables appartenant l'une à la tache englobante et l'autre à la tache englobée.

Nous proposons de dénommer **isotopies verticales** les isotopies fonctionnant entre des variables différentes d'une même tache, et **isotopies obliques**, les isotopies qui fonctionnent entre des variables différentes de la tache englobée et de la tache englobante.

Ainsi, en ne considérant que les relations susceptibles de s'établir entre deux variables (par exemple la forme et la couleur), six possibilités combinatoires sont prévisibles.



NB: Malgré une forme similaire, ce schéma ne doit pas être confondu avec le "carré logique" d'A.J. Greimas.

Il faut donc s'en convaincre: l'apparition de l'image la plus élémentaire: **la tache**, met déjà en jeu des mécanismes isotopiques d'une remarquable complexité.

Assurément Kandinsky n'avait point tort, lorsqu'il déclarait: "Le point est une unité compliquée." (16).



### Les plages isotopes ou les isotopies élémentaires du niveau plastique

Nous proposons d'appeler isotopies **élémentaires** du niveau plastique, les isotopies qui s'établissent entre plusieurs taches englobées; les isotopies élémentaires s'opposent ainsi aux isotopies **minimales**, qui président à la naissance des taches en tant qu'éléments isolés à l'intérieur de la tache englobante.

La complexité isotopique de l'image minimale (la tache) laisse présager le degré de complexité qui peut être atteint au niveau des plages isotopes.

Kandinsky l'avait bien senti:

"Sachant que le point est une unité compliquée [...] nous pouvons imaginer aisément l'avalanche des accords qui se produisent sur le plan par une multiplication progressive des points — même si les points sont identiques — et comme cette avalanche s'étend, si par la suite des points d'une inégalité croissante quant à leurs dimensions et leurs formes, sont projetés sur le plan." (17).

Que dire lorsque la totalité des variables est concernée! On arrive alors suivant l'expression de Vasarely à "un nombre hallucinant" de "combinaisons inter-unités" (18).

Sans entrer dans le détail de cette combinatoire, nous voudrions toutefois insister sur un aspect particulier de son fonctionnement.

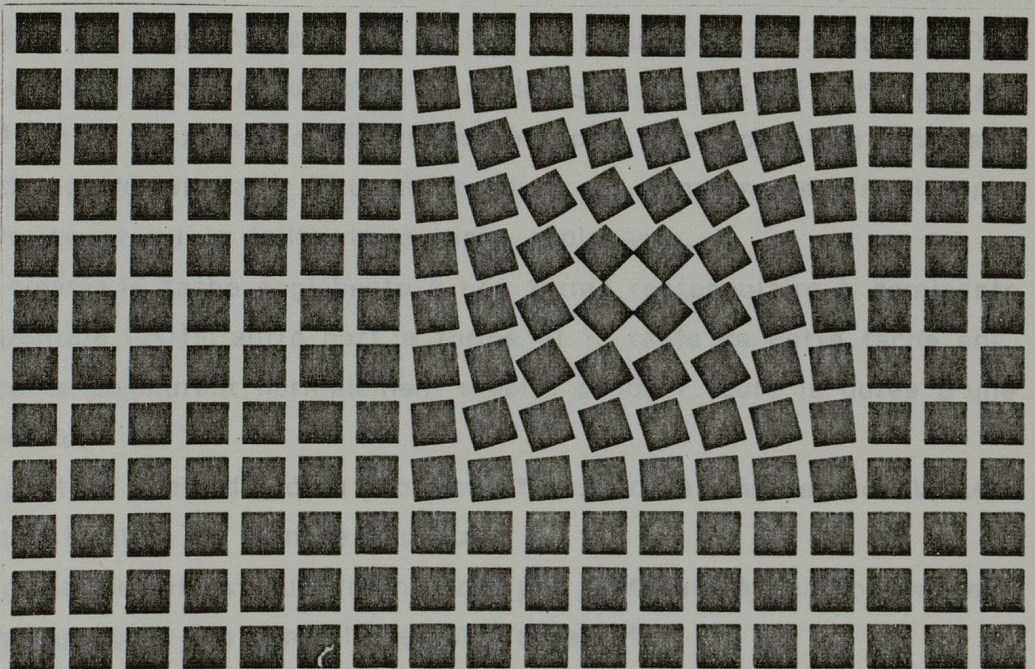
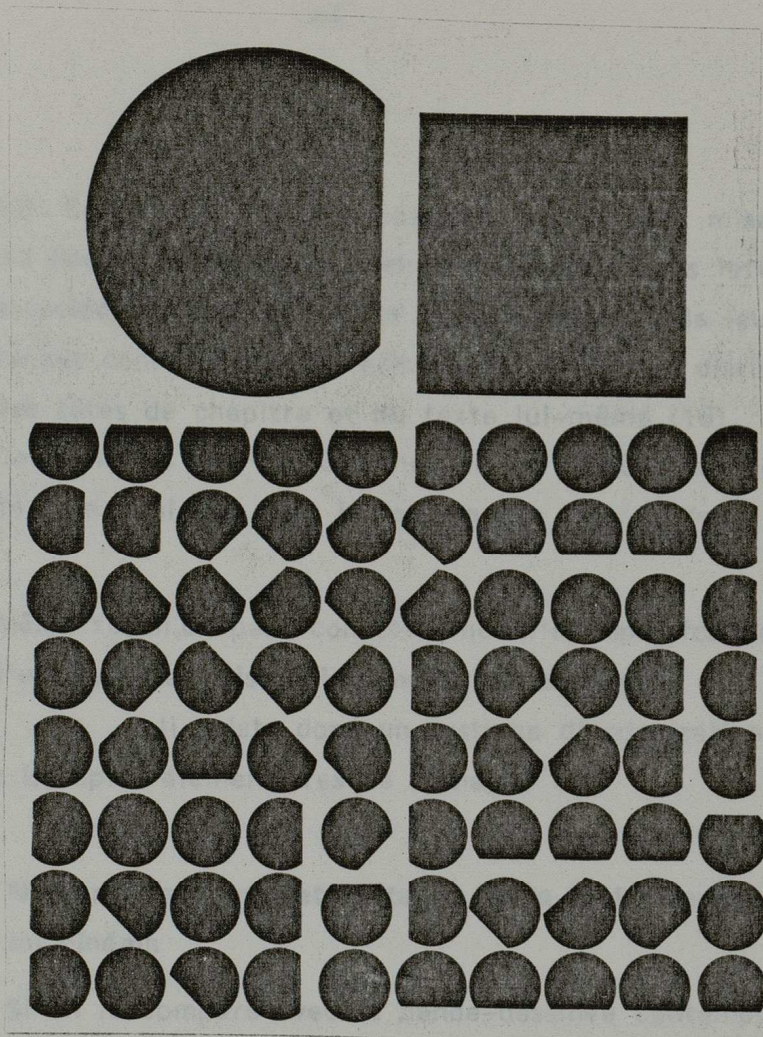
Les analyses effectuées par J. Bertin dans sa Sémiologie graphique laissent à penser, en effet, que les plages isotopes n'ont pas le même comportement isotopique suivant qu'elles sont fondées sur l'une ou sur l'autre des variables.

C'est ainsi que dans un ensemble composé de taches circulaires ou rectangulaires, de couleur noire se détachant sur un fond blanc, mais de dimensions différentes, nous associons en priorité les éléments ayant une taille identique, autrement dit, **l'isotopie fondée sur la taille l'emporte sur l'isotopie fondée sur la forme.**

Vasarely:

travail sur des plages isotopes.





Vasarely:  
travail sur des plages isotopes.



NB: Cette "loi" est le fondement même de la mise en page: les pages sont découpées en plages isotopes, les lettres étant associées suivant leur taille indépendamment de leurs différences constitutives de forme. Ainsi, le titre se distingue-t-il des têtes de chapitre et du texte lui-même. (19). Cette même "loi" fonctionne pour la lecture des génériques de film, ainsi que pour la lecture des inter-titres.

De la même façon, on peut constater que **l'isotopie fondée sur la valeur l'emporte sur l'isotopie fondée sur la forme.**

Il existe donc un système d'organisation **hiérarchique** des isotopies élémentaires de l'image.

#### **Note sur la forme et la taille de la tache englobante au cinéma**

Si on le compare avec la bande-dessinée contemporaine qui joue volontiers avec des changements de taille et de forme des vignettes (les vignettes sont les taches englobantes des images de BD), il faut bien reconnaître qu'hormi quelques tentatives qui ont toujours revêtues un caractère expérimental (et donc exceptionnel), le cinéma s'est montré jusque-là fort timide en ce qui concerne le travail sur la forme et sur la taille de la tache englobante.

Au cinéma, la tache englobante a une forme rectangulaire à dominante horizontale (20); d'autre part, la forme et la taille de cette tache englobante demeurent normalement stables pendant toute la durée d'une projection.

On peut se demander d'où proviennent ces limitations des possibilités de construction de l'image filmique.

Notre sentiment est qu'elles ne sont pas tant dues à des contraintes techniques, qu'à des contraintes culturelles (21).

Il nous semble, ainsi, que la quasi permanence de la forme rectangulaire horizontale peut s'expliquer (au moins dans une certaine mesure)



par la pression exercée, sur le cinéma, par le modèle **narratif**.

Ce point demande, sans doute, quelques éclaircissements.

On admettra, tout d'abord, l'hypothèse (22) selon laquelle la lecture d'une image s'effectue, dans notre culture et **dans un premier temps**, suivant un balayage opéré dans le sens des aiguilles d'une montre en partant de la portion supérieure gauche du cadre (23).

**Dans un premier temps**: la précision est essentielle; ce premier parcours du regard se heurte, en effet, immédiatement à la structure propre de chaque image, de telle sorte que la lecture est finalement la **résultante** des tensions qui s'instaurent entre ce mouvement de balayage dans le sens des aiguilles d'une montre et les contraintes imposées par la **structure interne** de l'image elle-même.

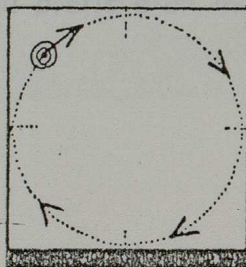
La forme de la tache englobante est l'une — la première — de ces contraintes internes.

Invention occidentale, le cinéma n'a pas pu ne pas tenir compte de ces déterminations culturelles dans le choix de ses caractéristiques et notamment dans le choix de son format de projection (24).

Tentons de préciser ce qui se joue dans ce choix du format.

Soit une tache englobante circulaire ou carrée (25).

Dans ce cas, non seulement il n'existe aucun conflit entre le mouvement de lecture déterminé par les contraintes culturelles et les contraintes imposées par la forme de la tache englobante, mais on peut dire, au contraire, que la forme de la tache englobante vient **renforcer** le mouvement de lecture issu des déterminations culturelles: le regard du spectateur se trouve de la sorte enfermé dans le cadre de l'image et comme soumis à un mouvement tournant perpétuel:





Un tel mouvement de lecture ne convient guère à des images narratives.

En revanche, il crée une **dynamique centripète** extrêmement forte et favorise la **focalisation** du regard du lecteur sur les éléments englobés.

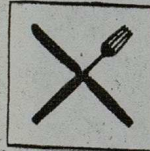
D'où son utilisation dans les images à valeur présentative (**monstrative**) tout particulièrement insistante: pictogrammes, logos de marques, photographies d'identité, médaillons, publicités...etc.

Au cinéma, une telle structure se trouve, par exemple, dans l'utilisation de l'**iris**:

"Ainsi, dans telle scène de tribunal, si nous devons voir le prévenu au banc des accusés qui se défend, écoute le verdict, baisse la tête, serre les mâchoires, etc..., ce jeu était entièrement tourné en plan général. Puis, grâce à un enchaînement obtenu par fermeture et ouverture de l'iris, on allait chercher, exactement sous le même angle, le dit prévenu que l'on ramenait en gros plan (un iris placé devant l'objectif se fermait sur l'image qu'il resserait à mesure dans un rond de plus en plus petit tandis qu'il s'ouvrait sur l'image suivante en formant un rond de plus en plus grand). On voyait alors le prévenu qui reprenait les mêmes attitudes et rejouait la même scène: baisse la tête, serre les mâchoires, etc.... Et puis on repartait, de nouveau en plan général, voire en plan moyen, dans la continuité de l'action." (26).

On notera que le recours à l'iris apparaît comme une parenthèse dans le récit: pendant quelques instants, le déroulement narratif est suspendu au profit d'un mouvement de **désignation ostentatoire**.







Soit, maintenant, une tache englobante rectangulaire à dominante verticale.

Ici, le mouvement de lecture culturellement déterminé se trouve quelque peu contrarié par la forme de la tache englobante; une **tension** en résulte qui **dynamise** la lecture sur l'axe:

**haut vs bas.**

Une telle tache englobante conviendra donc tout particulièrement à des images **narratives** se déroulant sur cet axe vertical.

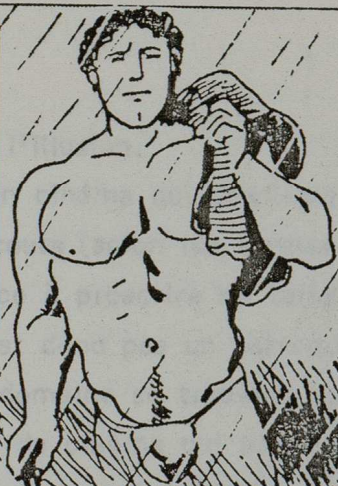


D'où son utilisation dans les peintures religieuses d'élévation ou de descentes aux Enfers.

La nature fondamentalement terrestre de l'homme, ancré au sol par la pesanteur, fait que les actions susceptibles de s'inscrire sur cet axe sont en nombre relativement limitées. Il en existe toutefois.



ORSQUE **POLONIUS** DÉCIDA DE  
QUITTER LA STEPPE DÉSERTIQUE DANS  
LAQUELLE IL SURVIVAIT MISÉRABLEMENT  
EN FAÇON À LA NATURE HOSTILE, IL HÉ-  
SITA AVANT DE S'ENGAGER DANS LA  
DIRECTION DE **RU**, CAR IL CONNAISSAIT  
TOUTES LES NOIRES LÉGENDES QUE  
CIRCULAIENT À CETTE VILLE... MAIS IL N'A-  
VAIT PLUS LE CHOIX...



# POLONIUS

Scénario PICARET

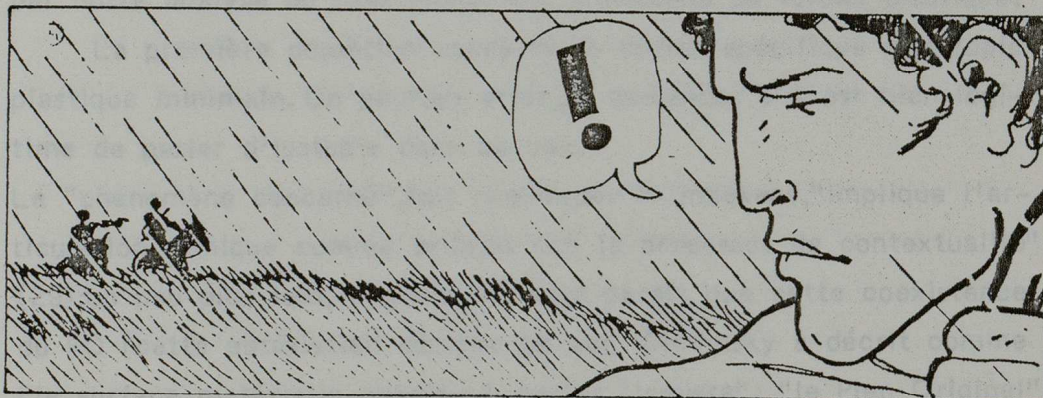
lettrage DELOBEL

Dessin TARDI



Soit, enfin, une tache englobante rectangulaire à dominante ho-  
rizontale.

Dans ce cas, le mouvement de lecture **dynamise** la surface en créant  
une **tension** sur l'axe horizontal: gauche vs droite.



Toutes les images à vocation **narrative** représentant des actions opé-  
rant sur l'axe horizontal vont pouvoir venir s'inscrire sans problème  
sur un tel plan. Comme ces actions sont, statistiquement parlant, très  
nettement majoritaires, il n'est pas surprenant que le cinéma ait choisi  
cette construction pour sa tache englobante.

De la même façon, c'est la pression exercée par le modèle  
**fictionnel** (27) qui nous semble expliquer la stabilité de la forme  
et de la taille de la tache englobante dans le courant d'une pro-  
jection.

En effet, toute variation de ce type est ressentie à la lecture com-  
me une intervention de l'**énonciation** et donc comme une menace



contre l'illusion.

Dans un cinéma qui privilégie le régime de l'**histoire** au détriment du **discours** (selon les termes d'E. Benveniste), on a donc logiquement tendance à proscrire de telles variations.

Ce n'est donc pas un hasard, si les rares recherches qui ont eu lieu en ce domaine se trouvent dans le cinéma expérimental ou dans des formes de cinéma qui ne redoutent pas de laisser transparaître le travail de leur énonciation (28).

### Deux objections

Avant de passer à l'analyse des isotopies du niveau iconique, nous croyons indispensable de faire état de deux objections soulevées par notre analyse du fonctionnement isotopique du niveau plastique.

La première objection concerne la notion spécifique d'isotopie plastique **minimale**. On peut, en effet, se demander s'il est bien légitime de parler d'isotopie dans ce cas.

Le "phénomène concerné", fait remarquer R. Lindekens, "implique l'articulation sémique comme telle, et non le processus de contextualité" (29); un peu plus loin, il ajoute: "Il nous paraît que cette coexistence du PO [cette abréviation désigne ce que Kandinsky a décrit comme "la surface matérielle appelée à porter l'oeuvre": "le Plan Originel" (30)] et d'un élément englobé constitue, comme telle, la **condition perceptuelle** fondamentale de l'équivalent d'un énoncé iconique minimal [...] ce qui ne fait pas [...] un énoncé minimal isotopique, c'est à dire, caractérisé par un haut degré d'accord, d'homogénéité" (31).

Tout en reconnaissant que le phénomène considéré constitue bien "la condition perceptuelle **sine qua non** du message visuel" (32), nous pensons que l'on peut sans abus de langage maintenir ici l'utilisation du concept d'isotopie: la mise en relation de deux taches — l'une englobante, l'autre englobée — nous paraît, en effet, pouvoir être considérée comme l'homologue exact d'un "syntagme réunissant au moins deux figures sémiques", ce qui, nous dit A. J. Greimas, correspond au "contexte minimal permettant d'établir une isotopie". Quant à



l'homogénéité de ce syntagme, nous ne voyons pas comment il est possible de la contester: c'est elle qui fait de ce "syntagme" une **image** (grâce à la récurrence des sèmes /couleur/ et /spatialité/). Ce qui est précisément spécifique du langage des images, c'est ce fait que le sens ne peut y naître que de la réunion de **deux** taches, c'est à dire de la création d'un contexte et d'une relation **isotopique**. Dans le langage verbal, le lexème est **antérieurement à toute mise en contexte** une unité **déjà** dotée de sens (d'où la possibilité d'existence des lexiques); le langage des images n'a, lui, aucun équivalent du lexème (il n'y a d'ailleurs pas de lexique de l'image); non seulement, il ne connaît que des sémèmes (une tache n'est rien d'autre qu'un sémème), mais ces sémèmes ne peuvent même pas apparaître isolément: ils doivent pour exister se manifester par **paires isotopes**.

Le deuxième problème concerne l'utilisation que nous avons faite de la notion de **sème** pour décrire ce qui se passe au niveau plastique.

Le groupe  $\mu$  souligne "les dangers que présente ici l'utilisation du mot **sème**" tout en reconnaissant qu'il convient d' "affirmer l'existence d'un signifié [...] plastique distinct du signifié iconique." (33). Le problème posé par le groupe  $\mu$  nous paraît à la fois réel et mal posé; de deux choses l'une, en effet, ou bien il existe un **signifié plastique** (ce dont ne doute pas le groupe  $\mu$ ), et dans ce cas, il doit être analysable en **sèmes**, ou bien il n'existe **ni** sèmes; **ni** signifiés au niveau plastique (ce qui est contraire à la pensée du groupe  $\mu$ ). Le véritable problème est sans doute celui-ci: ce qui se passe au niveau plastique peut-il, ou non, être décrit en termes de production de sens?

La réponse que l'on peut apporter à cette interrogation nous paraît double.

D'une part, il est indiscutable que des sèmes (et donc du sens) sont produits au niveau plastique, et même en nombre extrêmement abondant (la moindre tache, nous l'avons vu, émet des sèmes concernant sa forme, sa taille, sa couleur...etc); d'autre part, il semble bien difficile



de considérer comme sèmes un certain nombre d'autres productions à ce niveau: peut-on parler de sèmes pour décrire la "rencontre" entre une forme et une couleur, l'orientation de la tache englobée dans la tache englobante...etc? Ne s'agit-il pas plutôt d' "effets expressifs" (vs significatifs), d' "affects"?

De fait, il est quasiment assuré que le niveau plastique travaille à la fois au bénéfice de la signification et au bénéfice des affects. Toute la difficulté consiste précisément à distinguer ces deux types de production et à savoir exactement quelles relations produisent du sens et quelles autres, des affects.

Cette difficulté descriptive est encore renforcée par une autre difficulté de nature linguistique celle-là: la difficulté que nous éprouvons à dénommer certains sèmes. La conséquence de ce blocage lexical est qu'il est souvent impossible de savoir si notre hésitation devant la nature d'une production plastique tient à notre incapacité à trouver une dénomination appropriée au sème produit ou au fait qu'il ne s'agit pas d'un sème mais d'un "affect".

## 2.LES ISOTOPIES DU NIVEAU ICONIQUE

Ph.Minguet propose de considérer comme caractéristique de l'image isotope, "l'arrêt de décodage par identification d'un objet figuratif homogène" (34).

Une telle définition suppose, nous semble-t-il le problème résolu; car s'il est vrai que lire une image figurative c'est d'abord "reconnaître" les "objets" qu'elle figure, toute la difficulté consiste précisément à établir les processus qui permettent cette reconnaissance.

Pour être juste, il convient d'ajouter que Ph.Minguet pose le problème, insistant sur la nécessité de "déterminer en quoi consistent les sèmes de Greimas" dans une image et suggérant que c'est en "nommant le signifié d'un signifiant iconique" que l'on pourra sans doute effectuer ce repérage sémique (cette dernière remarque est, comme nous le verrons, particulièrement pertinente).



Que suppose donc la reconnaissance d'un objet dans une image?

### Les isotopies minimales du niveau iconique

Nous partirons de la proposition suivante: reconnaître un objet dans une image, c'est établir une relation de ressemblance entre cette image et l'objet qu'elle figure.

Il s'agit bien là d'une relation isotopique, du moins si l'on accepte le deuxième sens de la notion d'isotopie (récurrence d'unités).

Nous proposons d'appeler **isotopies minimales du contenu analogique** les isotopies qui président à la reconnaissance de l'objet dans l'image (rappelons que les isotopies minimales de l'expression président à la naissance de l'image).

Un certain nombre de différences avec les isotopies étudiées jusqu'à présent apparaissent immédiatement:

Au niveau plastique, les isotopies repérées étaient des isotopies **syntagmatiques**; au contraire, les isotopies fondant la ressemblance sont des isotopies **paradigmatiques**.

Remarque 1: Rappelons pour ceux qui mettraient en doute la légitimité de l'utilisation de la notion de syntagmatique pour l'analyse des images qu'il ne faut pas confondre "syntagmatique" et "consécutif"; Ch. Metz note à juste titre que le syntagmatique se définit "plus largement et plus rigoureusement à la fois, par la notion de co-actualisation au sein d'un même discours" (35). Toutes les isotopies repérées au niveau plastique répondent à ce critère.

Remarque 2: La définition 1 du Dictionnaire d'A.J. Greimas fait de l'isotopie un phénomène syntagmatique; en revanche, la définition 2 ne précise pas sur quel axe doit fonctionner la récurrence sémique pour qu'il y ait isotopie; c'est donc cette seconde définition qui autorise la notion d'isotopie paradigmatique. Signalons que certains théoriciens refusent cette extension du concept; c'est le cas, par exemple, de C. Orrechioni:



"Si l'analyse est juste dans son principe, écrit-elle, il nous semble malencontreux de faire subir au concept d'isotopie, ordinairement réservé à la description d'une réalité de type syntagmatique, une semblable distorsion d'emploi. Cette distinction ne nous semble donc pas digne d'être retenue..." (36). En ce qui nous concerne, nous nous contenterons de la justesse du principe et accepterons donc cette extension.

On considère, en général, que le texte fondamental concernant la notion d'isotopie paradigmatic est l'article de F. Rastier: "Systématique des isotopies" (37). Il nous semble, cependant, que l'assimilation qu'opère Rastier entre isotopies paradigmatic et isotopies métaphoriques (cf. l'intitulé du paragraphe consacré à ce problème: "Les isotopies métaphoriques ou isotopies verticales" (38)) est une réduction de la pensée d'A.J. Greimas. Si l'on en revient, en effet, au texte de Sémantique structurale, on s'aperçoit que le concept d'isotopie paradigmatic est d'une beaucoup plus grande portée. C'est lui, notamment, qui est à l'origine (bien qu'A.J. Greimas ne le dise pas expressément) de la définition du **sémème construit**.

Rappelons rapidement de quoi il s'agit: considérant le champ synonymique de "fatigué", A.J. Greimas montre comment il est possible de réduire "une classe d'occurrences relativement étendues" à "un seul sémème"; la réduction s'opère sur la base de l'identité sémique. Dans le cas de "fatigué", Greimas note la récurrence des classèmes: /procès/ + /animé/ + /causé/ + /disphorique/, mais il laisse entendre dans une remarque que l'intervention de sèmes appartenant au niveau sémiologique du langage serait peut être indispensable pour rendre compte correctement du champ synonymique considéré (39).

Quoiqu'il en soit, que les sèmes récurrents soient des classèmes ou des sèmes proprement dits, la procédure envisagée ne consiste en rien d'autre qu'en l'établissement d'une isotopie paradigmatic entre les sémèmes étudiés.

L'isotopie paradigmatic assure la cohérence d'une **classe** de sémèmes.



Ces remarques sont essentielles pour notre propos.

Si l'on accepte, en effet, avec Ch. Metz, de considérer les objets comme des **sémèmes**, il apparaît alors que le mécanisme assurant la reconnaissance d'un objet dans une image doit être tout à fait analogue au mécanisme qui préside à la constitution d'une classe synonymique. D'autre part, si les isotopies plastiques sont lisibles sans qu'il soit nécessaire de recourir à autre chose que l'image elle-même, les isotopies paradigmatiques de l'analogie font au contraire appel à l'**extra iconique** (les unités d'un paradigme sont en relation de "coprésence éloignée" (40); elles appartiennent à des messages différents: ici, message-objet et message iconique).

Un assez large consensus semble s'être actuellement dégagé parmi les linguistes et les sémioticiens pour affirmer que la reconnaissance des objets s'opère par une sorte de mouvement dialectique entre "le perçu et le nommé", la perception et la langue étant elles-mêmes l'une et l'autre "façonnées par la société" (41).

Ch. Metz s'est attaché à préciser le fonctionnement de ces "dispositifs passerelles" qu'il avait par ailleurs proposé d'appeler "les codes de nomination iconique" (42). Sans reprendre en détail ses analyses, nous en retiendrons qu'il existe, entre le signifié linguistique et le "signe-objet" (signifiant + signifié) une relation **métacodique** s'effectuant par l'intermédiaire des **sèmes**, manifestés visuellement, du côté du code objet, par les **traits pertinents** de l'expression.

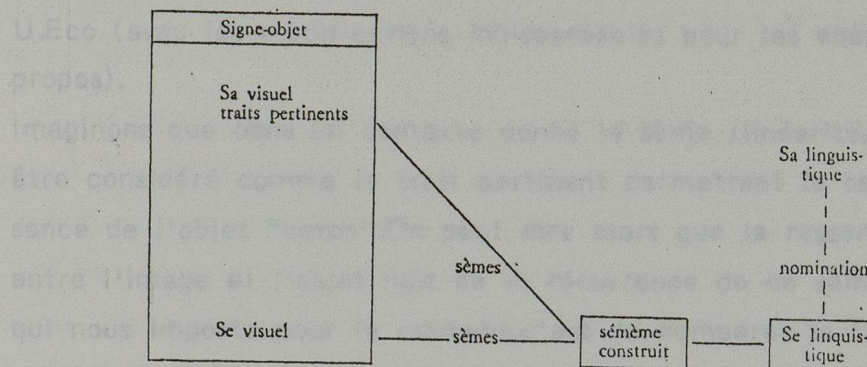
C'est ainsi que les quatre sèmes qui définissent (en première approximation) le **sémème linguistique** "tête" se trouvent manifestés dans le signifiant visuel par quatre traits optiques correspondants: /sphéroidité/, /discontinuité/, /extrémité/, /superativité/. La reconnaissance ne s'opère donc pas par l'intermédiaire du mot, mais par l'énumération des sèmes communs au **sémème linguistique** et au **sémème objet**: autrement dit, par l'intermédiaire d'un **sémème construit**.

Cette opération est tellement intériorisée que la reconnaissance de l'objet apparaît alors comme spontanée.

Le plus souvent, cependant, mais pas obligatoirement — on peut reconnaître un objet dont on ignore le nom — la reconnaissance de l'objet



s'achève par sa nomination (énonciation d'un signifiant phonique). On peut résumer les données de cette analyse dans un schéma qui reprend en le modifiant quelque peu (et notamment en introduisant l'"étape" du **sémème construit**) celui proposé par Ch.Metz dans son article des Mélanges offerts à Mikel Dufrenne (43):



La reconnaissance d'un objet dans l'image suit un processus tout à fait analogue (44).

Mais, objectera-t-on, l'image ne possède qu'une partie des traits de l'objet! Cette différence n'est point fondamentale. La reconnaissance d'un objet dans le monde ne suppose pas, en effet, l'énumération de la totalité des sèmes qui constituent son **sémème**; un nombre limité de traits pertinents — ceux qu'U.Eco appelle les "traits de reconnaissance" ("recognition semes" (45)) — et qui sont précisément les sèmes qui permettent la construction du **sémème construit** — suffit, un **contexte étant au préalable donné**. Cette dernière précision est importante: le processus de reconnaissance des objets est un processus **dépendant du contexte**. Ainsi, dans un ensemble composé de chevaux, d'ânes, de mulets et de zèbres, les rayures suffiront à distinguer le zèbre, mais il n'en ira plus de même dans un ensemble composé de hyènes et de zèbres (46).

Ce sont ces traits pertinents, retenus en plus ou moins grand nombre par le dessinateur, le peintre ou le cinéaste, que manifeste visuellement, par le jeu des unités élémentaires de l'expression, le signifiant graphique, pictural ou cinématographique de l'image.



On peut alors reformuler à notre manière la notion de **degré d'iconicité** proposée par A.Moles: le degré d'iconicité d'une image est **proportionnel à sa densité isotopique paradigmatique**.

Restent à préciser les opérations qui fondent la récurrence sémique elle-même.

Nous nous contenterons de deux exemples, d'ailleurs empruntés à U.Eco (avec les modifications indispensables pour les adapter à notre propos).

Imaginons que dans un contexte donné le sème /linéarité/ puisse être considéré comme le trait pertinent permettant la reconnaissance de l'objet "baton". On peut dire alors que la ressemblance entre l'image et l'objet naît de la récurrence de ce sème; mais ce qui nous importe pour le moment, c'est de comparer la façon dont ce sème est lié respectivement à l'image et à l'objet. Il n'est pas besoin d'une analyse bien poussée pour reconnaître qu'objet et image ont, au même titre, la propriété de linéarité. La récurrence sémique naît ici d'une relation d'**identité** (objet et image sont tous deux linéaires).

Prenons un autre exemple.

Soit l'image d'un tissu de velours présenté par telle ou telle publicité. En admettant que le sème /douceur/ soit, dans le contexte considéré, le trait pertinent du "velours", on dira que l'image ressemble à l'objet en raison de la récurrence de ce sème. Toutefois, si le sème /douceur/ est repérable directement dans la perception tactile de l'objet, sa manifestation dans l'image est évidemment autre. Dans ce cas, c'est d'un processus de **simulation par synesthésie** que naît la récurrence sémique.

Ainsi, deux opérations très différentes (relation d'identité, simulation par synesthésie) sont-elles au moins nécessaires — sans préjuger de toutes celles que ferait sans doute apparaître une étude plus approfondie — pour rendre compte du fonctionnement de la récurrence sémique, c'est à dire de l'isotopie paradigmatique qui préside à l'établissement de la ressemblance.



On voit dès lors tout ce que laisse dans l'ombre la définition traditionnelle du signe iconique par la seule notion de ressemblance (Peirce, Morris). Loin d'expliciter les mécanismes générateurs de l'analogie, une telle définition joue, de fait, le rôle d'un leurre, cachant sous une simplicité apparente la complexité réelle des phénomènes en jeu: intervention d'un sémème construit dans le fonctionnement des isotopies paradigmatiques, opérations fondant la récurrence sémique elle-même.

Au cinéma, le problème de la reconnaissance des objets se complique encore du fait que d'un photogramme à l'autre (pour peu que l'objet ou la caméra se soient légèrement déplacés) nous ne retrouvons pas pour le **même** objet, le même signifiant visuel.

Le langage verbal connaît deux processus qui rappellent (dans une certaine mesure) ce phénomène:

- la coréférence:

Ex: Hier, j'ai acheté une voiture, **elle** est bleue, **elle** date de 1925...

- et la substitution lexicale:

Ex: Hier, j'ai acheté une voiture; c'est un drôle d'**engin**, un vieux **tacot** comme on n'en fait plus.....

C'est ce second processus qui semble le plus proche de ce qui se passe au cinéma, le langage cinématographique n'ayant rien d'équivalent à la catégorie des pronoms. Dans le deuxième exemple, en effet, la permanence de l'objet ("static identity" (47)) à travers ses différentes manifestations lexicales, est assuré par la création d'un sémème composé à partir des sèmes communs aux différents lexèmes utilisés, c'est à dire d'un sémème construit. Un processus analogue intervient vraisemblablement au niveau d'une suite de photogrammes cinématographiques; cela suppose, évidemment que le spectateur soit capable de reconnaître que des traits visuels différents renvoient à un même sème.

On peut dire alors que le cinéma (il s'agit bien sûr exclusivement ici du cinéma figuratif) fonctionne sur le mode de la **synonymie**

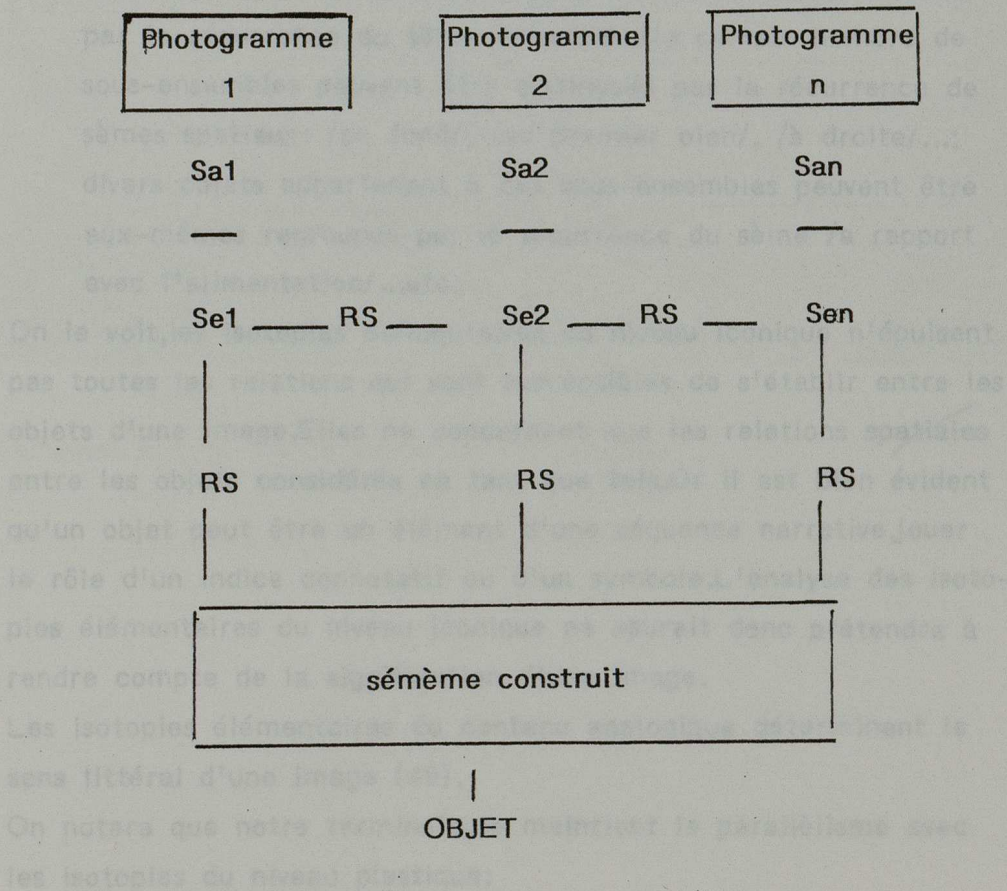


généralisée (48).

De fait, si l'on accepte ce qui a été dit précédemment à propos de la reconnaissance des objets dans un photogramme, il apparaît que le cinéma figuratif met en oeuvre un **double** processus de relations synonymiques:

- celui qui assure la reconnaissance de l'objet à l'intérieur d'un photogramme,  
-et celui qui assure la permanence de l'objet d'un photogramme à l'autre.

Grâce à ce double mouvement, à la fois paradigmatique (la reconnaissance de l'objet) et syntagmatique (la permanence de l'objet d'un photogramme à l'autre), une structure de surface hétérogène peut engendrer une structure sémique isotope.



Sa:signifiant  
Se:signifié  
RS:relation synonymique



### Les isotopies élémentaires du niveau iconique

Considérons une image figurative complexe, comme par exemple, la célèbre Nature morte au panier de pommes de Cézanne.

Décrire cette image en tant qu'image **figurative**, c'est d'abord énumérer les objets qui la composent en précisant les relations que ces objets entretiennent entre eux.

Description de la Nature morte au panier de pommes:

Sur une table, divers objets sont disposés. Au premier plan, des pommes éparées dans les plis d'un torchon. Au fond, à gauche, un panier rempli de pommes; le panier est légèrement incliné car il repose sur un support; au centre, une bouteille; à droite, dans une assiette, une pile de biscuits à la cuillère...etc

Nous appellerons isotopies **élémentaires du niveau iconique**, les isotopies qui sous-tendent une telle description:

Tous les objets de la toile considérée sont reliés entre eux par la récurrence du sème /inanimé/. Un certain nombre de sous-ensembles peuvent être distingués par la récurrence de sèmes spatiaux: /au fond/, /au premier plan/, /à droite/...; divers objets appartenant à ces sous-ensembles peuvent être eux-mêmes regroupés par la récurrence du sème /a rapport avec l'alimentation/...etc.

On le voit, les isotopies élémentaires du niveau iconique n'épuisent pas toutes les relations qui sont susceptibles de s'établir entre les objets d'une image. Elles ne concernent que les relations **spatiales** entre les objets **considérés en tant que tels**. Or il est bien évident qu'un objet peut être un élément d'une séquence narrative, jouer le rôle d'un indice connotatif ou d'un symbole. L'analyse des isotopies élémentaires du niveau iconique ne saurait donc prétendre à rendre compte de la **signification** d'une image.

Les isotopies élémentaires du contenu analogique déterminent le **sens littéral** d'une image (49).

On notera que notre terminologie maintient le parallélisme avec les isotopies du niveau plastique:





Cezanne: Nature morte au panier de pommes.

Dans l'image 2, on observe une composition qui se caractérise par la présence de deux plans principaux : le plan de la table et le plan du fond. Ces traits pertinents sont les éléments qui structurent l'œuvre et qui la rendent logiquement indissociable de son contexte. Ces traits pertinents sont les éléments qui structurent l'œuvre et qui la rendent logiquement indissociable de son contexte. Ces traits pertinents sont les éléments qui structurent l'œuvre et qui la rendent logiquement indissociable de son contexte.



-les isotopies élémentaires plastiques assurent la mise en relation de plusieurs taches englobées dans une même tache englobante;

-les isotopies élémentaires iconiques assurent la mise en relation de plusieurs objets à l'intérieur d'une même image.

Une telle définition suppose que l'on soit capable de résoudre le problème préalable suivant: à partir de quel moment est-il possible d'affirmer qu'une image est constituée de **plusieurs objets**? La réponse à cette question n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire.

Rappelons d'abord la définition que nous avons retenue, à la suite de Ch. Metz, de la notion d'**objet**:

- a) l'objet est la manifestation visuelle d'un sémème,
- b) les sèmes constitutifs de ce sémème sont manifestés iconiquement par les traits visuels pertinents.

Muni de cette définition, examinons maintenant le fonctionnement de trois images:

- l'image **1** est la Nature morte au panier de pommes précédemment décrite;
- l'image **2** est la représentation schématique d'une automobile;
- l'image **3** est une quelconque photographie d'automobile.

Commençons par nous intéresser au fonctionnement des deux dernières images.

Dans l'image **2**, le sémème **automobile** est manifesté grâce à la présence de deux traits pertinents: /roues/ + /carrosserie/.

Ces traits pertinents ont les caractéristiques suivantes: ils sont analogiquement indécomposables (du moins, à partir des informations données dans l'image **2**); ils ne prennent de sens analogique (ils ne deviennent pertinents) que par rapport à l'ensemble de la figure (isolée de son contexte, la surface circulaire qui représente ici une roue, pourrait tout aussi bien représenter une tête, un oeil, la lune...).



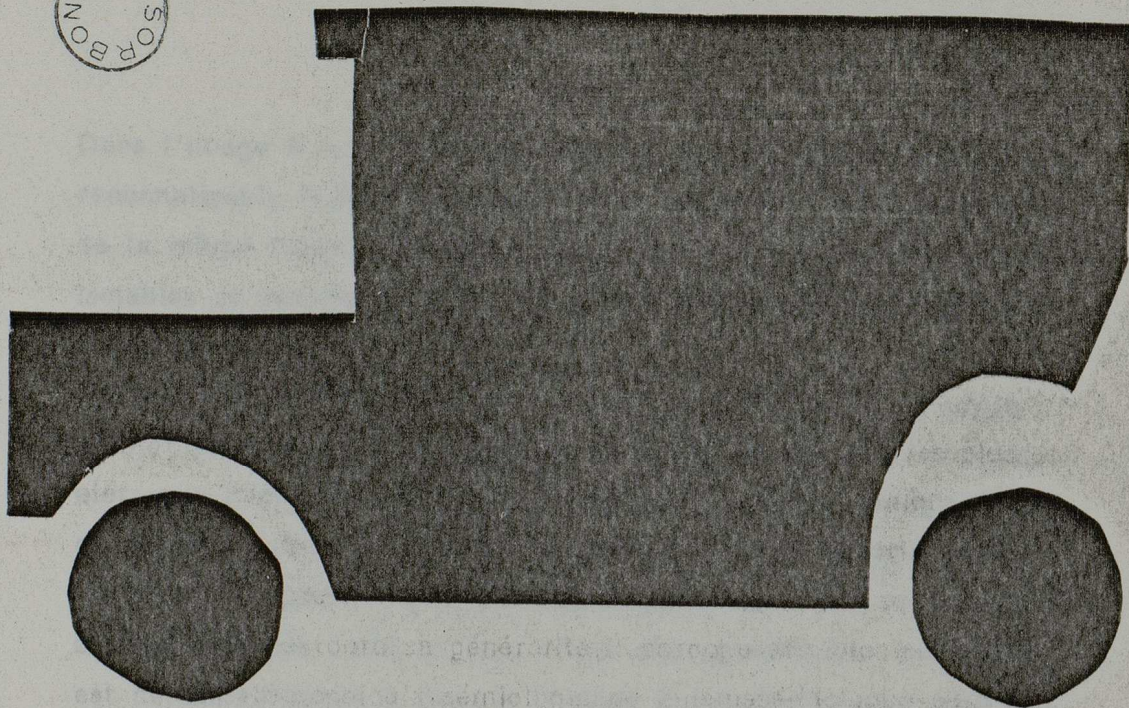


Image N°2

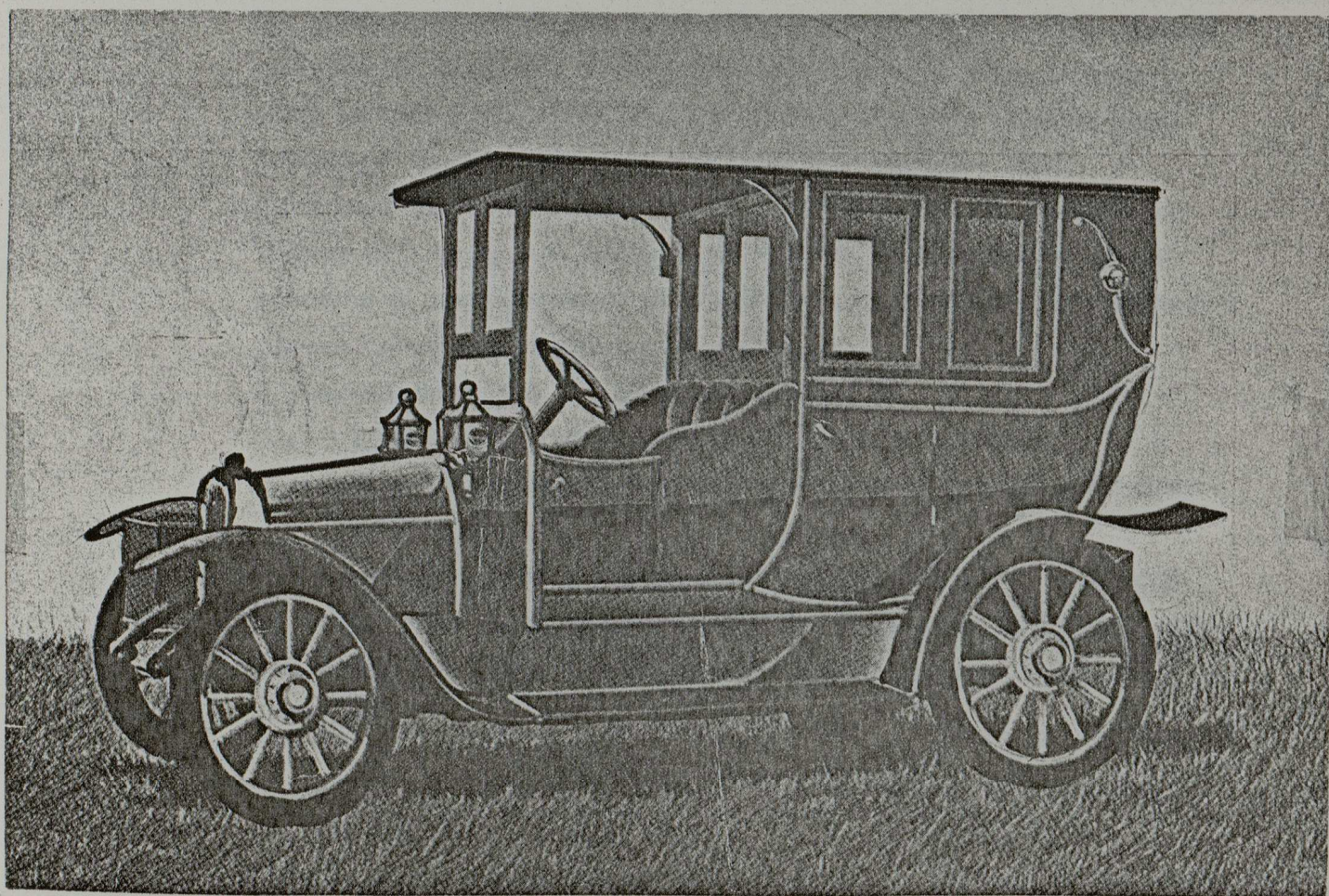


Image N°3



Dans l'image 3, au contraire, la **roue** est un sémème à part entière, reconnaissable isolément à partir de ses propres traits pertinents; de la même façon, le **capot**, les **portières**, le **volant**, sont des sémèmes isolables et reconnaissables indépendamment de la figure globale **automobile**.

Doit-on dire, alors, conformément à notre définition de la notion d'objet, que l'image 2 représente un objet unique: **une** automobile, alors que l'image 3 représente la mise en relation syntagmatique de divers objets: des roues, des portières, un capot, un volant...etc?

On ne peut accepter sans hésitations cette hypothèse trop contraire à notre attitude naïve en face d'une photographie. Car une chose est certaine, l'image 3 comme l'image 2 représente pour nous — quoique suivant des modalités différentes (cf. le degré d'iconicité) — **une** automobile.

C'est encore une fois Ch. Metz qui va nous mettre sur la voie d'une solution.

Un même élément matériel, remarque-t-il, peut opérer à deux niveaux codiquement distincts: comme **sème** (identificans) lorsqu'il intervient en tant que trait de reconnaissance, ou comme **sémème** (identificatum) lorsqu'il est lui-même objet à reconnaître (50).

En suivant cette suggestion, on peut considérer que les sémèmes de l'image 3 (roue, portière, capot, volant,...) se comportent **en ce qui concerne la reconnaissance de l'objet** comme des **sèmes**, ou plus exactement comme des traits pertinents visuels.

Il y aurait donc deux façons de lire l'image 3:

- globalement: reconnaissance de l'objet automobile,
- analytiquement: énumération des divers objets qui constituent l'objet automobile.

Cette solution semble conforme au "sens commun": une fois reconnu l'objet automobile dans son ensemble (inscription de l'image dans une classe générique) un examen plus détaillé nous en révèle les éléments.



La notion d'**objet** est donc **relative au niveau d'analyse choisi** : "ce que l'on trouve, ce sont des éléments (sémantiques et perceptifs) que le code fait jouer tantôt comme des objets et tantôt comme des parties d'objets" (51).

L'analyse des isotopies élémentaires d'une image pourra donc s'effectuer à différents niveaux, le nombre de niveaux étant d'ailleurs lié au degré d'iconicité de l'image considérée.

Un exemple dramatique de la relation liant ces variations de niveau au degré d'iconicité de l'image, nous est donné dans Blow up d'Antonioni : Thomas, le photographe à la mode qui est le personnage principal de ce film, a tiré en plan général un couple d'amoureux dans un parc londonien ; des agrandissements successifs feront apparaître **sous** cette scène, une autre scène jusque-là noyée dans le grain de la photographie : dans un buisson, une main qui tient un revolver ; dans l'herbe, une tache confuse qui pourrait être un corps. Il n'est pas inintéressant de noter que, dans ce cas, la découverte de l'objet essentiel nécessite l'effacement du niveau des objets les plus apparents ; c'est le problème du **foyer** (ou "attention spéciale du sujet" regardant) dont l'importance a été soulignée par Walter A. Kock dans un remarquable article : "Le texte normal, le théâtre et le film" (52).

Il convient maintenant d'examiner la façon dont s'opère la **mise en relation** des divers objets dans l'image 1 et dans l'image 3, car, là réside la différence entre ces deux images.

Dans l'image 3, la cohérence syntagmatique de l'objet automobile est assurée par l'intervention des isotopies paradigmatiques : elles intègrent en un sémème construit l'ensemble des sémèmes objets repérés, sémèmes qui fonctionnent alors comme des sèmes.

Dans le cas de l'image 1, au contraire, si les isotopies paradigmatiques fonctionnent bien pour chaque objet en particulier comme elles fonctionnent pour les roues, les portières et le volant de l'automobile, elles n'interviennent plus pour opérer l'intégration de ces objets en un objet unitaire ; seules les isotopies syntagmatiques assurent



la relation entre ces objets.

Il existe donc deux façons de mettre en relation les objets d'une image:

- l'une, **paradigmatique**, conduit à une perception **unitaire**: les objets représentés dans l'image sont considérés comme **un seul objet**;
- l'autre, **syntagmatique**, qui préserve l'identité de chacun des objets représentés (lecture analytique).

On notera que le passage d'une de ces modalités à l'autre est toujours possible dans le courant même de la lecture d'une image. C'est dire que le choix de la modalité de lecture dépend davantage du lecteur, et des consignes qui lui sont données, que de l'image elle-même (même s'il est sans doute vrai que certaines images semblent plutôt favoriser un certain type de lecture plutôt qu'un autre). Ainsi, l'image 1, dont nous n'avons donné jusque-là qu'une lecture analytique, est-elle également justiciable d'une lecture unitaire: la recurrence du sème /inanimé/ permet, en effet, d'inscrire cette image dans la classe (paradigmatique) des **natures mortes** (ce que fait précisément son titre). Inversement, une lecture analytique de l'image 3 est également concevable.

Le cinéma figuratif joue en permanence avec ces deux modalités de construction des objets; toute une partie du travail du film consiste précisément à conduire le spectateur à adopter une modalité plutôt que l'autre, ou à passer d'une modalité à l'autre.

Certains films, par exemple, fonctionnent entièrement sur le passage de la modalité unitaire à la modalité analytique; c'est le cas, des films industriels qui visent à présenter une machine: après nous avoir donné à voir la machine dans son ensemble, le film nous fait découvrir les diverses pièces qui la constituent (un tel processus se trouve également dans l'image fixe avec les descriptifs d'appareil).

D'autres films, fonctionnent, au contraire, sur le mouvement inverse; ainsi en est-il des films documentaires qui visent à nous donner

Ces deux modalités sont en fait liées et se trouvent dans notre



à partir d'une série de points de vue partiels sur tel ou tel aspect d'une ville, d'une région ou d'un pays, une vision d'ensemble de cette ville, de cette région ou de ce pays; on assiste, ainsi, au cours du film, à la construction de l'objet "New York", "Bretagne" ou "Egypte". Le plus souvent, toutefois, un film met en oeuvre l'une et l'autre de ces modalités, les faisant jouer soit alternativement, soit simultanément, mais à des niveaux différents.

Les procédés utilisés pour diriger le choix du spectateur sont multiples: travail du montage (passage d'un plan d'ensemble à une série de plans moyens ou de gros plans), relation images - commentaire (sur un plan d'ensemble nous présentant le panorama d'une ville — vision unitaire — le commentaire intervient pour nous inviter à repérer les monuments les plus importants — passage à une vision analytique), relation images - bruits (sur un plan d'ensemble de ville, différents bruits — sons de cloches, klaxons des voitures... — viennent diriger notre attention sur des objets englobés)...etc.

### **Brèves remarques sur la relation entre isotopies plastiques et isotopies iconiques**

Commençons par des observations triviales:

1. La mise en évidence des isotopies plastiques montre que toute image (et donc tout film) est justiciable d'une analyse au niveau de la production de sens (même si ce n'est pas là son intérêt principal); les images, les films, les plus abstraits sont toujours porteurs de plus de sens que l'on ne pourrait être enclin à le penser.

2. La production de sens plastique n'est pas moindre dans les images figuratives que dans les images abstraites; bien plus, si une image peut se passer pour produire du sens des isotopies iconiques, la lecture des images figuratives passe nécessairement par les isotopies plastiques (53).

Ces deux observations seraient sans intérêt s'il n'existait dans notre



culture toute une série de contraintes tendant à nous les faire oublier.

D'une part, on a très souvent tendance à confondre images abstraites et images vides de sens; d'autre part, nul ne saurait nier qu'un effort certain est nécessaire (par exemple, lorsque l'on assiste à la projection d'un film) pour aller au delà des objets qui se présentent là, devant nous, dans leur évidence perceptive, vers la reconnaissance des variations de granulation et de densité lumineuse qui sont cependant la condition même à l'identification de cet objet.

Cet oubli du sens plastique, témoigne du privilège accordé dans notre civilisation à la **représentation** et à la **symbolisation**. C'est ce privilège que tentent précisément de remettre en question les images abstraites.

Un premier système d'oppositions peut ainsi être proposé:

images accordant le	vs	images accordant le
privilège aux isotopies		privilège aux isotopies
plastiques		iconiques ou symboliques

C'est, sans doute, dans le champ de l'écriture que cet oubli des isotopies plastiques est le plus net, comme l'a très judicieusement souligné F. Lyotard:

"L'oeil ne fait que balayer les signaux écrits, le lecteur n'enregistre même pas les unités distinctives graphiques (il ne voit pas les coquilles), il saisit les unités significatives, et son activité commence **par delà** l'inscription, quand il combine ces unités pour construire le sens du discours." (54).

Au cinéma, rares sont, en effet, les titres ou les inter-titres qui contraignent le spectateur à prendre conscience de ce sens plastique des lettres; il existe toutefois quelques exceptions remarquables comme le travail effectué par Eisenstein sur certains inter-titres d'Octobre (55).



La reconnaissance de cette dichotomie ne doit pas faire oublier la dissymétrie fondamentale qu'elle recouvre. Dans les images abstraites, les isotopies iconiques sont purement et simplement absentes, alors que dans les images figuratives la présence des isotopies plastiques est masquée au profit des isotopies iconiques.

Une tension naît de cette modalisation, la représentation se trouvant en permanence menacée par le retour toujours possible à la surface de l'image (photographie floue, rayures, graphie déficiente) des isotopies plastiques.

C'est qu'il ne faut pas s'y tromper; l'effacement des isotopies plastiques ne provient pas d'une propriété mystérieuse du cinéma, de la photographie ou de l'écriture; il est la conséquence d'un "travail" au niveau de la génération et de la structuration des signes: recherche d'un codage optico-chimique invisible, d'objectifs réduisant au maximum les déformations..., pour la photographie et le cinéma; construction d'un alphabet composé d'un système invariable de traits (graphèmes) aisément reconnaissables..., pour l'écriture.

Si dans l'écriture (du moins, lorsqu'elle est normalement maîtrisée), dans la photographie et dans le cinéma classique, toutes traces de ce "travail" ont disparu du résultat final, un oeil attentif en repère aisément les indices dans la peinture: que la "touche passe" quelque peu "la mesure" et l'effort de **négation** des isotopies plastiques au profit des isotopies iconiques vient s'inscrire sur la toile. D'où ce conseil d'Ingres aux jeunes peintres:

" La touche, si habile qu'elle soit ne doit pas être apparente: sinon elle empêche l'illusion et immobilise tout. Au lieu de l'objet présenté, elle fait voir le procédé; au lieu de la pensée, elle dénonce la main." (56).

Une nouvelle distinction peut alors être opérée entre les images dans lesquelles le **processus de négation** des isotopies plastiques est **effacé**, et les images dans lesquelles ce processus est encore **visible**. Ainsi en est-il, par exemple, de certains films réalisés par des amateurs encore quelque peu malhabiles (ou qui ne disposent pas des



moyens indispensables), mais qui cherchent à "singer" les professionnels (c'est à dire qui cherchent à produire un film conforme aux normes du cinéma représentatif classique: net, lisse, homogène, continu...); le léger tremblé d'une prise de vues, une brève hésitation sur la mise au point à la fin d'un coup de zoom, quelques à-coups malencontreux dans un panoramique sont autant de **traces** d'un processus de **néga-tion** non complètement abouti.

Revenons, maintenant, aux images abstraites. Est-ce à dire qu'elles échappent à toute tension? Il ne le semble pas.

Dans une civilisation dominée, comme l'est la nôtre, par la représentation, il est bien difficile d'échapper aux "démons de l'interprétation figurative":

"Avec un peu d'imagination, note Paul Klee, tout agencement un peu poussé prête à une comparaison avec des réalités connues de la nature." (57).

Pour se convaincre de la "prodigieuse résistance" (Vasarely) offerte par la figuration, il suffit d'observer les réactions des visiteurs d'une exposition d'art contemporain; assurément, il y a "beaucoup moins d'images non figuratives à la réception qu'il n'y en a à l'émission [...]; il y a beaucoup moins d'images non-figuratives que d'images voulues telles." (58).

Face à une longue tradition valorisant les isotopies iconiques (ou symboliques), la promotion des isotopies plastiques ne peut être que le fait d'une conquête: la négation délibérée de l'impérialisme de la représentation et de la communication.

En peinture, le cubisme est en général considéré comme le moment privilégié de cette négation.

Ainsi, Matisse rêve-t-il d'une oeuvre qui s'impose au spectateur "avant qu'il ait pu identifier le sujet" (59).

Agression contre l'objet, ce phoenix qui renaît toujours de ses cendres, le cubisme est aussi mise en cause de la lettre en tant que véhicule d'une signification purement linguistique. F. Will-Levaillant l'a bien montré: dans la peinture cubiste, "la lettre et le groupe de lettres

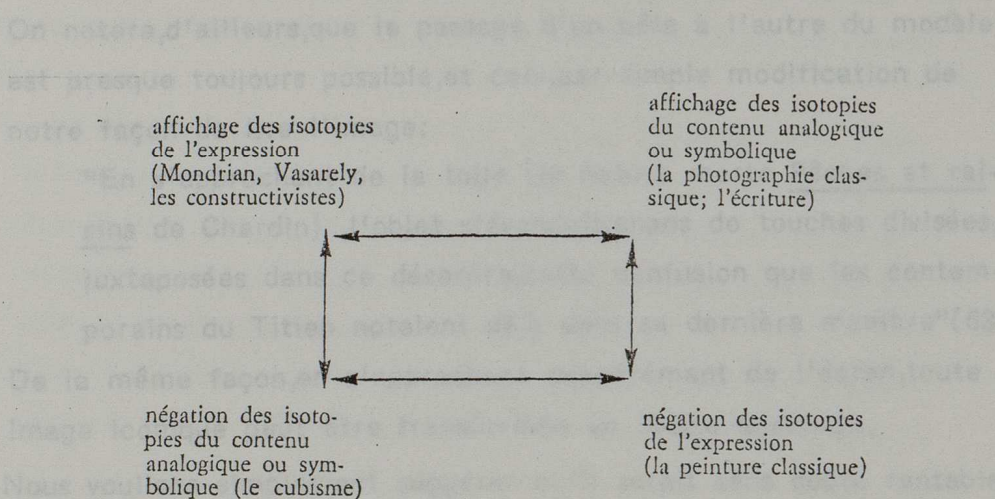


font figure" (60).

Pourtant, le cubisme n'abolit pas radicalement la représentation (les objets demeurent identifiables), ni la lisibilité (les lettres composant les mots sont dissociées, les mots eux-mêmes sont tronqués, mais il est rare que le mot ne soit pas reconstituable). Processus contestataire du sens iconique, le cubisme est l'**opération logique** qui conduit à l'**affirmation** radicale des isotopies plastiques: Mondrian, Vasarely, les constructivistes et la lettre comme forme en soi...

Le cinéma connaît un mouvement analogue; les difficultés à vaincre pour imposer les isotopies plastiques sont mêmes, ici, encore plus grandes qu'en peinture: c'est que tout l'appareillage technologique du cinéma a été conçu pour privilégier les isotopies iconiques. Ainsi, les réalisateurs qui désirent renverser la tendance doivent-ils opérer un véritable **détournement** de cet appareillage (utilisation systématique d'objectifs déformants, de filtres, de trames, utilisation de la pellicule artificielle pour tirer en lumière du jour ou inversement, projection directe du négatif...), voire même renoncer en partie à certaines pièces de ce matériel (cf. les films réalisés sans caméra). Produire un film abstrait, un film **véritablement** abstrait (= un film dont aucune image ne soit quelque peu figurative) représente, donc, déjà un petit exploit technique et suppose un désir farouche de parvenir à ce résultat.

Les quatre pôles d'une structure logique se dessinent ainsi:





Il n'est peut être pas inintéressant de s'interroger sur les possibilités d'existence d'images correspondant au terme **neutre** et au terme **complexe** de ce modèle.

Certains messages linguistiques utilisant des lettres fortement iconisées (le mot "choc" écrit en lettres brisées, le mot "neige" écrit en lettres noires tachetées de points blancs), en peinture: l'impressionisme, au cinéma certains films comme Le docteur Caligari, semblent pouvoir être considérés comme affichant **à la fois** les isotopies plastiques et les isotopies iconiques: terme **complexe**.

L'existence d'images correspondant au terme **neutre** est plus problématique; en toute logique, le terme neutre conduit, en effet, à la destruction de l'"objet" **image**. Certaines oeuvres, comme le célèbre Carré blanc sur fond blanc de Malevitch (61), ou Arnulf Rainer de Kubelka, dans le domaine cinématographique (mais on pourrait également citer: The Flicker de Tony Conrad et N.O.T.H.I.N.G de Paul Sharits) tendent vers cet horizon.

Il ne faut pas accorder à cette tentative de structuration du champ des images plus de rigueur qu'elle ne prétend en avoir; elle est notamment très étroitement liée à notre "moment" culturel.

Telle quelle, elle vise seulement à souligner le caractère fondamentalement instable, conflictuel, dynamique, de toute image (62).

On notera, d'ailleurs, que le passage d'un pôle à l'autre du modèle est presque toujours possible, et ceci, par simple modification de notre façon de lire l'image:

"En s'approchant de la toile [la nature morte Pêches et raisins de Chardin], l'objet s'évanouit; chaos de touches divisées, juxtaposées dans ce désordre, cette confusion que les contemporains du Titien notaient déjà dans sa dernière manière" (63).

De la même façon, en s'approchant exagérément de l'écran, toute image iconique peut être transformée en image abstraite.

Nous voulions simplement suggérer qu'il serait sans doute rentable



de rendre compte de ces tensions en terme de **relations inter-isotopiques**.

## CONCLUSION

Les réflexions que nous venons de conduire sont loin de fournir une approche complète des images filmiques en terme d'isotopies.

Non seulement, nous nous en sommes tenus à l'analyse de quelques niveaux (ainsi, avons-nous négligé les isotopies narratives, énonciatives et stylistiques..., pour n'en citer que quelques-unes), mais même en ce qui concerne les niveaux d'analyse choisis — les isotopies élémentaires et minimales, plastiques et iconiques — nous n'avons rien dit de l'existence des isotopies connotatives qui fonctionnent cependant à chacun de ces niveaux (64). Un autre axe de recherche a également été délibérément omis: celui des **ruptures** d'isotopies (l'analyse des images allotopes) (65).

Cette étude n'avait d'autre prétention que de souligner l'intérêt de recourir à la notion d'isotopie pour éclairer le fonctionnement signifiant élémentaire des images (que ces images soient, d'ailleurs filmiques ou non).

Cet intérêt paraît certain, pour peu que l'on accepte de ne pas réduire la notion d'isotopie à la récurrence d'unités, mais de reconnaître:

1. la diversité des opérations qui fondent la récurrence elle-même (relations d'identité, simulation par synesthésie...);
2. la variété des modalités de réalisation de cette récurrence: isotopies syntagmatiques et paradigmatisques, isotopies horizontales, verticales, obliques...;
3. les différentes relations susceptibles de s'établir **sur** cette récurrence (les niveaux de perception de l'objet, les relations







## NOTES

1. Les travaux de Ch.Metz témoignent de cette évolution; son premier article (du moins son premier article véritablement sémiologique): "Le cinéma: langue ou langage" (in Essais sur la signification au cinéma, tome 1, Klincksieck, 1968, p.39-93) correspond essentiellement à la première phase; quant à la seconde phase, elle est clairement illustrée par Langage et Cinéma (Larousse, 1971).

Ch.Metz a d'ailleurs lui-même décrit ces deux phases dans son entretien avec R.Bellour: "l'une négative, [...] doit préciser ce que le cinéma n'est pas (on procède alors par différence avec ce que l'on sait de la langue, qui a l'avantage d'être mieux connue); l'autre, positive, [...] doit étudier ce que le cinéma est: la linguistique, alors, reste utile par ses méthodes, dans la mesure où elle se dépasse elle-même vers une sémiologie générale. Ainsi, elle sert doublement à l'étude du film, mais ce n'est pas de la même façon dans les deux phases, et ce n'est pas exactement la même linguistique"; in "Raymond Bellour/Christian Metz: Entretien sur la sémiologie du cinéma (1970)", in Essais sur la signification..., ed.cit., tome 2, 1972, p.197-198.

Pour un exemple de l'utilisation de la méthodologie linguistique dans un autre domaine que le cinéma, cf. J.J.Nattiez, Fondements d'une sémiologie de la musique, UGE, 10/18, 1975 et L.Marin, "Eléments pour une sémiologie de la peinture", in Etudes sémiologiques, Klincksieck, 1971, p.17-44.

2. A.J.Greimas, Sémantique structurale, Larousse, 1966, p.8.

3. "Images. Iconique et Plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle" par le groupe  $\mu$  (J.Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, Ph.Minguet), in Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique, 1979, 1/2, UGE, 10/18, p.174.

4. M.Bense, Zeichen und Design, Semiotische Ästhetik, Agis Verlag, 1971, p.93. Même idée chez J.Bertin, Sémiologie graphique, Mouton, 1967, p.42.

5. V.Vasarely, Notes Brutes, Denoël/Gonthier, 1972, p.40-41.

6. R.Passeron voit très justement dans ce processus "l'acte élémentaire" fondateur de la peinture:

"L'artiste se trouve d'abord devant une surface vierge, souvent plane et en général blanche, délimitée dans son espace visuel et sur laquelle il



a l'intention de faire apparaître (par des moyens divers) des formes dignes d'être regardées. L'acte élémentaire de peindre est de poser sur cette surface une touche, en sorte que dès cet instant, l'apparence de la surface soit modifiée. Cette touche est une tache [...]. Elle a une couleur et elle se détache en sombre ou en clair, sur le fond. Outre sa couleur et sa valeur, elle possède une matérialité plus ou moins épaisse, pâteuse, visqueuse, opaque ou transparente: sa matière.

La peinture commence là."

in Clefs pour la peinture, Seghers, 1969, p.38.

7. R.Lindekens, "Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques", Documents de travail et prépublications, Université d'Urbino, N°3, Mai 1971, série F; repris in Eléments pour une sémiotique de la photographie, Bruxelles, Aimav; Paris, Didier; 1971; chapitre III: "Le caractère typographique considéré comme image minimale", p.121-141.

8. M.Schapiro, "On some Problems in Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", Semiotica, I,3, 1969, p.223-242; traduction française: "Champ et véhicule dans les signes iconiques", in Critique, N°315-316, 1973: "Histoire/Théorie de l'art", p.843-866.

9. W.Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, 1912; traduction française: Du spirituel dans l'art, Gonthier-Denoël, 1974. Punkt und Linie zu Fläche, 1926; traduction française: Point, ligne, plan, Gonthier-Denoël, 1972. Le passage cité se trouve dans ce dernier ouvrage, p.143 de la traduction française.

10. W.Kandinsky, Point, ligne, plan, ed.cit., p.135-136.

11. Id.Ibid.

12. J.Mitry, Esthétique et Psychologie du Cinéma, Ed.Universitaires, tome1, 1963, p.175.

13. W.Kandinsky, Du spirituel dans l'art, ed.cit., p.96-97.

14. Ces termes apparaissent fréquemment dans les articles théoriques de Kandinsky.

15. P.Klee, Théorie de l'Art moderne, Denoël-Gonthier, 1971, p.20 (1ère ed. Über die moderne Kunst, 1924).

16. W.Kandinsky, Point, ligne..., ed.cit.p.46.

17. Id.Ibid., p.46-47.



18. V.Vasarely, op.cit., p.58-59.

On sait que c'est sur ce jeu combinatoire que ce peintre fonde toute sa méthode de création:

"Chaque **unité forme-couleur** est compressible — extensible — proportionnellement, ce qui nous donne toute la gamme des grandeurs, soit l'ECHELLE MOBILE en composition [...]. Avec un alphabet de trente formes et une gamme de trente couleurs, rien qu'au niveau de l'unité, nous possédons déjà plusieurs milliers de virtualités, par permutation simple des duos:

1. selon le nombre d'unités entrant dans une composition (par exemple, 4, 9, 36, etc) ou 400 et plus;

2. par suite de permutations complexes;

3. du fait d'emploi des grandeurs progressives (mélange dans la même composition d'unités de 2, 4, 8 ou 16 fois plus grandes),

le nombre des possibilités atteint un chiffre inexprimable, pratiquement infini. L'avènement en arts plastiques d'une COMBINATOIRE de cette envergure offre un outil ayant un caractère universel, tout en permettant la manifestation de la personnalité, comme celle des particularismes ethniques."

Et ailleurs, il précise:

"L'enseignement fondamental de ma méthode ne réside pas dans la surenchère du nombre, mais dans les étonnantes découvertes qualitatives permises, grâce à la quantité."

V.Vasarely, ed.cit., p.88 et p.54.

19. Il n'est pas nécessaire de souligner tout le parti qu'ont pu tirer certains auteurs (Mallarmé, Butor...etc) de ce travail sur le corps des lettres.

20. A l'origine, l'image filmique faisait 18mm x 24mm et elle était projetée telle quelle, c'est à dire dans le rapport 3/4 ou 1/1,33.

Depuis les années 50, différentes circonstances ont amené la généralisation des écrans larges (cf. P. Henaff, Image et Son, N°103, Juin 1950). On trouvera un tableau des différents formats d'écran à l'article "Ecran" du Dictionnaire du cinéma et de la télévision de M. Bessy et J.L. Chardans, J.J. Pauvert edit.

21. Sur ce problème des rapports entre technique et contraintes culturelles, cf. J.L. Comolli: "Technique et idéologie" in Cahiers du Cinéma, 1971, N°229, 230, 231...



22. Sur ce point, cf. notamment M. Tardy, "Les zones privilégiées de la perception de l'image", in Terre d'Image, 2, 1964; R. Lindekens, Eléments..., ed. cit. p. 56 et ss., et "L'image et le problème de l'isotopie", in Linguistique et Sémiologie, N°6: "Sémiologiques", PUL, p. 30.

23. Il convient toutefois de reconnaître que ce problème du parcours du regard face à une image n'est pas réglé avec toute la clarté que l'on pourrait souhaiter. En effet, s'il paraît quasiment assuré que les déterminations culturelles jouent un rôle essentiel, on constate également que ce parcours s'inverse pour les gauchers: on peut donc se demander s'il n'existerait pas aussi des déterminations physiologiques. On sait que, sur ce problème de la latéralité, deux hypothèses s'affrontent: l'hypothèse génétique et l'hypothèse relationnelle (cf. par exemple, l'article du professeur J. Barbizet dans Le Monde du 11-12 Octobre 1981: "Les hypothèses de la latéralité"); il n'est donc pas impossible que les problèmes de latéralisation dépendent eux-mêmes de déterminations culturelles. Quoiqu'il en soit, il paraît de saine méthode, dans une perspective sémiologique, de **parier sur les déterminations culturelles.**

24. Autre exemple de caractéristique technologique directement déterminée par des contraintes culturelles: la construction des objectifs conformément aux règles de la perspective héritées de la Renaissance.

25. Nous ne prendrons pas en compte ici les différences qui peuvent éventuellement intervenir, entre ces deux types de tâches englobantes, dans la façon de contraindre le parcours du regard du lecteur.

26. J. Mitry, Esthétique et Psychologie du cinéma, 1. Les structures, ed. Universitaires, 1963, p. 163.

27. Sur cette notion de **fiction**, cf. toute la seconde partie de cet ouvrage.

28. Significativement, Eisenstein était favorable à un format carré, car à partir de ce format il est possible de produire différents types de rectangles: "Neither the vertical nor the horizontal shape alone is ideal. How may the vertical and horizontal tendencies of the film image be satisfied simultaneously? The battlefield for such a conflict is easily found — it is a square. The square is the only shape which is capable of producing all possible rectangles, if portions at the sides, or top and bottom are masked. It may also be used as a whole, in order to impress upon the spectator the cosmic finality of its squareness — particularly in a dynamic sequence of different dimensions, from a tiny



square in the middle up to the all-embracing square that includes the whole screen." (cité par R.Arnhem, in Film as Art, Faber and Faber, 1958, p.69.

29. R.Lindekens, "L'image et le problème de l'isotopie", in Sémiologiques, N°6 de la revue Linguistique et Sémiologie, PUL, p.20.

30. Kandinsky, Point, ligne..., ed.cit., p.129.

31. R.Lindekens, article cité, p.24.

32. Id.Ibid., p.20.

33. Groupe  $\mu$ , "Images. Iconique et Plastique...", ed.cit., p.187.

34. Ph.Minguet, "L'isotopie de l'image", communication au premier Congrès de l'Association internationale de sémiotique, Milan, Juin 1974.

35. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.13. On pourrait dire également qu'il existe deux sortes de syntagmes: les syntagmes **topiques** (par exemple, l'ensemble des symptômes qui se manifestent **simultanément** dans les différentes régions du corps humain) et les syntagmes **temporels** (cf. Th.A.Sebeok, "Six espèces de signes: propositions et critiques", Degrés, Avril 1974, b.14.

36. C.Kerbrat-Orecchioni, De la sémantique lexicale à la sémantique de l'énonciation, Thèse publiée par le service de reproduction de Lille, 1979, tome 1, p.501.

37. F.Rastier, "Systématique des isotopies", in A.J.Greimas, Essais de sémiotique poétique, Larousse, 1972, p.80-106.

38. Art.cit., p.88.

On notera que notre terminologie distingue **isotopies syntagmatiques verticales** et **isotopies paradigmatiques**. D'autre part, le fonctionnement de la métaphore est beaucoup plus complexe que ne le laisse entendre l'expression d'isotopie **métaphorique** employée par Rastier; dans le cas de la métaphore, l'existence de l'isotopie **paradigmatique** doit d'ailleurs être signalée par une **rupture** d'isotopie **syntagmatique**. On ne saurait donc établir une équivalence entre isotopies paradigmatiques et isotopies métaphoriques: le fonctionnement isotopique de la métaphore est toujours double: à la fois paradigmatique et syntagmatique.

39. A.J.Greimas, Sémantique structurale, ed.cit., p.82 et ss.

40. Ch.Metz, Langage et..., ed.cit., p.127.

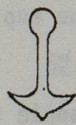
41. Ch.Metz, "Le perçu et le nommé", in Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne, UGE, 10/18, p.355. Même idée chez A.J.Greimas, E.Garroni, L.Marin, A.Schaff...etc.



42. L'expression se trouve dans Langage et cinéma, p.22-25.

43. Art.cit.,ed.cit.,p.367.

44. On pourrait rappeler à ce propos la célèbre expérience de F.C.Bartlett rapportée par E.Gombrich dans L'Art et l'Illusion, Gallimard, 1971, p.102-103. F.C.Bartlett fit reproduire de mémoire par ses étudiants une "figure dépourvue de sens" [nous ne prenons nullement à notre compte cette qualification; nous l'avons vu, toute figure est productrice de sens]; certains, qui l'avaient dénommée



pic, la reproduisirent en conséquence en donnant aux deux branches des formes pointues; d'autres voulurent y voir une ancre, et de ce fait, exagérèrent l'ampleur de la partie courbe. Un seul étudiant reproduisit correctement la forme. Il l'avait définie, dans son for intérieur, comme une hache préhistorique.

45. U.Eco, La Structure absente, Mercure de France, 1972, p.178. cf. également, "Introduction to a Semiotics of Iconic Signs", Versus, 2, 1972, p.1.

46. Id.Ibid.,p.178.

47. Tenn A. Van Dick: "Text grammar & Text logic", in Studies in Text Grammar, D.Reidel, 1973, p.50.

48. Rappelons que "deux signes x et y sont dits synonymes si leurs Sa étant différents, leurs Se sont identiques", "ou très voisins"; cf. C.K.Orecchioni, op.cit., p.162.

49. On peut considérer que ce sens littéral constitue la dénotation de l'image.

50. Ch.Metz, "Le perçu et...", ed.cit., p.359.

51. Id.Ibid.,p.359.

52. in Linguistics, N°48, Mai 1969, p.50-51.

53. Sur ce point cf. Groupe  $\mu$ , "Images. Iconique...", ed.cit., p.177.

54. J.F.Lyotard, Discours, Figures, Klincksieck, 1974, p.127.

55. Sur ce travail des intertitres dans Octobre, cf. M.Marie: Intertitres et autres mentions écrites dans Octobre, thèse dactylographiée, Ecole de Hautes Etudes, 1976.

56. Ingres, cité par J.Charpier et P.Seghers, L'Art de la peinture, Seghers, 1970, p.351.

57. op.cit.,p.23.

58. Ch.Metz, "Le Perçu et...", ed.cit., p.346.



59. Matisse cité par R.Escholier, in Matisse, Floury, 1938, p.107.

60. F.Will-Levaillant, "La lettre dans la peinture cubiste", in Le Cubisme, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1973, p.56.

61. Une analyse du Carré blanc sur fond blanc, ainsi que du Carré noir sur fond blanc a été présentée par Dora Vallier au Congrès de sémiotique de Milan, Juin 1974. Cette analyse est reprise, avec une importante première partie traitant de la structuration des couleurs, dans l'article: "Malevitch et le modèle linguistique en peinture", Critique, N°335, 1975, p.284-296.

62. Distinguant l'image, le signe plastique, la trace, l'élément plastique pur, le signe utilitaire et l'objet utilitaire, P.Dufour note de même que ces catégories représentent des "structures synamiques animées par leurs tensions internes"; cf. "La mort de l'image dans la peinture", in Critique, N°291-92, Août-Septembre 1971, p.805-829; pour le passage concerné, p.824.

63. L.Marin, "Comment lire un tableau", première publication in Noroit, Novembre 1969; repris in Etudes sémiologiques, Klincksieck, 1971, p.93-94.

64. Sur le problème des isotopies connotatives, cf. l'article du Groupe "Images. Iconique et...", ed.cit., p.179 et ss.

65. Sur les images allotopes, cf. l'article de Ph.Minguet déjà cité: "L'isotopie dans l'image".







Après cette étude des niveaux élémentaires du fonctionnement signifiant des images filmiques, étude qui témoigne de l'intérêt que l'on peut avoir à se servir de certains outils issus de la linguistique pour l'analyse sémiologique des images, il convient de s'interroger sur le critère de pertinence susceptible de définir dans toute sa généralité l'approche sémiologique des films.

Dans Langage et cinéma, Ch. Metz en propose la définition suivante:

"le seul principe de pertinence susceptible de définir actuellement la sémiologie du film est — outre son application au fait filmique plutôt qu'au fait cinématographique — la volonté de traiter les films comme des **textes**, comme des unités de discours, en s'obligeant par là à rechercher les différents **systèmes** (qu'ils soient ou non des codes) qui viennent informer ces textes et s'impliciter en eux." (1).

Deux axes d'analyse sont posés à partir de cette définition:

- l'analyse du **langage cinématographique**: dans cette perspective, il s'agit d'effectuer "la description logifiée de l'ensemble des **codes** reconnus comme **spécifiquement** cinématographiques";
- l'analyse de l'**écriture filmique**, c'est à dire l'analyse des "systèmes textuels"(2).

Nous examinerons successivement chacune de ces propositions.



## L'ANALYSE DU LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Toute la difficulté consiste, ici, à préciser ce que l'on entend par "codes spécifiquement cinématographiques".

Ch. Metz s'est longuement expliqué sur ce problème qui a, d'ailleurs, donné lieu à un débat avec le sémiologue italien E. Garroni (3).

Mettons en place les termes de la discussion:

Selon E. Garroni, les codes sont des structures purement formelles qui ne sauraient donc, en tant que telles, être spécifiques d'un langage: un langage est une combinatoire spécifique de codes non spécifiques. Tout en reconnaissant le bien fondé d'une définition des langages en terme de combinatoire de codes, Ch. Metz affirme qu'il convient de reconnaître également l'existence de codes véritablement spécifiques d'un langage.

L'argumentation de Ch. Metz peut se résumer en quelques propositions:

1. On aurait tort de limiter la notion de spécificité aux seuls codes qui ne se manifestent jamais ailleurs que dans un langage donné; ainsi, un code peut être considéré comme spécifique du langage cinématographique même s'il se manifeste dans un certain nombre d'autres langages.

C'est la notion de "spécificité multiple".

2. Certains codes sont intrinsèquement liés à des traits pertinents de la matière de l'expression; ils ne peuvent donc se manifester que dans les langages dont le signifiant possède ces traits pertinents (par exemple, le code du rythme ne peut se manifester que dans les langages qui possèdent le trait /temporalité/).

On peut donc assigner aux codes un **degré de spécificité** en fonction du nombre de corrélations qu'ils entretiennent avec les traits de la matière de l'expression du langage cinématographique.

3. "Un code par rapport auquel tous les traits de la matière de l'expression propre au cinéma sont pertinents [...] n'a aucune



latitude de manifestation dans d'autres langages" (4); un tel code est un code à **spécificité maximale**: il ne peut se manifester que dans un seul langage.

Fixer comme axe de pertinence à la sémiologie du cinéma l'étude des "codes spécifiques", c'est donc inviter le sémiologue:

- à dénombrer les codes cinématographique (= les codes qui d'une façon ou d'une autre sont liés à la matière du signifiant cinématographique);
- à préciser le degré de spécificité de ces codes ;
- à analyser leur fonctionnement interne;
- et à décrire le système de relations qui s'établit à l'intérieur du langage cinématographique, entre ces codes: "c'est la formule de la spécificité" (5).

Il faut bien comprendre ce qui est en jeu dans ce débat sur la notion de **code**.

Même si certaines formulations peuvent le laisser croire (6), l'opposition entre Ch.Metz et E.Garroni ne porte nullement sur la nature intrinsèque des codes.

Pour Ch.Metz, comme pour E.Garroni, les codes "ne préexistent pas à l'analyse"; ce sont des unités "construites", "non constatées" (7).

Le sémiologue français revient même avec une insistance tout à fait remarquable sur ce point:

"Pour le sémiologue, le message est un point de départ, le code un point d'arrivée: il ne **fait** pas le film, [...], en revanche, on peut dire de lui que, d'une certaine façon, il **fait** les codes du cinéma; [...] il doit les **construire**, et c'est en un sens les faire."

"Il faut se souvenir qu'un code n'est pas un objet que l'on trouve déjà constitué devant soi, mais une construction cohérente" (8).

En fait, l'opposition entre Ch.Metz et E.Garroni réside dans l'opposition entre **deux modes de construction des codes**.

Quelle est donc la raison qui a pu pousser Ch.Metz à proposer un



mode de construction des codes en relation avec les traits pertinents de la matière de l'expression?

De toute évidence, c'est parce que ce mode de construction lui a paru plus pertinent pour définir la **spécificité** du langage cinématographique (et il est vrai qu'à ce niveau, la valeur explicative du modèle théorique de Ch. Metz est supérieure à celle du modèle théorique d'E. Garroni).

Cette recherche de la spécificité maximale a toutefois sa contrepartie; elle se paye notamment d'une double limitation du champ d'investigation couvert par le modèle:

- **limitation en extension**: la pertinence ainsi définie ne peut concerner que le sous-ensemble du cinéma caractérisé par les traits du signifiant retenus;
- **limitation en compréhension**: le modèle codique ainsi construit (même si l'on s'en tient aux films appartenant au sous-ensemble considéré) ne permet pas de rendre compte de certains aspects du fonctionnement signifiant des films.

Contentons-nous d'un exemple.

Pour Ch. Metz, le **fondue enchaîné** se définit comme "une sorte de surimpression transitoire entre deux images par ailleurs successives, surimpression dont le dosage (si on peut dire) ne cesse de varier dans le temps, la première image s'affaiblissant progressivement cependant que la deuxième se renforce d'autant" (9).

Ainsi considéré, le fondue enchaîné est le type même de la figure que "le cinéma seul est capable de réaliser" (10), une figure à **spécificité maximale**.

Il est bien certain que cette définition stricte du fondue enchaîné présente l'avantage d'éviter les utilisations métaphoriques de la notion: "Ainsi ne saurait-on parler de fondue enchaîné en littérature (comme on le fait parfois)" (11); mais, du même coup, elle a pour conséquence de rendre impossible la description de ce qu'il y a de commun au complexe image-son, lorsqu'à un fondue enchaîné dans la bande



image correspond un enchaînement analogue au niveau de la bande son.

Dans cette optique, il paraîtrait donc souhaitable de distinguer: le fondu enchaîné **en tant que tel** de ses manifestations **visuelles** et **sonores**, quitte à préciser par la suite les effets spécifiques du fondu enchaîné visuel et du fondu enchaîné sonore.

Une telle figure pourrait alors être décrite comme le résultat d'une **combinatoire de codes** susceptibles de se manifester aussi bien dans le domaine sonore que dans le domaine visuel:

- code des relations syntagmatiques temporelles (recouplement de deux séries d'unités),
- code des relations syntagmatiques topiques (superposition de deux séries d'unités),
- code des variations d'intensité.

Le gain opéré par cette analyse nous paraît triple:

- d'une part, elle présente le fondu enchaîné, non plus comme une figure compacte, mais comme **un effet produit**;
- d'autre part, elle échappe au défaut de métaphorisation justement dénoncé par Ch. Metz; elle bloque notamment toute transposition de la notion dans le domaine littéraire;
- enfin, elle permet d'expliquer l'**effet d'homogénéité** qui se produit entre bande image et bande son lorsqu'une telle figure se manifeste au même moment, aux deux niveaux de la chaîne filmique.

On notera que cette analyse ne remet nullement en cause le principe de l'intervention des traits pertinents de la matière de l'expression dans la construction des codes filmiques; si le fondu enchaîné est susceptible de se manifester aussi bien dans la bande son que dans la bande image, c'est parce que ces deux séries ont en commun certains traits du signifiant; notamment, les traits /temporalité/ et /syntagmatique topique/; elle conduit simplement à **construire** la figure



fondu enchaîné comme une figure indépendante des traits /visuabilité/ vs /sonorité/, c'est à dire à renoncer à voir dans le fondu enchaîné une figure à spécificité maximale de la bande image du film.

L'intérêt essentiel de cette discussion est de bien mettre en évidence la liaison existant entre le mode de construction codique et le type d'analyse que l'on souhaite (et que l'on peut) entreprendre.

Dans la mesure où l'analyste "peut conférer à un code le degré et le genre exact de généralité ou de particularité qu'il désire" (12), c'est à lui de choisir le mode de construction qui lui paraît le plus pertinent (le plus explicatif) par rapport à l'axe de sa recherche. Il n'est pas douteux que le mode de construction codique choisi par Ch.Metz était le plus opératoire pour tenter de débrouiller le problème délicat de la spécificité cinématographique; il en irait autrement, si, par exemple, comme nous tenterons de le faire ultérieurement, il s'agissait d'étudier la relation images - sons (l'exemple du fondu enchaîné l'a déjà laissé entrevoir). Quoiqu'il en soit, c'est le choix de ce mode de construction, et lui seul, qui permet à Ch.Metz de proposer un système de **hiérarchisation** des codes du langage cinématographique fondé sur leur **degré de spécificité** (13).

Quatre niveaux de codification peuvent de la sorte être mis en évidence; tous se manifestent dans les films, mais tous ne sont pas spécifiques au même degré du langage cinématographique.

### 1. Les codes à manifestation universelle.

Ce sont des codes qui sont susceptibles de se manifester dans n'importe quel langage; codes "sémantiques" dans l'acception greimassienne du terme (14).

Deux grands types de codes, au moins, semblent ici concernés:

- a) les codes de **structuration du contenu** (étudiés par la sémantique fondamentale) (15); l'un des plus célèbres,



et, nous semble-t-il (malgré les problèmes qu'il pose (16)), l'un des plus opératoires, est le "carré sémiotique" d'A.J. Greimas (17).

b) les codes de la **narrativité** (étudiés par la sémantique narrative (18)); on notera à propos de ces derniers qu'il convient de ne pas réduire la narrativité aux genres considérés traditionnellement comme narratifs: en littérature, le roman, la nouvelle...; au cinéma, les films de fiction, les films qui racontent une histoire... Les films de reportage, les films didactiques, les films industriels... etc sont, en général, tout aussi narratifs; la narrativité est une catégorie beaucoup plus large qu'on ne le pense généralement.

De tels codes interviennent, pour ainsi dire, **par dessus** le film, et en quelque sorte **avant** lui (on les trouve d'ailleurs dans les romans dont s'inspirent certains films, dans les scénarios, dans les découpages préalables..., et même dans le "monde naturel" (19), dans la réalité profilmique (20)).

## 2. Les codes subfilmiques.

Ce sont ceux — codes de la perception, codes de reconnaissance, codes iconiques — qui régissent la reconnaissance des formes (niveau plastique) et des "objets" (niveau iconique) dans les images. Nous avons tenté de mettre en évidence certains de leurs mécanismes dans notre analyse du fonctionnement des isotopies élémentaires et des isotopies minimales dans l'image filmique.

A l'inverse des codes à manifestation universelle, on peut dire que de tels codes interviennent **par dessous** le film: ils fondent son sens élémentaire, son sens **littéral**.

## 3. Les codes mixtes.

Ce sont des codes anthropologico-culturels (et donc, en ce sens,



non spécifiques au langage cinématographique) qui, en s'intégrant ou en s'insérant dans le langage cinématographique subissent, à des degrés divers, certaines transformations: codes gestuels (kinésiques), codes du langage verbal, codes des bruits...etc.

Un certain nombre de précisions seront apportées ultérieurement sur le fonctionnement de quelques-uns de ces codes, à propos de l'analyse d'un fragment de Gardiens de phare.

#### 4. Les codes spécifiquement filmiques.

Ce sont les codes qui constituent le langage cinématographique stricto sensu.

Bien qu'ils ne se manifestent pas exclusivement dans le langage cinématographique, ils ne se retrouvent que dans "un petit nombre d'autres moyens d'expression" (21): ceux qui ont en commun avec le langage cinématographique un maximum de traits pertinents de la matière de l'expression.

Enumérons quelques-uns de ces codes:

- codes du cadrage (variations scalaires, variations d'angle de prise de vues, codes de composition interne des images...);
- codes des mouvements de caméra;
- codes des relations syntagmatiques entre les photogrammes.

Ces derniers codes méritent que l'on s'y attarde quelque peu; ils déterminent, en effet, certaines formes de cinéma (22):

- le cinéma du **photogramme**: chaque photogramme fonctionne avec une certaine indépendance figurative par rapport à ses voisins;
- le cinéma du **plan**: cette fois-ci, les photogrammes sont structurés en plans — le plan étant entendu comme "un bloc de réalité complet" entre deux ruptures (23) —, mais les plans eux-mêmes, ne sont pas reliés entre eux suivant une logique narrative ou figurative;



-enfin,le cinéma du **syntagme**: les plans sont organisés en syntagmes suivant des structures dont les formes ont été mises en évidence,en ce qui concerne le cinéma classique,par Ch.Metz dans sa célèbre analyse de la "grande syntagmatique" de la bande image (24).

NB: Par rapport aux **codes**,la grande syntagmatique est un **sous-code**;les codes constituent le lieu d'autant de questions,d'autant de problèmes (comment cadrer,comment raccorder les photogrammes et les plans entre eux...) que le cinéaste ne saurait éviter; les sous-codes sont les "réponses distinctes" apportées à "une même question" (25);ainsi,la grande syntagmatique n'est que l'une des réponses possibles apportées au problème de la structuration du film en syntagmes:la réponse du cinéma classique.

### L'ANALYSE DE L'ECRITURE FILMIQUE

Dans Langage et cinéma,deux systèmes d'oppositions servent à distinguer l'analyse de l'écriture filmique de l'analyse du langage cinématographique.

Dans un premier temps,la distinction paraît dépendre du **nombre** et de la **nature** des codes pris en considération: l'analyse du langage cinématographique se limite à l'étude des codes **spécifiquement** cinématographiques — "légitime abstraction méthodique sans laquelle l'étude perdrait tout principe de pertinence" — ,"la même rigueur de pertinence veut que "l'analyse des textes filmiques prenne en considération "tous les codes qui se manifestent dans le film à l'étude,y compris ceux d'entre eux qui ne sont pas cinématographiques" (26).

Dans un second temps,la distinction se fait plus radicale:l'analyse du langage cinématographique demeure toujours définie comme l'étude des codes **spécifiques**,mais l'analyse textuelle des films est



désormais présentée comme la recherche de structures en elles-mêmes **non codiques**, que Ch. Metz appelle tout d'abord des "systèmes singuliers" (27), avant de se fixer à la dénomination de "systèmes textuels" (28).

NB: La notion de "système textuel" est susceptible de recevoir des manifestations de tailles extrêmement variables: un film entier, un fragment de film, un ensemble de films (l'oeuvre d'un cinéaste, un genre cinématographique...etc)(28).

Le problème se résume dès lors à préciser la relation existant entre **codes** et **systèmes textuels**.

Ch. Metz est extrêmement net sur ce point: la relation est de type **conflictuelle**.

"chaque film s'édifie sur la destruction de ses codes"

"le propre du système filmique est de repousser activement dans l'irrélevance chacun de ses codes"

"Le système du texte est l'instance qui déplace les codes" (29).

Est-ce à dire que les deux définitions de la pertinence de l'analyse de l'écriture filmique — l'étude de tous les codes, spécifiques ou non, qui se manifestent dans un film ; la recherche du système textuel — sont incompatibles? Bien évidemment, non. Même dans la perspective de la recherche du système textuel, le "moment des codes" conserve toute son importance car "les systèmes filmiques eux-mêmes, en tant que mouvements actifs de déplacement, ne sont intelligibles que si l'on a quelque idée de ce qui est déplacé", c'est à dire des codes (30). Les deux définitions de la pertinence de l'analyse textuelle ne sont donc, en fait, que deux formulations mettant l'accent sur deux aspects d'une même approche **systématique-textuelle**:

a) L'aspect **stratificationnel** (31): les textes sont abordés comme autant de strates à explorer; à chaque fois est souligné le "travail" effectué sur les codes par le film lui-même, et la construction du système textuel lui-même est effectuée dans la conclusion.



Dans cette perspective, l'analyste peut se fixer deux objectifs:

-soit, la construction de systèmes textuels **partiels**; il choisit alors deux ou trois niveaux codiques (voire, un seul) et s'attache à caractériser le fonctionnement de ce ou de ces niveau/x **dans le texte considéré** (32);

-soit, la construction du système textuel **global**, par réorganisation des différents éléments repérés lors de l'analyse de chacun des niveaux codiques (33).

b) L'aspect **déplacement**: le texte est alors abordé de façon résolument transversale aux codes, pour mettre en évidence les grands mouvements, les grandes "poussées" qui assurent la construction de son système textuel (34).

Nous donnerons maintenant un exemple d'analyse conforme à l'approche stratificationnelle. Le choix de cette approche se justifie par les objectifs que nous nous fixons.

Notre propos dans cette analyse sera, en effet, double:

- d'une part, construire (ou, du moins, amorcer la construction) du système textuel du fragment considéré,
- d'autre part, apporter un certain nombre de précisions sur le fonctionnement de certains codes.

C'est dire que cette analyse cherchera, à la fois, à apporter des éléments pour l'étude du langage cinématographique et à décrire une certaine forme d'écriture filmique.



Description du fragment.

Conventions:

- L'échelle de

tpp =

pp =

pt =

CODES ET SYSTEMES DANS UN  
FRAGMENT DE  
GARDIENS DE PHARE  
de Jean Gremillon.

---

- Les notes

1. - Les notes

2. - Les notes

3. - Les notes

- Les notes

4. - Les notes

5. - Les notes

6. - Les notes

7. - Les notes

8. - Les notes

9. - Les notes



## Segment 1.

Réponse du père à la demande de son fils.

1. A : description, pp.

2. B : marin à la barre, pp.

3. Inter-titres : "Acte 1" et "Acte 2", pp.

4. A = 2.

5. B : signal d'alarme, pp.

6. B : idem, pp.

7. B : idem, pp.

## Description du fragment. (35).

8. B = 8

10. Conventions:

11. A - L'échelle des plans:

12. B = 7 tgp = très gros plan gp = gros plan

13. A se lève pp = premier plan pa = plan américain

pr = plan rapproché pm = plan moyen

14. B = 6 er = ensemble rapproché pe = plan d'ensemble.

Segment 2.

Le père dit (d'après J.Mitry: Esthétique et psychologie du cinéma, tome 1, p.149-150)

14. A, pp.

15. C = 15

- Les sujets:

16. A = 1

A = le père

B = le bateau

17. B = 6

C = le fils

D = la mer

18. A = 1

E = la maison de la fiancée

19. C = 15

20. - Autres signes:

Segment 3.

Le face à face

4 = 2 : les deux plans sont dans un rapport voisin de l'identité (contenu, échelle, cadrage).

21. B = 7

11 : ( = 8) : les deux plans sont dans un rapport de continuité.

22. C = 15

23. A, pp.

24. C, pp.

45 : (44) mais tgp : les deux plans sont dans un rapport de continuité, mais il y a un changement d'échelle.



**Segment 1.**

Réponse du père à la demande d'aide du bateau.

1. A désespéré,pp.
2. B : marin à la barre,pp.
3. Inter-titre: "Actionne la sirène d'alarme".
4. = 2.
5. B : signal d'alarme,pm.
6. B : idem,pa.
7. B : idem,tgp.
8. A a entendu la sirène d'alarme,gp.
9. B = 6
10. B = 7
11. A hésite à agir ( = 8).
12. B = 7
13. A se lève ( = 11).

**Segment 2.**

Le père monte l'escalier qui conduit à la plateforme supérieure.

14. A,pm.
15. C,le fils à l'affut,tgp.
16. A ( = 14)
17. B = 6
18. A ( = 16)
19. C = 15 mais pp.
20. A ( = 18)

**Segment 3.**

Le face à face: père vs fils.

21. B = 7
22. C = 19
23. A,pa.
24. C prêt à bondir, ( = 22)



25. A, tgp.

26. Inter-titre: "Henri, mon enfant".

#### Segment 4.

L'affrontement et la mort du fils.

27. Lutte A vs C, pa.

28. B = 5

29. Lutte A vs C, pa.

30. D, er.

31. B = 6.

32. Lutte A vs C, pa.

33. D, pm.

34. Lutte A vs C, pa.

35. A pousse C sur le chemin de ronde, pm.

36. Lutte A vs C, pm.

37. D, pa.

38. ( = 36)

39. Lutte A vs C, pa.

40. D, plan abstrait.

41. D, pm.

42. A a précipité C dans le vide; il est désespéré; ( = 39).

43. D, pe.

44. ( = 42)

45. ( = 44) mais tgp.

#### Segment 5.

Pendant ce temps, le bateau est en danger.

46. B, pm.

47. B, pr.

48. B, pm.

49. B, pr.

50. B = 2



**Segment 6.**

La sirène force le père à aller allumer la lanterne.

51. A a entendu la sirène, mais refuse d'agir, pm.

52. D, pm.

53. A pleure dans la veste de C, ( = 51).

54. D, pm.

55. B = 6

56. B = 7

57. A ( = 53)

58. B = 5

59. A (= 57)

60. B, pm.

61. B = 6

62. A ( = 59)

63. B = 6

64. B = 7

65. B = 6

66. B = 7

67. A, pp.

68. B = 7

69. A ( = 67)

70. B, er.

71. B = 5

72. B = 70

73. B = 2

74. B = 7

75. B, pm.

76. A monte allumer la lanterne, er.

**Segment 7.**

L'espoir renaît dans la maison de la fiancée.

77. E, pr.





78. Eclairs du phare.

79. ( = 78 ?)

80. ( = 77)

81. ( = 80) mais pm. fragment.

### Segment 8.

Le prix du devoir accompli.

82. Réflecteur du phare, tgp.

83. Le père redécouvre la veste de son fils, ( = 76).

84. La veste, pm.

85. A, tgp.

86. ( = 84)

87. "Fin".

Pou de temps après par fiançailles, Henri s'assure avec son père le relais des gardiens de phare. Le jeune homme a été marqué par un événement qui se révèle. Des troubles ne tardent pas à se manifester chez son père. Henri, lui, ne tarde pas à se manifester dans son rôle de phare. Au cours d'une crise plus forte que les autres, se réfugie au sommet du phare. Il se trouve là pendant ce temps. La tempête se déchaîne. Henri tombe. Henri est en péril. Au village, dans la maison de la fiancée, le phare ne s'est point allumé. Pour sauver le bébé, le père devra-t-il affronter son fils?

Le début du fragment présente la possibilité d'analyse de la scène d'alarme du bateau. On voit que nous avons l'occasion de le montrer, l'élément de la scène de passage étudié.

### Limites de l'analyse.

Notre analyse s'attache principalement au travail des codes mixtes et symboliques; nous ne nous occupons pas du travail des codes techniques; quant aux codes sémantiques,





### Délimitation du fragment.

Il n'y a dans un film que deux clôtures indiscutables: le début et la fin. Nous avons choisi d'analyser le fragment final en raison de sa plus grande richesse sémiotique.

La délimitation antérieure du fragment est déjà moins impérative; celle que nous avons opérée nous semble néanmoins justifiée, à la fois, par la structure narrative d'ensemble du film, et par des caractéristiques narratives internes au fragment:

1. Le fragment correspond au dernier palier de la progression dramatique du film.

Peu de temps après ses fiançailles, Henri doit assurer avec son père la relève des gardiens de phare; mais le jeune homme a été mordu par un chien qui se révèle être enragé. Des troubles ne tardent pas à se manifester dans son comportement; bientôt, ils deviennent inquiétants: hallucinations, crises de folie furieuse. Au cours d'une crise plus forte que les autres, Henri se réfugie au sommet du phare, là où se trouve la lanterne. Pendant ce temps, la tempête se déchaîne; la nuit tombe; un bateau est en péril. Au village, dans la maison de la fiancée, on s'inquiète: le phare ne s'est point allumé. Pour sauver le bateau, le père devra-t-il affronter son fils?

2. Le début du fragment présente la première occurrence de la sirène d'alarme du bateau, sirène qui est, comme nous aurons l'occasion de le montrer, l'élément moteur principal du passage étudié.

### Limites de l'analyse.

Notre analyse s'attardera principalement sur le travail des codes mixtes et spécifiques; rien, ou peu de chose, ne sera dit sur le travail des codes sub-filmiques; quant aux codes sémantiques,



hormis une brève remarque concernant le fonctionnement des **im-segni**, ils ne seront pas analysés en tant que tels: nous ne les convoquerons que pour souligner leur articulation avec les autres codes.

#### **A propos de quelques im-segni**

La notion d'**im-segni** a été définie par P.P.Pasolini (36): il s'agit des signes qui régissent la valeur symbolique des images dans la vie quotidienne, les rêves, ou la vie affective. Les **im-segni** ne sont donc rien d'autres que les connotations figées, les éléments iconologiques et iconographiques propres à un groupe socio-culturel donné. L'intérêt de la réflexion de P.P.Pasolini a été de souligner l'importance de ces éléments pour l'intellection filmique (37).

Ainsi, l'intellection du fragment de Gardiens de Phare considéré repose-t-elle en partie, sur le bon fonctionnement de certains **im-segni**. Un spectateur (par exemple, un enfant) qui ne verrait dans les vagues et les rochers **que** des vagues et des rochers (et non une menace mortelle pour le bateau), dans le phare **qu'**une tour émettant de la lumière (et non le signal d'un danger), et dans la sirène du bateau **qu'**un tuyau projetant de la vapeur (et non un signal d'alarme, une demande d'aide urgente), ne comprendrait sans doute pas grand chose au drame qui se joue.

Ces **im-segni** ne s'imposent d'ailleurs pas tous avec la même évidence: un spectateur peu averti des choses de la mer risque fort (notamment en raison du cadrage en plan rapproché) de prendre la première apparition du signal d'alarme pour un plan de cheminée de bateau; tout ce que nous montre l'image, c'est, en effet, un tuyau projetant de la vapeur. Bien évidemment, les **im-segni** attachés à ces objets sont bien différents: la cheminée qui fume connote le fait que le bateau est en marche, et éventuellement la vitesse, mais nullement l'appel au secours. J.Gremillon a, semble-t-il, eu conscience de cette ambiguïté puisqu'il a pris la peine de fixer le sens (dénotatif) de cette image, et du même coup la signification de l'**im-segni**, par la pré-position d'un inter-titre:



"Actionne le signal d'alarme".

Il existe, d'autre part, des structures complexes d'im-segni dans un film donné.

Dans Gardiens de Phare, un certain type de coiffure porté par la mère et par la fiancée, conduit à l'apparition de l'im-segni: **coiffe-bretonne**. La "coiffe-bretonne" joue à son tour le rôle d'un im-segni locatif renvoyant à l'espace de la **Bretagne** dans son ensemble; puis la notion de "Bretagne" ainsi signifiée se met à fonctionner comme un im-segni de nature supérieure, et à générer toute une série de clichés et de lieux communs concernant l'espace breton: les clichés et les lieux communs que le spectateur porte en lui et qui constituent sans doute l'essentiel du "savoir" qu'il possède sur cette région (il existe ainsi une sorte de "mythologie" de la Bretagne (38)): qui pense **Bretagne**, pense pêcheurs, bateaux, tempêtes, récifs, phares allumés ou non..., en un mot "tragédie de la mer"; l'im-segni **Bretagne** en vient de la sorte à recouvrir tous les autres, et pratiquement à **condenser** le film tout entier: c'est un **archi-im-segni**.

### Sur quelques codes mixtes

Les codes mixtes se laissent classer suivant leur degré d'intégration au discours filmique. Certains se coulent dans le flot des images, s'intègrent à la trame visuelle, la constituent même (codes kinésiques); d'autres, prennent appui sur la bande image mais sans s'y engloutir totalement (les indices de la parole et des bruits); d'autres, enfin, s'y insèrent plus qu'ils ne s'y intègrent: c'est le cas des inter-titres.

#### 1. La kinésique filmique.

L'analyse de la kinésique filmique est une partie de l'analyse des codes des mouvements **dans** l'image filmique (à ne pas confondre avec les codes des mouvements **de** l'image filmique: codes des mouvements de caméra (39)). La kinésique s'intéresse à la gestualité humaine (et éventuellement animale) qu'elle entend codifier en un système de signes.



L'établissement d'une kinésique filmique supposerait que la kinésique "naturelle" soit déjà sérieusement élaborée (ce qui n'est pas le cas): il est bien certain, en effet, que la kinésique filmique est très largement tributaire de l'usage kinésique dominant dans l'espace culturel de production et de circulation des films considérés (40).

On peut, d'autre part, attendre de la kinésique filmique qu'elle étudie le "travail" spécifique (= la manipulation) que les gestes "naturels" subissent lorsqu'ils s'intègrent au texte filmique.

Ce "travail" nous paraît être de deux ordres:

- **profilmique**,

- **et filmique**.

a) Le "travail" **filmique**.

C'est le "travail" lié au filmage et au montage.

On s'inspirera pour cette étude d'une classification proposée par Ch. Metz pour l'analyse des trucages (41): le "travail" filmique sur les gestes est une forme de trucage.

En se plaçant du point de vue du spectateur, on distinguera ainsi entre:

- travail **visible**,

- travail **invisible**,

- et travail **imperceptible**.

Comme exemple de travail **visible** — le spectateur ressent l'effet et se rend compte qu'il y a eu "travail" — on peut citer le filmage inversé, accéléré ou ralenti, ainsi que l'arrêt sur l'image (suspension du geste) et le procédé qui consiste à filmer image par image un acteur (comme s'il s'agissait d'un dessin animé) pour lui faire produire des gestes impossibles dans la réalité (tout le film de Mac Laren Les Voisins est traité suivant ce procédé: les personnages voient, glissent sur l'herbe sans bouger les pieds, se transforment...).

Les exemples de travail **invisible** (quoique perceptible: le spectateur ressent l'effet, mais ne voit pas qu'il y a eu travail) tiennent surtout au travail sur la focale des objectifs: en filmant avec une très



longue focale l'approche de face d'un personnage, on donne l'impression qu'il fait quasiment du "sur-place" (La rivière du hibou de R. Enrico offre dans sa séquence de pré-conclusion une très intéressante utilisation de cet effet); inversement, en utilisant une focale courte, on accélère considérablement le mouvement d'avancé (on a souvent recours à ce procédé dans les films sportifs pour créer des images "choc").

Quant au travail **imperceptible**, il est la règle dans les films réalistes; dans ce cas, le spectateur n'a pas le sentiment qu'il y a production d'un effet, et encore moins qu'il y a eu "travail", ce qui est évidemment un double leurre, car le réalisme gestuel n'est qu'un effet produit par un "travail", et ceci tant au filmage qu'au montage. Le cinéma est certes une machine à reproduire le mouvement (et même à produire du mouvement — Ch. Metz note justement qu'au cinéma il y a présence "réelle" du mouvement (42)), mais il ne reproduit pas tel quel les gestes, ou du moins, il ne les reproduit tels quels que dans certaines conditions: il faut, par exemple, que la caméra tourne exactement à la même vitesse que le projecteur; que l'objectif choisi ne provoque pas de déformations (objectif dit "normal"); si l'on tire au télé-objectif ou au grand-angulaire, il faut se méfier des prises de vues de face (qui, nous l'avons vu, modifient la perception du mouvement)...etc. De la même façon, au montage, si l'on veut préserver le coulé d'un geste, il conviendra de ne pas raccorder deux plans n'importe comment (problème des raccords **dans** le mouvement) et parfois même de supprimer une partie du geste pour mieux donner l'illusion de continuité (43).

Fragment de film réaliste, notre fragment se conforme à un tel travail **imperceptible**.

#### b) Le "travail" **profilmique**.

Il est d'abord constitué par le **jeu des acteurs**.



Dans l'analyse de ce travail, il conviendrait de faire la part de ce qui revient:

- à l'acteur lui-même: les acteurs professionnels ont très souvent des figures kinésiques privilégiées (celà fait partie de leur "image de marque"): les moulinets de cane et les pieds en "canard" de Charlot, le visage rembruni puis soudain épanoui de Fernandel, le roulement d'épaules de J.Gabin...;
- à l'école d'interprétation qui l'a formé;
- au personnage qu'il interprète;
- au genre cinématographique auquel appartient le film,
- au cinéaste qui réalise le film...etc.

Dans le cadre d'une analyse de film, tout ce travail actoriel profil-mique ne nous parvient toutefois qu'à **travers** le **filmique** de ce film; dans cette perspective, on peut même dire que l'acteur lui-même, et donc son jeu, ne sont que les **produits** du film (44); la lecture que nous faisons du travail gestuel dans un film donné dépend donc essentiellement de notre connaissance des modèles kinésiques généraux (cinématographiques et extra-cinématographiques) et d'une typologie implicite des façons de jouer.

Dans Gardiens de Phare, l'interprétation des acteurs nous paraît à la fois **réaliste** et **mélodramatique** (ce dernier aspect est surtout sensible dans l'amplification gestuelle si caractéristique du jeu du père).

Une autre façon d'aborder le travail profil-mique des gestes serait de s'interroger non plus sur le jeu même des acteurs, mais sur les **types de gestes** privilégiés par le film.

Une telle analyse demanderait tout d'abord l'élaboration d'une grille classificatrice applicable à chaque film (les acquis de la kinésique "naturelle" s'avèrent ici indispensables), et pour l'étude elle-même, d'avoir recours aux méthodes quantitatives.

Nous n'avons pas effectué cette analyse quantitative de façon très rigoureuse pour Gardiens de phare, nous pensons, toutefois, que cette approche quelque peu rapide et intuitive reflète assez exactement



le fonctionnement kinésique du film.

Un premier dénombrement permet de constater que les gestes **fonctionnels** (marcher, ouvrir une porte...) cèdent le pas aux gestes **indiciels** (révélateurs d'une atmosphère, d'un état d'esprit, d'un sentiment) ou émettent des connotations par la forme de leur dénotation: par exemple, la démarche hésitante du père, montant les escaliers qui conduisent à la lanterne, connote le drame intérieur dont il est la proie. Un second dénombrement, effectué en se référant aux catégories définies par P. Ekman et W. F. Friesen (45), suggère que les gestes indiciels sont avant tout:

- des **affects displays** (exprimant la réaction passive à une stimulation très forte: peur, joie, tristesse...),
- des **alter-directed adaptors** (mouvements actifs de réponse à une attaque; exemple: l'affrontement du père et du fils),
- plus souvent encore, des **self-adaptors**: gestes moteurs, mettant l'individu en relation avec lui-même, et traduisant un effort d'adaptation ou une volonté de défense face à une quelconque perturbation.

Conformément au cas général, **self-adaptors** et **affects displays** ont essentiellement pour siège, dans le film, le visage, car le visage est dans notre imaginaire culturel le lieu privilégié de l'expression de la personnalité, de l'intelligence et de la conscience. Or, le drame de Gardiens de phare, est celui d'une double atteinte portée à l'intégrité du moi: par la négation de l'un ou l'autre des deux constituants de sa conscience morale, pour le père (le devoir professionnel ou l'amour paternel); par la folie, pour le fils. D'où, ces yeux révulsés, hagards, plissés, ces bouches tremblantes, rétractées, grimaçantes; d'où tous ces gestes liant la main et le visage (**hand-to-face-adaptors**): se passer la main sur le front, se cacher le visage dans les mains, se boucher les oreilles..., comme si la main (symbole du pouvoir, de l'action, du faire) voulait réunifier ce "moi" démantelé par les événements; d'où, aussi, l'abondance des gros plans nécessaires pour une bonne lecture



de ces signes kinésiques.

Enfin, il ne faut pas oublier qu'en analyse quantitative les manques ont aussi leur signification. L'absence d'**emblems** (signes gestuels substitutifs du langage parlé), dans ce film muet qu'est Gardiens de phare, nous paraît tout à fait remarquable: chaque fois que la situation le nécessite, le verbal intervient **réellement** (46); aussi, n'avons-nous pas cette gesticulation pseudo-verbale qui envahit nombre de bandes du muet et parfois même les meilleures, mais des **paroles silencieuses** explicitées ou non par des inter-titres.

NB: Cette présence d'interventions orales silencieuses s'explique très certainement par la date de production du film: 1929; le film parlant existe depuis déjà deux ans (Le chanteur de Jazz) et, déjà, l'on a réfléchi aux "lois" qui doivent régir le rapport du verbe et de l'image (cf. le "Manifeste des trois", Eisenstein, Poudovkine, Alexandrov, 5 Août 1928; cf., également, "L'avenir du film parlant", R. Clair, 6 Juin 1929). Notons que ce traitement se retrouve également dans d'autres films (cf., par exemple, La Passion de Jeanne d'Arc de Dreyer, 1928).

Gardiens de phare est un des derniers films du cinéma muet; c'est aussi le dernier film muet de J. Gremillon.

## 2. La parole et les inter-titres.

Il faut distinguer pour leur degré d'intégration au texte filmique les **interventions orales silencieuses** et les **inter-titres**.

Notre fragment comporte:

- un intertitre (plan 3): "Actionne la sirène d'alarme";
- une intervention orale silencieuse combinée avec un intertitre (plans 23, 25, 26):
  - . plans 23, 25: plans serrés sur le père entrain de parler,
  - . plan 26: intertitre: "Henri, mon enfant";
- et une intervention orale silencieuse isolée: plan 81 (c'est la mère qui parle).



L'intervention isolée (plan 81) pose le problème de la compréhension du message (aucun intertitre ne vient préciser le contenu de l'acte de parole). Elle pourrait être assurée par la lecture du mouvement des lèvres (méthode de rééducation des sourds) — on découvrirait alors que la phrase prononcée est: "Le phare est allumé" — , mais cet effort n'est même pas nécessaire: le contenu du message nous a déjà été communiqué par le canal visuel; au plan 78, nous voyons que le phare est allumé. Ainsi, le code iconique informe-t-il par avance (prolepse) le spectateur, du sens à attribuer au message verbal (dans d'autres cas, le processus peut être rétroactif: analepse). Il ne faudrait pas croire qu'un tel processus de compensation est propre au film muet: il est fréquent (heureusement) dans la vie réelle (lorsque des "bruits" viennent perturber trop considérablement la communication linguistique, la transmission du message est souvent effectuée par l'intermédiaire du canal visuel). R. Clair s'est amusé à jouer avec ce processus dans son film parlant Sous les toits de Paris (47).

Dans les deux autres interventions, le contenu du message nous est fourni par le texte des cartons.

La **diégétisation** des intertitres est, dans les deux cas, assurée par leur structure linguistique et par leur insertion dans la bande-image.

Dans le premier cas (plan 3), la diégétisation est opérée à la fois prospectivement et rétrospectivement. Dans le plan 2, le geste d'un des marins qui montre du doigt quelque chose est le signe, bien que l'on ne voit pas le mouvement des lèvres (le plan est trop éloigné et le visage du marin partiellement caché par son ciré — on ne saurait donc parler véritablement d'intervention orale silencieuse), qu'il est vraisemblablement en train de dire quelque chose (le geste nous renseigne même sur la nature de l'acte de langage effectué: il s'agit d'un ordre).

Dans le deuxième cas (plans 23, 25, 26), l'intertitre suit immédiatement l'intervention orale silencieuse (le plan 24: le fils, est un insert qui coupe l'unité de la profération).



On notera que, dans un cas comme dans l'autre, la présence de l'intertitre est **motivée**; c'est une façon d'atténuer la rupture que provoque obligatoirement l'intervention d'un intertitre dans la bande-image (48); bien évidemment, la décision de gommer cette rupture n'est pas innocente: elle témoigne de la volonté du réalisateur de jouer au maximum le jeu de l'effet fiction (49).

De ce point de vue, nos deux intertitres ne provoquent d'ailleurs pas tout à fait le même effet sur le spectateur.

En ce qui concerne l'intertitre du plan 3, tout se passe comme si le monteur s'était contenté de supprimer à l'intérieur d'un **cademe** unique (50) la longueur de pellicule nécessaire à l'insertion de l'intertitre; on peut dire aussi que tout se passe comme si l'on avait, au moment de l'intertitre, masqué quelques instants la bande-image pour ne laisser que le son: l'action commencée au plan 2 est sensée se poursuivre pendant l'intertitre et s'achever au plan 4; la continuité entre les plans 2 et 4 est d'autant plus sensible qu'ils sont dans un rapport d'identité en ce qui concerne le cadrage. Avec une telle construction, le déroulement temporel est donc respecté, même si l'intertitre provoque une espèce de "trou" dans la diégèse visuelle.

Le fonctionnement de l'intertitre du plan 26 est bien différent. Son contenu reprend le message verbal véhiculé par l'intervention orale silencieuse des plans précédents (plans 23, 25); c'est donc un peu comme si l'on nous répétait deux fois le même message: une première fois en "shuntant" le son; une seconde fois, en masquant l'image. Ici, la continuité temporelle n'est donc pas respectée: le même temps nous est donné à voir deux fois.

La valeur informative de nos deux intertitres n'est pas non plus la même. Nous avons vu que l'intertitre du plan 3 permettait d'éviter de confondre cheminée et sirène d'alarme; sa valeur informative est donc certaine. Il n'en va pas de même pour l'intertitre du plan 26: nous connaissons déjà les liens de parenté qui unissent les deux personnages; la fonction de cet intertitre est essentiellement dramatique



(voire même, mélodramatique); il vaut, par les connotations véhiculées par le message (tendresse, amour paternel), par la suspension qu'il crée en retardant l'ouverture du segment suivant (effet de "suspense"), et par le système d'oppositions qu'il produit avec ce segment: alors que l'intertitre se présente comme un plan statique à lire, la grande scène de l'affrontement père-fils qui suit nous entraîne dans un tourbillon de mouvements (mouvement des acteurs, mouvement de la caméra). La brutalité de l'agression du père par le fils s'en trouve de la sorte amplifiée.

Le travail de ce segment sur les intertitres et les interventions silencieuses apparaît comme tout à fait remarquable.

Loin d'être gêné par les effets de rupture provoqués par les intertitres, J. Gremillon s'en sert, en les modulant à son gré, pour ponctuer (plan 3) ou pour faire progresser la tension dramatique (plan 26). Significativement, les intertitres disparaissent lorsque cette tension diminue quelque peu: seule une intervention orale silencieuse (plan 81) vient souligner que le phare est allumé.

### 3. Les bruits.

S'il suffit, dans une certaine mesure, de montrer des vagues qui se brisent pour "suggérer" le bruit de la mer, en revanche, la présence d'un tuyau n'évoque en rien le mugissement d'une sirène d'alarme; aussi J. Gremillon a-t-il recours à des **métonymies** visuelles (on nous montre l'effet pour la cause): c'est le rôle d'un grand nombre de gestes du père (se boucher les oreilles; une certaine façon de lever soudainement la tête...) qui sont des signes indiscutables de réponse à des stimuli auditifs; c'est surtout celui de la fumée (51).

J. Gremillon structure les émissions de fumée en un véritable micro-système dont les variables nous sont présentées dès le début du fragment.

Prenant comme base trois plans de la sirène ordonnés suivant une progression scalaire:



- plan 5: plan moyen,
- plan 6: plan américain,
- plan 7: très gros plan,

il exprime les changements d'intensité, les modulations du son et les connotations qui s'y attachent en jouant:

1. sur la grosseur et sur la durée subjective des plans (à durée réelle égale, un très gros plan paraît plus long qu'un plan moyen; de plus, un très gros plan, favorise la synesthésie image-son);
2. sur le nombre et la longueur des émissions de fumée par plan;
3. sur les modalités d'insertion de ces émissions dans le plan.

Si nous posons que la délimitation d'un plan est symbolisée par deux traits obliques: / / , et une émission de fumée par: . — . , la longueur des traits étant proportionnelle à la longueur de l'émission et les points indiquant respectivement que le début et la fin de l'émission sont visibles sur l'écran, nous pouvons écrire les équations suivantes:

- intensité:

faible: / . — . / ,

forte: / . — — — . / ,

très forte: / — — — / — — — / ,

- modulation:

demande d'aide: / . — . / ,

demande d'aide urgente: / . — . — — — . / ,

demande d'aide extrêmement urgente:

/ . — . — / — . / — . — — / — . / ,

en péril:

/ — — — — / — — — — /

Ainsi présentée, la sirène d'alarme joue un rôle doublement dramatique: en aggravant la tension; en poussant le père à agir.

Et ce n'est pas l'un des moindres mérites de J. Gremillon que d'avoir fait de **bruits silencieux**, le **moteur** même de l'action.



### Les codes spécifiques

Nous proposerons tout d'abord une analyse en syntagmes en nous fondant sur la classification de Ch.Metz; nous n'explicitons pas toujours en détail les procédures mises en oeuvre pour délimiter et construire ces syntagmes; nous montrerons simplement les difficultés auxquelles on se heurte parfois pour conduire une telle analyse. En même temps que l'analyse syntagmatique, nous indiquerons:

- les mouvements de caméra,
- et la façon dont s'enchaînent les syntagmes.

#### Syntagme N°1: plans 1-13.

La sortie de champ du père au plan 13, nous permet de délimiter un premier segment que nous dénommerons: **réponse du père à la demande d'aide du bateau.**

Le montage présente par alternance deux séries événementielles (A = le père, B = le bateau) de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc, il soit de simultanéité. C'est la définition même du **syntagme alterné.**

Nous pouvons schématiser ce segment N°1 de la façon suivante:

[1] - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - [8] - 9 - 10 - [11] - 12 - [13]

(entre crochets: plans consacrés à A,  
sans crochets: plans consacrés à B)

Dans le cas présent, le rapport de consécution se précise en un rapport de **cause à effet: B active A** (notation: B → A).

#### Syntagme N°2: plans 14-20.

Liaison: raccord de mouvement.

Il fait intervenir trois séries: A, B, et C = le fils.

Le père monte l'escalier qui conduit à la plateforme supérieure du phare où se trouve la lanterne et le fils.



On peut hésiter ici entre un syntagme **alterné** et une **scène** coupée d'**inserts** multiples. L'alternance s'effectue, en effet, entre une série continue et organisée temporellement (A), et des plans brefs et séparés (B et C). Cette ambiguïté nous semble irréductible.

Mouvement de caméra: panoramique d'accompagnement.

Schématisation:

[14] - 15 - [16] - 17 - [18] - 19 - [20]

(soulignés: plans consacrés à C)

### Syntagme N°3: plans 21-26.

Liaison: raccord au noir diégétisé (le père se rapproche de la caméra jusqu'à obturer complètement le champ; enchaînement avec le noir de la fumée de sirène).

Le syntagme décrit le face à face père - fils.

Deux séries (B,C) de longueur sensiblement égale alternent plan par plan. Mais à la différence de l'alternance A - B, dans le syntagme N°1, B et C se trouvent dans le même espace diégétique. C'est un type particulier de syntagme **alterné**. Ch. Metz signale le problème dans une note de son commentaire à Adieu Philippine (52); nous proposons de l'appeler (suivant la terminologie traditionnelle en vigueur chez les professionnels): **champ-contre champ**.

D'autre part, le rapport entre les deux séries n'est plus de cause à effet, mais d'**affrontement** (notation: B vs C)

Schématisation:

21 - 22 - [23] - 24 - [25] - 26

(encerclé: intertitre)

Remarque: le plan 21 est un insert qui assure la liaison avec le segment précédent par un phénomène de chevauchement fréquent au cinéma.



**Syntagme N°4: plans 27-45.**

Liaison: raccord "cut" extrêmement brutal.

La description de l'affrontement père-fils est effectuée à travers une grande **scène** coupée par un certain nombre d'**inserts** (sirène, mer).

Schématisation:

[27] - 28 - [29] - **30** - 31 - [32] - **33** - [34 - 35 - 36] - 37 -  
[38 - 39] - (40) - **41** - [42] - **43** - [44 - 45]

(en caractères gras: plans de mer  
entre parenthèses: plan abstrait correspondant  
à la chute du fils)

Mouvements de caméra: jusqu'au plan 39, la caméra bouge plus ou moins suivant la lutte entre les deux personnages, sans qu'il soit possible de nommer ces mouvements par un terme spécifique; au plan 40, elle effectue un mouvement giratoire (sur l'axe de l'objectif) de plus en plus rapide, au point d'arriver à l'abstraction totale; ce mouvement traduit subjectivement la chute et la mort d'Henri: on notera que la mort du personnage se traduit par la "mort" de la représentation (passage à l'abstraction). Ces mouvements de caméra soulignent très efficacement la tension dramatique du passage, d'autant que l'ensemble du fragment étudié se caractérise par une très grande fixité de l'image. A la fin du syntagme, aux plans 43-45, la caméra revient d'ailleurs à une fixité totale.

**Syntagme N°5: plans 46-50.**

Liaison: raccord "cut".

Seule la série D est représentée (le bateau en danger).

On peut hésiter entre une **scène** et un **syntagme descriptif** (unité spatio-temporelle); la seule différence entre les deux réside, on le sait, dans le fait que la scène est un syntagme **narratif** qui insiste sur le



déroulement temporel de l'action, alors que le syntagme descriptif insiste exclusivement sur la **coexistence spatiale** des éléments (actions ou objets) représentés: c'est cette dernière structure qui nous semble le mieux correspondre à ce qui se passe dans ce syntagme.

Schématisation:

46 - 47 - 48 - 49 - 50

#### Syntagme N°6: plans 51-76.

Liaison: raccord "cut".

La sirène du bateau force le père à aller allumer la lanterne.

Il s'agit indiscutablement d'un syntagme **alterné** (A/B); vue le nombre et la longueur des plans de bateau, il ne saurait, en effet, être question de les considérer comme des inserts. En revanche, les plans 52 et 54 représentant la mer sont des inserts.

Le rapport entre les deux séries est le même qu'au syntagme N°1:

B → A.

Mouvement de caméra: panoramique d'accompagnement (plan 76); la caméra accompagne le père qui monte allumer la lanterne du phare.

Schématisation:

[51] - 52 - [53] - 54 - 55 - 56 - [57] - 58 - [59] - 60 - 61 -  
[62] - 63 - 64 - 65 - 66 - [67] - 68 - [69] - 70 - 71 - 72 - 73 -  
74 - 75 - [76]

#### Syntagme N°7: plans 77-81.

Liaison: raccord "cut"; en fait, un lien psychologique est établi entre les deux syntagmes: le phare vient de s'allumer; l'espoir renaît dans la maison de la fiancée.

Il s'agit, sans discussion possible, d'une **scène** entrecoupée de deux **inserts**: les plans 78-79.

Ces deux plans posent un problème: on peut se demander pourquoi J. Gremillon a cru bon de recourir à ces deux plans très brefs et



tirés sous le même angle, hormis la position de l'horizon et de la lumière du phare; pourquoi un tel changement de cadrage que rien ne semble devoir justifier? est-ce simplement la trace des recherches formalistes de l'époque? ou bien une façon de suggérer visuellement que cette image de phare allumé est une image trompeuse (elle fait surgir l'espoir, elle est signe de vie; mais en même temps, elle est signe de mort), image clivée, dédoublée, dans son sens et dans sa représentation?

Schématisation:

[77] - 78 - 79 - [80 - 81]

(entre crochets gras: la maison de la fiancée  
encadré: plans de phare)

#### **Syntagme N°8: plans 82-86.**

Liaison: C'est un enchaînement très élaboré: le plan 81 se termine par un fondu au noir qui enchaîne avec un effet de volet (noir vs lumière) provoqué par la rotation de l'obturateur de la lanterne du phare.

On pourrait certes distinguer dans ce segment qui nous montre le prix du devoir accompli, deux séries **alternées**: le père, et la veste du fils; mais, non seulement — comme dans le syntagme N°3 — ces deux éléments se trouvent dans un même espace diégétique, mais ils ne sont pas dans un rapport de réciprocité: la veste est le regardé, le père le regardant. Nous proposons de dénommer une telle structure: **pseudo-syntagme alterné** (53).

Son abstraction confère au plan 82 (très gros plan du réflecteur du phare) un statut iconique particulier, mais il s'insère normalement dans la diégèse du segment.

Schématisation:

82 - [83] - 84 - [85] - 86

Remarque: le plan 87 (mot "fin") est extérieur au récit filmique proprement dit.



L'intérêt essentiel de cette analyse en syntagmes est de nous permettre de mieux comprendre comment fonctionne la progression dramatique du fragment considéré.

### La progression dramatique.

Dans cette partie de notre étude, nous tenterons d'articuler les données des analyses précédentes (et notamment les données de l'analyse des codes spécifiques) à quelques éléments du fonctionnement de la structure narrative du fragment.

Le fragment commence en posant la relation bateau - père (syntagme alterné). Le bateau, et plus précisément la sirène d'alarme, apparaît alors comme le véritable moteur de l'action: c'est la voix du **Devoir professionnel**, le **Destinateur** qui cherche à constituer le **père** en **Sujet professionnel**. L'enjeu du contrat est également posé: il y va de la vie du bateau.

L'acceptation du contrat par le père est marquée par le long panoramique d'accompagnement du syntagme N°2: le père est décidé à monter allumer la lanterne du phare.

La rencontre avec le **fils** (**Anti-sujet** sur l'axe **professionnel**) provoque la mise en présence, et, en conséquence la mise en concurrence, du **Destinateur social (professionnel)** et du **Destinateur familial** (la vue du fils ne peut que rappeler au père son **Devoir paternel**). Cette concurrence se traduit dans une structure syntagmatique qui met ces deux actants sur le même plan (l'un et l'autre interviennent comme des inserts).

Puis, l'aggravation de la tension dramatique est emphatiquement soulignée:

- a) par des signes de démarcation entre syntagmes de plus en plus appuyés: le raccord au noir (diégétique) entre les plans 20 et 21; l'intertitre du plan 26;
- b) par le passage d'une structure syntagmatique en champ-contre



champ (le face à face du syntagme N°3 qui maintient encore le père et le fils dans deux séries **séparées**), à une structure syntagmatique du type **scène** qui inclue les deux acteurs à l'intérieur d'un **même** cadrage mouvant (l'affrontement au syntagme N°4).

Significativement, les plans de sirène disparaissent lorsque la lutte entre le père et le fils fait rage (plans 32-45); c'est que la présence de la sirène dans le film est plus subjective qu'objective: la sirène n'a de sens qu'en liaison avec le père (comme Destinateur du Devoir social); logiquement, elle s'efface, lorsque le père, entièrement pris par la lutte, ne saurait plus l'entendre. La lutte est d'ailleurs le signe que le Destinateur social l'a emporté sur le Destinateur familial: dans le syntagme N°4, le fils est pour le père l'**Anti-sujet** qu'il convient de vaincre pour accomplir son **Devoir professionnel**. Le syntagme N°4 correspond ainsi à la **séquence principale** du modèle narratif sur l'axe **social**.

La mort du fils, en supprimant l'Anti-sujet social, devrait permettre immédiatement la liquidation du manque sur cet axe; mais cette mort n'est en réalité que la liquidation de la manifestation figurative de l'Anti-sujet social; l'Anti-sujet social demeure présent sous la forme de la **mort du fils**. Le "suspense" demeure donc entier: le père va-t-il aller allumer la lanterne pour sauver le bateau?

Le syntagme N°5, entièrement consacré au bateau, intervient opportunément pour rappeler au spectateur quel était l'enjeu de l'affrontement.

Le syntagme suivant (N°6) revient à une structure alternée assez voisine de celle que nous avons trouvée dans le syntagme N°1: c'est qu'il s'agit, pour le Destinateur social, de rappeler au père son contrat; d'où la présence de plus en plus insistante



dans la série bateau, de la sirène d'alarme: sortir le père de son inhibition, après la mort du fils, n'est pas chose aisée. Le renouvellement de l'acceptation du contrat professionnel par le père est une fois de plus marquée par un panoramique d'accompagnement (plan 76). Quant au résultat de cette acceptation (la liquidation du manque sur l'axe social), ce n'est pas, curieusement, à travers des plans de bateau échappant à une mort certaine qu'il nous est communiqué, mais dans un syntagme soulignant le faux espoir qui anime la fiancée (syntagme N°7). Cette construction qui fait passer l'axe familial au premier plan, au détriment de l'axe social, évite au film le traditionnel happy end (le dénouement positif sur l'axe social n'est autre qu'une séquence principale négative sur l'axe familial), et ouvre sa conclusion sur une réflexion désabusée sur le destin de l'homme et sur l'ironie tragique qui préside à ses relations avec la vie et la mort (nous reviendrons ultérieurement sur ce dernier point).

### Esquisse d'un système textuel du fragment.

Tentons de réunir les données essentielles de cette analyse pour faire apparaître quelques éléments qui pourraient servir à constituer un système textuel du fragment.

Nous profiterons de cette tentative de structuration pour insister sur le travail des cadrages qui jusque-là n'a pas été directement pris en considération.

Dans notre fragment, le drame se noue essentiellement entre quatre groupes d'acteurs:

- la mer,
- le bateau,
- les gardiens de phare (le père et le fils),
- accessoirement, la fiancée et la mère.

Les relations existant entre ces quatre groupes sont marquées



par un triple système d'oppositions.

1. Le premier système concerne les relations qui existent entre la mer, d'une part, le bateau et les gardiens de phare d'autre part.

Dans les deux cas, la mer est un actant **opposant**:

- elle est une menace pour le bateau et pour la vie des marins,
- elle engloutira le fils après sa chute du haut du phare.

Deux variétés de cadrages correspondent à ces deux relations d'opposition:

- la mer, en tant qu'opposant du bateau est traitée en cadrages **horizontaux** (elle est vue du bateau);
- la mer, en tant qu'opposant des gardiens de phare, est traitée en **plongées** (elle est vue du haut du phare).

2. Le deuxième système concerne la relation père - fils.

Il s'agit d'une relation conflictuelle du type: **Sujet vs Anti-sujet**.

Là encore, c'est essentiellement le travail des cadrages qui manifeste l'opposition:

- le père est toujours soigneusement **centré**, au milieu du cadre, et en général, tiré en **contre-plongée** (cet angle fonctionne, on le sait, le plus souvent (54), comme un processus de valorisation);
- le fils, lui, est tiré en **plongée** (dévalorisation, écrasement) et de façon **décadrée** (à gauche, à droite du cadre, mais pas au centre); ces décadrages, non conformes à la norme du découpage du corps acceptée par le film de fiction classique (respect des parties du corps: un gros plan présente la tête **en entier**, un plan américain la tête et le buste **en entier...etc**) opèrent un morcellement du corps du fils qui traduit visuellement l'atteinte portée à l'homogénéité du moi par la folie.

3. Le troisième système concerne les relations entre la série [père - fils] et la série bateau.

Ce système repose sur des oppositions de traitement beaucoup plus complexes que les précédentes, car elles mettent en jeu, à la fois,



le travail des cadrages, la longueur des plans et le montage.

Les deux séries comportent un nombre de plans extrêmement voisin, mais les plans de la série bateau sont beaucoup plus brefs que ceux de la série [père - fils].

D'autre part, la série [père - fils] est structurée en grandes suites de plans, en grandes **scènes**, dans lesquelles les plans s'enchaînent les uns les autres de façon continue (abondance de raccords de mouvements). La série bateau, au contraire, est traitée de façon extrêmement **fragmentaire** par des plans qui sont souvent dans un rapport d'identité et que l'on répète plusieurs fois:

- le plan 6 est répété 9 fois,
- le plan 7, 8 fois,
- le plan 5, 4 fois....

Le traitement de chacune de ces séries correspond à deux conceptions différentes du cinéma:

- l'une, dénommée par Ch. Metz: la **ciné-langue** ou le **cinéma-mécano** (55), découpe le réel en parcelles pour le reconstituer de telle sorte qu'il ne prenne sa signification que par le montage: c'est le cas de la série bateau;
- l'autre, préserve l'aspect continu de la réalité, prétendant représenter le monde tel qu'il est et ne signifier qu'à travers lui: c'est le cas de la série [père - fils].

D'une façon générale, la représentation de la série bateau peut être qualifiée d'**abstraite** car le bateau lui-même (un bâtiment en perdition, des hommes d'équipage menacés de mort) s'efface derrière sa "fonction" (au sens qu'E. Souriau donne à ce terme). Bien plus, cette "fonction" nous est davantage présentée comme celle de **Destinateur du père** (le bateau c'est la "force" qui pousse le père à accomplir son Devoir professionnel — au niveau des plans qui le décrivent, le bateau se résume d'ailleurs, pour l'essentiel, à la sirène d'alarme) que comme celle de **Destinataire** de l'action accomplie par le père (celui dont la vie dépend de la réussite du père d'allumer le phare).



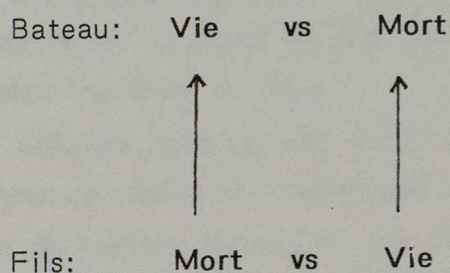
Significativement, son rôle de Destinateur achevé (lorsque le contrat faisant du père un Sujet du Devoir professionnel a été accepté), le bateau disparaît du film sans que l'on daigne nous informer de son sort. Comment, dans ces conditions, nous intéresser à la destinée des marins qu'il abrite?

Il en va tout autrement pour la série [père - fils], ainsi que pour les plans concernant la maison de la fiancée: ici, le drame nous atteint à travers des personnages dotés d'un coefficient de réalité indiscutable par leur insertion dans un univers spatio-temporel sans faille: des plans longs nous permettent de nous familiariser avec leur cadre de vie; des gros plans scrutent leurs visages (alors que l'on ne voit jamais le visage des marins) — le dernier plan du film est tout à fait remarquable à cet égard. Le spectateur prend ainsi la mesure du poids des choses et de la tragédie qui touche ces hommes et ces femmes; on peut vibrer à leurs épreuves, s'épouvanter du destin tragique qui frappe le fils, s'apitoyer sur le sort du père et de la fiancée...; la projection-identification fonctionne, ici, à plein.

4. Un quatrième et dernier système peut enfin être repéré. A la différence des trois autres, il subsume l'ensemble du drame en lui fournissant son axe sémantique majeur. Il s'agit de l'opposition:

#### **Vie vs Mort.**

La structure narrative fait fonctionner cet axe à deux niveaux, en instaurant d'ailleurs entre les deux niveaux une relation d'opposition: la vie du fils dépend de la mort du bateau, et la vie du bateau de la mort du fils.





On saurait difficilement concevoir organisation des contenus plus **mélodramatique**.

Le segment étudié donne de cet axe sémantique une représentation tout particulièrement forte, non seulement au niveau narratif (c'est le moment où ces oppositions se manifestent de la façon la plus intense), mais également au niveau visuel par un jeu en "abyrne" sur l'opposition symbolique:

**lumière      vs      obscurité.**

Ainsi, y a-t-il les espaces de Vie: le jour, l'espace éclairé de la maison de la fiancée, et des espaces de Mort: la nuit, le phare éteint. Le passage de la Vie à la Mort est marqué quant à lui par un effet saisissant: pendant toute la dernière partie de l'affrontement qui va conduire à la mort du fils (plans 32-41), une porte qui bat joue le rôle d'un volet optique venant tour à tour dévoiler ou masquer, pour le spectateur, la scène tragique qui se déroule derrière elle: ainsi, peu à peu, le noir, le non-voir, la mort, l'emportent-ils sur le voir et sur la vie.

Ce traitement atteint son paroxysme au plan 40 qui figure la mort du fils: ce plan, d'une tonalité extrêmement sombre est animé par un mouvement tournant qui le fait progressivement virer au non figuratif; la mort de la représentation symbolise ainsi la mort du fils. L'éclairage du phare, qui vient trouer l'obscurité d'éclairs alternatifs (bien visibles aux plans 78-79), n'est pas lui-même dépourvu de signification: il témoigne du statut précaire de toute Vie (la Vie est une lumière qui vacille; elle est en permanence menacée par l'obscurité). Les plans de conclusion sont tout particulièrement remarquables à cet égard (plans 82-86): le faisceau alternatif du phare vient s'inscrire sur la veste du fils (symbole de mort) et sur le visage du père (symbole de vie).

Enfin, ne peut-on voir dans cet éclairage alternatif du phare, le symbole même du cinéma qui fait naître de l'obscurité par un faisceau de lumière discontinu une **vie** au statut de réalité quelque peu incertain, et, en tout cas, toujours éphémère?



## PROBLEMES D'EVALUATION

Qu'il s'agisse de l'analyse de l'écriture filmique ou de l'analyse du langage cinématographique des critères d'évaluation des codes et des systèmes construits par l'analyste doivent être prévus.

De ce point de vue, Langage et cinéma semble hésiter entre deux modes d'évaluation, eux-mêmes liés à deux façons quelque peu différentes de définir la pertinence de la sémiologie du cinéma.

L'une de ces définition nous est déjà connue; nous la rappellerons quand même pour plus de clarté:

Définition 1:

"[...] traiter les films comme des textes, comme des unités de discours, en s'obligeant par là à rechercher les différents systèmes (qu'ils soient ou non des codes) qui viennent informer ces textes et s'impliquer en eux."

La seconde définition n'a pas jusque-là été prise en considération:

"[...] comprendre comment le film est compris" (56).

Il est bien certain que pour Ch. Metz il ne s'agit pas là de la définition de deux axes de pertinence, mais de deux variantes définitionnelles d'un même axe.

On peut cependant se demander si ces définitions sont bien homologues.

Dans la définition 1, la pertinence est de type **logique**: les codes et les systèmes, en effet, nous avons déjà eu l'occasion de le noter, ne sont pour Ch. Metz que des **constructions de l'analyste**; non seulement ils n'ont "pas d'existence matérielle", mais ils ne sont "rien d'autre qu'une logique, un principe de cohérence". (57).

Dans cette perspective, les codes et les systèmes ne sont soumis à d'autres critères de validation que leur cohérence interne, leur **consistance**.

La définition 2 propose un critère de pertinence d'un tout autre



type; si nous n'avions pas peur d'être mal compris, nous dirions que le critère de pertinence est ici de nature **psychologique**: le sémiologue vise à rendre compte de la démarche par laquelle le spectateur appréhende la signification d'un film:

"Le parcours du sémiologue est parallèle (idéalement) à celui du **spectateur** de film; [...] Mais le sémiologue s'efforce d'explicitier ce parcours dans toutes ses parties, alors que le spectateur le franchit d'un trait et dans l'implicite, voulant avant tout comprendre le film; le sémiologue, pour sa part, voudrait en outre comprendre comment le film est compris: trajet parallèle à celui du spectateur, disions-nous, mais aussi qui le redouble: vraiment parallèle, en somme, et non point confondu. La lecture du sémiologue est une métalecture, une lecture analytique, face à la lecture naïve (en fait: à la lecture **culturelle**) du spectateur." (58).

Entendons bien ce que Ch. Metz veut dire par là; il ne s'agit nullement pour le sémiologue d'expliquer les réactions de telle ou telle personne particulière face aux films; le spectateur dont il est question ici est une **entité sociale**, non un être individuel:

"Le spectateur, pour moi, ce n'est pas, dans sa totalité concrète, la personne qui va au cinéma, mais seulement la partie d'elle-même qui y va. C'est le dispositif psychique qui est requis par l'institution pour qu'elle puisse fonctionner, mais qui n'est requis que pendant la séance." (59).

Nous reviendrons ultérieurement sur ce problème de la construction de l'entité spectateur; ce qui nous importe présentement, c'est le changement d'axe de pertinence opéré par cette nouvelle définition. Dans cette perspective, le critère de validation des constructions de l'analyste ne réside plus seulement dans leur consistance interne, mais



dans leur adéquation au "parcours" effectué par le spectateur face au film.

Ainsi, en passant de la définition 1 à la définition 2 glisse-t-on d'une conception **arbitraire** (= purement logique) à une conception **motivée** de la pertinence.

Entre ces deux conceptions, le choix ne paraît pas douteux.

On peut, en effet, se demander quel pourrait être l'intérêt de construire des structures qui auraient pour seul critère de validation leur cohérence interne:

"Pour nous, écrivait déjà A.J. Greimas, dans Sémantique structurale, le fait d'admettre que toute description est construction est, bien sûr, tout d'abord la reconnaissance d'une nécessité; mais la description comporte aussi l'exigence d'une certaine éthique scientifique. Comme il existe un bon usage de la liberté, l'utilisation de la construction apriorique ne doit pas non plus être arbitraire: la dimension linguistique de notre existence est une réalité sociale, et sa description ne doit viser qu'à construire un langage adéquat à la langue naturelle qu'il s'agit de décrire." (60).

C'est là, également, on s'en souvient, la remarque faite par le linguiste G. Lakoff au logicien Dana Scott, remarque sur laquelle se fonde toute la différence entre logique formelle et logique naturelle (61).

Ce choix n'a cependant pas toujours été évident pour tout le monde; qu'il suffise de rappeler ici toutes les tentatives pour construire une linguistique purement formelle, ou la volonté de certains linguistes de refuser tout recours à l'intuition et de s'en tenir à des manipulations purement "objectives" (62). On connaît tous les excès auxquels ont conduit cette position: de l'évacuation pure et simple du sens (63) à la morpho-sémantique (qui réduit la sémantique à l'analyse des relations avec le signifiant) et à la sémantique distributionnelle qui



veut expliquer toute variation de sens par une variation du contexte linguistique.

Dans sa thèse, De la sémantique lexicale à la Sémantique de l'énonciation, C. Orecchioni souligne avec vigueur cette nécessité de faire intervenir un critère d'évaluation psychologique:

"un modèle linguistique n'a pas d'autre but que de rendre compte de toutes les intuitions que les utilisateurs d'une langue possèdent sur la langue qu'ils utilisent, et [...] son évaluation exige que les critères **internes** (explicitation, cohérence, simplicité) soient absolument subordonnés au seul critère de l'adéquation descriptive, laquelle ne se mesure qu'à l'aune de la conformité que les sujets parlants (et en particulier les sujets descripteurs) perçoivent ou pas entre les descriptions proposées et leur propre sentiment linguistique." (64)

Que l'on y prenne garde, toutefois, il ne s'agit nullement ici d'en revenir à une conception naturalisante des codes et des systèmes, mais de demander que les constructions opérées soient adéquates à la façon dont les spectateurs perçoivent le film (G. Lakoff demande de même que les règles de la logique naturelle soient construites pour être adéquates "à la façon dont les êtres humains conçoivent l'univers" (65)).

Ce qui passe de la sorte au premier plan, c'est le problème de la **compétence** du spectateur; c'est cette compétence qui règle le travail du spectateur face au film qu'il convient donc de décrire. La grammaire générative a eu le mérite de réhabiliter cette approche dans la perspective du Sujet-recepteur.

Dans Langage et cinéma, si Ch. Metz précise clairement quels sont les critères internes auxquels doivent satisfaire les codes et les systèmes, il reste assez peu explicite sur le rapport que doit entretenir la construction de ces codes et de ces systèmes avec le travail du spectateur. On pourrait dire que Langage et cinéma se situe davantage



au niveau **neutre** qu'au niveau **esthétique** (pour reprendre la terminologie de Molino (66)).

Il en va de même pour notre analyse du dernier fragment de Gardiens de Phare. Cohérente en elle-même (du moins nous l'espérons), elle ne fournit aucun critère d'évaluation **dans la perspective du spectateur**; tout ce que l'on peut dire à ce niveau, est qu'elle rend compte de **notre** lecture du fragment, mais elle ne garantit nullement que cette lecture puisse être acceptée par l'ensemble des spectateurs du film; elle ne nous dit même pas dans quelles conditions une telle lecture pourrait être acceptée.

D'une certaine façon, les premiers articles de Ch. Metz étaient plus conformes dans leur démarche au critère de pertinence proposé par la définition 2, que les analyses de Langage et cinéma: la référence au travail du spectateur y était permanente (cf. par exemple, l'utilisation de la notion de "courant d'induction", empruntée à Bela Balaz, dans "Le cinéma: langue ou langage?" (67)).

Par rapport à ces premiers articles, Langage et cinéma perd en motivation ce qu'il gagne en systématisme.

Dans ses derniers articles d'inspiration psychanalytique, Ch. Metz renoue résolument avec une approche dans la perspective du spectateur, mais les problèmes étudiés se situent à un niveau très précisément délimité: montrer comment le spectateur est **affectivement** mis en place par le dispositif cinématographique (problème de l'effet signifiant, de l'effet fiction, des rapports entre rêve et perception cinématographique...) (68); ils ne concernent donc pas directement l'**intellection filmique**.

De fait, ce qu'il conviendrait d'élaborer si l'on voulait se donner quelques chances de tendre vers la réalisation de l'objectif défini par Ch. Metz: "comprendre comment le film est compris", c'est un modèle global susceptible d'expliquer comment fonctionne la **communication filmique**.

C'est le mérite de Sol Worth que d'avoir senti la nécessité d'établir un tel modèle et d'en avoir amorcé la construction.



## NOTES

1. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.14.
2. Ces deux définitions sont proposées respectivement in, Raymond Bellour/ Christian Metz: "Entretien sur la sémiologie du cinéma (1970)", in Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, tome 2, 1972, p.209.; et in Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.216.
3. cf. E.Garroni, Semiotica ed Estetica, Bari, 1968 (chap.II.3) et Ch.Metz, "Spécificité des codes et spécificité des langages", in Semiotica, I, N°4, 1969, p.370-396; des éléments de ce débat sont repris in Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., chap.X et in E.Garroni, Progetto di Semiotica, Laterza, 1972.
4. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.169.
5. Id.Ibid.p.182.
6. L'ambiguïté provient autant de la façon dont nous avons présenté l'analyse de Ch.Metz que du texte même de Metz; cf. pourtant certaines formulations du type: "les codes **sont** de deux sortes..." (Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit. p.80; c'est nous qui soulignons).
7. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.20.
8. Id.Ibid., respectivement p.36 et p.49.
9. Id.Ibid., p.102.
10. "Entretien Bellour/Metz", Essais..., tome 2, ed.cit., p.208.
11. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.102.
12. Id.Ibid., p.49.
13. Tout le chapitre X de Langage et cinéma est consacré à ce problème.
14. "La sémantique doit être générale [...], on doit postuler l'unicité du sens et reconnaître qu'il peut être manifesté par différentes sémiotiques ou par plusieurs sémiotiques à la fois", Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, p.328.
15. Id.Ibid., p.330.
16. Sur les problèmes posés par le "carré sémiotique" on pourra lire le N°17 du Bulletin publié par le groupe de sémio-linguistique de l'EHESS,



Mars 1981. Ce numéro présente, en outre, une bibliographie très complète sur la question (p.4).

17. Les textes d'A.J.Greimas concernant le "carré sémiotique" se trouvent in Sémantique structurale, Larousse, 1966, p.18-29, in Du Sens, Seuil, 1970, p.135-55, et in Sémiotique.Dictionnaire..., ed.cit., p.29-33 et p.362-63.

18. Sur la "sémantique narrative", cf.A.J.Greimas, Sémiotique.Dictionnaire..., p.331-32.

19. Sur la notion de "monde naturel", cf.A.J.Greimas, Sémiotique..., ed.cit., p.233-234.

20. " est profilmique tout ce que l'on met devant la caméra (ou devant quoi on la met pour qu'elle le prenne) ", Ch.Metz, Essais..., tome 2, ed.cit., p.177, note 6. La notion est empruntée à E.Souriau, L'univers filmique, Flammarion, 1953, p.8.

21. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.169.

22. Pour des propositions sur ce problème, cf.D.Chateau, "Texte et discours dans le film", in Voir, entendre, Revue d'Esthétique, 1976/4, p.130.

23. Ch.Metz, Essais..., tome 1, ed.cit., p.200.

24. Ch.Metz, Id.Ibid., p.125-146.

25. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.103.

26. Id.Ibid., p.54.

27. Id.Ibid., p.57.

28. Id.Ibid., p.88.

29. Id.Ibid. p.77.

30. Id.Ibid., p.78.

31. Ce terme est employé ici en dehors de toute référence à la théorie linguistique qui porte ce nom (W.Lang).

32. Ainsi M.Marie étudie-t-il le fonctionnement des codes sonores et des codes spatiaux dans Muriel d'A.Resnais (in Muriel, Cl.Bailblé, M.Marie et M.Cl.Ropars, ed.Galilée, 1974, chap.III et IV, p.62-147.), A.Apra & L.Martelli, J.C.Bernardet et J.Toft, le fonctionnement de la grande syntagmatique dans respectivement: Viaggio in Italia (Cinema e Film, 1-2, printemps 1967), Sao Paulo, sociedade anonima ( in Metz, A significacao no cinema, Sao Paulo, 1972), Le cuirassé Potemkine ("Christian Metz og Eisenstein", Exil, VII, 1.Octobre 1973)...pour ne citer



que ces quelques exemples.

33. cf., par exemple l'analyse de 12 plans de The Big Sleep par R. Bellour, in R. Bellour, L'analyse du film, Albatros, 1979, p. 123-130: "L'évidence et le code".

34. Il semble bien que ce soit cette conception de l'analyse qui ait tendance à dominer actuellement (cf. par exemple, les analyses proposées dans les deux volumes sur Le cinéma américain (dirigé par R. Bellour), Flammarion, 1980.).

35. Sur les problèmes de la description, cf. M. Marie: "Description/Analyse", in Ca, N° 7-8, p. 129-155; R. Odin, "Où en est l'analyse sémiologique des films?", in Degrés, N° 11, 1976, f. 1-3.

36. P. P. Pasolini, "Le cinéma de poésie", Cahiers du cinéma, N° 171, 1965, p. 55-64.

37. P. P. Pasolini considère que les im-segni sont le fondement même de la langue cinématographique car sans eux le film ne saurait être compris; Ch. Metz discute cette affirmation (Essais..., tome 1, ed. cit., p. 208-11) en précisant la polysémie du verbe "comprendre". Comprendre un film, c'est d'abord, comprendre sa dénotation (= le sens littéral de ses images); les im-segni ne sauraient donc constituer la langue cinématographique puisque la simple analogie visuelle suffit à assurer le sens d'une image filmique (Ex: une image d'automobile aura toujours comme sens "automobile"). Cependant P. P. Pasolini a raison à un autre niveau: comprendre un film, c'est aussi comprendre sa **signification**; et à ce niveau posséder la clé des im-segni est effectivement nécessaire: le coupé de J. C. Brialy dans Les cousins, la R16 de P. Mondy dans Pierre et Paul sont au même titre des **voitures (sens littéral)**, mais leur **signification** est toute autre: haut standing social, dandisme, goût du risque et de la provocation pour la première; moyen de transport familial, affirmation d'une réussite laborieuse et bourgeoise pour la seconde. On le voit, les im-segni demandent un apprentissage culturel; et sans doute ne serait-il pas inutile d'en établir le "dictionnaire" pour un espace-temps donné. C'est un tel travail qu'a tenté E. Panofsky pour la période de la Renaissance, et qui a été amorcé par R. Barthes, pour la France du XX<sup>e</sup> siècle, dans ses Mythologies.

38. A propos de la Flandre de V. Hugo, M. Riffaterre parle de même d'une "mythologie", "faite de clichés et lieux communs"... cf. "Le poème comme représentation", in Poétique, N° 4, 1970, p. 401-418.



39. cf. Ch. Metz, Langage et cinéma, ed. cit., p. 175.

40. Cette détermination par l'usage social est le premier des trois niveaux de codification du jeu de l'acteur proposés par I. Lotman dans le chapitre d'Esthétique et sémiotique du cinéma (Ed. sociales, 1977) consacré à cette question: "Le problème de l'acteur de cinéma", p. 147-162. Les deux autres niveaux sont constitués par les déterminations qui proviennent des genres filmiques et de l'intervention du réalisateur. Ce troisième niveau comporte lui-même deux instances: la direction d'acteur et l'activité proprement cinématographique. On verra que notre analyse recoupe en partie certains de ces axes, mais notre façon d'aborder le problème, ainsi que notre conception de la structuration des niveaux d'analyse, est assez différente de celle de Y. Lotman.

41. Ch. Metz, Essais..., tome 2, ed. cit., "Trucage et cinéma", p. 173-192.

42. Ch. Metz, Essais..., tome 1, ed. cit., p. 19.

43. Un bon exemple est donné par J. Mitry, in Esthétique..., ed. cit., tome 1, p. 404-407 (raccord de mouvements lors d'une ouverture de porte).

44. "le filmique me permet d'accéder au profilmique et tandis que je crois saisir celui-ci je n'appréhende que celui-là", A. Gardies, Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur (Publications de l'Université d'Abidjan, CERAV, N°40).

45. P. Ekman & W. F. Friesen: "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding.", in Semiotica, I. 1. 1969, p. 49-98.

46. Cette intervention "réelle" de la parole est sans doute pour beaucoup dans l'effet de réalisme d'ensemble du film.

47. Pour une réflexion plus précise sur ce travail dans le film Sous les toits de Paris, cf. nos remarques au chapitre 4.

48. "Toujours les sous-titres [cette dénomination recouvre ici les intertitres] viendront couper fâcheusement les images, forceront à lire après avoir regardé, briseront le rythme du film. On a toujours l'impression en voyant un film, qu'il y a, d'une part, les images, et d'autre part, les sous-titres.", P. Porte, cité par J. Mitry, Esthétique..., ed. cit., tome 2, p. 92.

49. On trouvera une amorce de réflexion sur les conséquences idéologiques de l'utilisation (ou de la non utilisation) des intertitres, in F. Albéra, "Ecriture et image. Note sur les intertitres dans le cinéma muet.", Dialectiques, N°9, p. 23-35.



50. Cette notion de **cademe** est empruntée à Sol Worth; Sol Worth distingue entre **cademe**: camera shot (le plan tel qu'il est tiré par la caméra), et **edeme**: editing shot (le plan tel qu'il apparaît après montage); cf. "The Development of a Semiotic of Film", in Semiotica, I, 3, 1969, p. 299-300.

51. Ce problème de l'indication des bruits, et plus généralement des sons, dans le cinéma muet sera étudié en détail au chapitre 4.

52. Ch. Metz, Essais sur la signification..., ed. cit., tome 1, p. 164.

53. Sur ce problème de l'alternance, cf. également R. Bellour, L'analyse du film, ed. cit., p. 253, note 1 et p. 261: "Segmenter/alterner".

54. "Le plus souvent", mais pas toujours! Comme le remarque judicieusement J. Mitry, le jeu des angles est "loin d'être univoque", "l'expression obtenue par leur entremise est toujours relative au contexte, comme le sont d'ailleurs toutes les significations filmiques.". L'exemple qu'il prend pour illustrer cette relativité de la signification produite par les angles de prise de vues est précisément celui de la **plongée**: "Il est d'usage de dire que la vue en plongée écrase l'individu ou le met en état d'infériorité morale ou physique, et que la contreplongée, au contraire, exalte sa puissance. En principe, cela est vrai, mais le contraire ne l'est pas moins. Dans Citizen Kane, où la caméra est presque toujours située au ras du sol, (lorsqu'il s'agit de Charles Foster Kane en tout cas) on voit bien que cette symbolique exprime la volonté de puissance du personnage. Mais, dans le même temps, la découverte autour de lui des plafonds et des décors monumentaux du palais de Xanadu donnent une impression d'étouffement, d'écrasement. Il est prisonnier d'un monde qui le domine, et sa volonté de puissance, au fond, n'est qu'un aveu d'impuissance. L'un des rares plans qui le montrent libre, joyeux, dominateur, dans la plénitude de sa jeunesse et de sa force est précisément une vue en plongée: celle où, debout sur des piles de journaux, dans la salle des machines de l'Enquirer, il paraît triomphant après sa victoire sur le Chronicle.", in Esthétique et..., ed. cit., tome 2, p. 76-77.

55. Ch. Metz, Essais..., tome 1, ed. cit., p. 41-46 ("Le cinéma: langue ou langage?").

56. Ch. Metz, Langage et cinéma, ed. cit., respectivement p. 14 et p. 56.

57. Id. Ibid., p. 57.



58. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.56.
59. Ch.Metz, "Entretien avec Christian Metz", par M<sup>me</sup> Vernet et D.Percheron, in Ca, N° spécial Ch.Metz, 7/8, 1975, p.37.
60. A.J.Greimas, Sémantique structurale, ed.cit., p.67.
61. G.Lakoff, Linguistique et logique naturelle, Klincksieck, 1976, p.133:  
"Dans l'hypothèse de la logique naturelle, les analyses logiques doivent être linguistiquement adéquates, et vice versa".
62. Nous parlons de **volonté** de s'en tenir à des manipulations "objectives" car dans la réalité des analyses proposées l'intuition faisait souvent un retour insidieux.
63. cf. Harris: "La linguistique descriptive ne se préoccupe pas du sens des morphèmes", "L'analyse du discours" in Langages, N°13, p.10.
64. C.Orecchioni, op.cit., p.10.
65. G.Lakoff, op.cit., p.133.
66. La conception sémiologique de J.Molino est exposée par J.J.Nattiez, in Fondements d'une sémiologie de la musique, UGE, 10/18, 1975, p.50-61.
67. Ch.Metz, Essais..., tome 1, ed.cit., p.53.
68. Ch.Metz, Le signifiant imaginaire, UGE, 10/18, 1977.



## 3.

# APPROCHE DU CINEMA EN TERMES DE COMMUNICATION.



## LE MODELE DE SOL WORTH

Au point de départ de la réflexion du sémiotique américain, une constatation: le film n'a pas de sens en lui-même ("there is no meaning in a film itself").

Un film n'acquiert de sens que dans sa relation à un Sujet percevant (3).

Selon Sol Worth, Nous présenterons d'abord, avec quelques détails, les travaux de Sol Worth qui semblent assez peu connus en France (1) et même en Europe (2).

Il faut dire que ces travaux dispersés à travers toute une série d'articles sont assez difficiles à réunir. A parcourir ces articles (qui ne concernent d'ailleurs pas exclusivement le cinéma, mais les images dans leur ensemble) on note de nombreuses répétitions, hésitations, contradictions mêmes, qui témoignent d'une pensée questionnante, en quête de solutions encore incertaines, à chaque fois réévaluées, précisées, reformulées. La présentation que nous allons en donner fige quelque peu cette recherche essentiellement dynamique; elle fixe, systématise, donne une cohérence un peu forcée à cet ensemble d'hypothèses; parfois, elle en "rajoute" même un peu sur ce que les textes nous disent véritablement. C'est que cette façon de faire nous a semblé indispensable pour bien rendre compte de ce qui nous a paru être le **projet** de Sol Worth: définir les conditions de fonctionnement de la **communication filmique**.

A la suite de cette présentation, une comparaison entre le modèle de Sol Worth et le modèle de R. Jakobson nous permettra d'apporter un certain nombre de compléments sur les mécanismes internes et externes mis en jeu par la communication filmique.



## LE MODELE DE SOL WORTH

Au point de départ de la réflexion du sémiologue américain, une constatation: le film n'a pas de sens en lui-même ("there is no meaning in a film itself").

Un film n'acquiert de **sens** que dans sa **relation à un Sujet percevant** (3).

Selon Sol Worth, deux types de relation Sujet percevant - film doivent être distinguées:

- la relation attributive,
- et la relation communicative.

### La relation attributive.

Lorsque le Sujet percevant attribue un sens au film en construisant ce sens à partir d'informations **extérieures** au film lui-même, on parle de relation ou de stratégie attributive:

"When attribution is used as a strategy or interpretation, the meaning is put onto the picture from **outside** the picture itself." (4).

Pour illustrer cette procédure d'interprétation, Sol Worth cite les résultats d'un test de lecture de film effectué auprès de jeunes enfants.

Alors que la séquence projetée montrait de façon évidente un docteur passant à côté d'un blessé sans lui porter secours, certains enfants déclarèrent qu'ils aimaient le docteur parce que c'était quelqu'un de bon qui soignait le blessé.

A la question de l'analyste leur demandant de justifier ces affirmations, ces enfants répondirent:

- a) que le personnage présenté sur l'écran était quelqu'un de bon parce que c'était un docteur ("because doctors are good men"),
- b) et qu'ils pensaient que le docteur soignait le blessé parce



que c'est ce que font habituellement les docteurs ("I think he helped him, because that's what doctors are for, isn't it, helping people").

Cet exemple éclaire le fonctionnement de la stratégie d'attribution: nous attribuons des caractéristiques aux éléments-signes que nous reconnaissons en fonction de notre connaissance du monde dans lequel nous savons qu'ils se trouvent (5).

L'attribution se fonde sur des stéréotypes culturels et peut donc aboutir à des significations en contradiction totale avec les actions montrées sur l'écran.

L'attribution peut également se fonder sur les obsessions et les fantasmes personnels du Sujet-percevant.

Ainsi, le Sujet qui aborde un film suivant cette stratégie peut-il "joyeusement extraire" de ce film n'importe quelle signification ("happily extract anything out of it") (6).

Le schéma suivant résume le fonctionnement de la stratégie attributive:

#### ATTRIBUTION

Film ← Sens ← Sujet percevant

↑  
 Obsessions  
 Fantasmes personnels  
 Stéréotypes culturels



### La relation communicative.

Dans la relation communicative, à la différence de ce qui se passe dans la relation attributive, le Sujet-percevant construit le sens du film à partir des informations qui lui sont fournies par les images projetées.

Dans cette perspective, la séquence de film précédemment citée pourra être décrite comme représentant un "mauvais docteur".

Sol Worth souligne, à juste titre, que cette stratégie implique de la part du spectateur la présupposition que le film auquel il assiste veut signifier quelque chose, veut **lui** signifier quelque chose.

Le spectateur considère que les images qu'il voit sur l'écran sont structurées suivant certaines **règles**, suivant certaines **conventions**, afin de **communiquer des informations**.

Les réponses des testés qui opèrent suivant cette stratégie communicative sont significatives à cet égard:

"If they had wanted me to think he (the doctor) helped him they would have had a shot of him with a stethoscope or something bending over the guy in the car. They would have shown him helping somehow." (7).

On notera que ces réponses présupposent non seulement l'existence d'une signification **dans** le film, mais également l'existence d'un **Destinateur** auquel il est attribué une **intention de communication** ("They would have had...; They would have shown him...").

Sol Worth parle d'une "assumption of intention to mean" (8).

De plus, ces réponses témoignent d'une reconnaissance des processus de structuration filmiques: "They would have had a shot...".

Il ne faudrait pas croire que cette description de la stratégie communicative infirme l'affirmation posée au début de cette analyse, à savoir que le film n'a pas de sens en lui-même.

Il est vrai que le film n'a pas de sens en lui-même, et qu'il ne prend sens que dans sa relation au Sujet-percevant, mais le Sujet percevant



qui appréhende le film suivant une stratégie communicative doit, lui, être convaincu de l'existence d'une signification **dans** le film, faute de quoi il retomberait dans une stratégie purement attributive. C'est précisément cette conviction ("belief", "assumption of intention") qui motive le Sujet percevant et l'incite à partir à la recherche de ce qu'il pense être la signification du film:

"Intention is an assumption which is made about an event allowing us to treat the elements of that event as sign elements in a structure which imply, and from which we may infer, meaning." (9).

Il ne faudrait pas croire non plus, que la stratégie communicative implique la reconnaissance par le spectateur de **la** signification que l'auteur du film a voulu véhiculer:

"It is important to recognize that an isomorphic relationship between signs and their interpretation does not constitute either sufficient or necessary cause for describing an interpretation either as an act of interaction with the environment or as a communicative event." (10).

"It is not necessary for an interpretation to be right for a communication situation to exist." (11).

La stratégie communicative implique seulement que le spectateur construise **à partir des éléments qu'il repère dans le film**, une structure susceptible de conduire à une signification.

Certes, le Sujet percevant croit, nous l'avons dit, en l'existence d'un Destinateur et d'une intention de communication, mais ce Destinateur et cette intention ne sont eux-mêmes que des constructions du spectateur, ou plus exactement des présupposés nécessaires à la construction par le spectateur d'une structure, et donc, d'une signification ("intentionality [...] is always an assumption" (12)).

En d'autres termes, on pourrait dire que l'"assumption of intention", ainsi que le présupposé d'existence d'un Destinateur appartient



à la "compétence idéologique", au "modèle de réalité", à l'"univers de référence" du Sujet percevant.

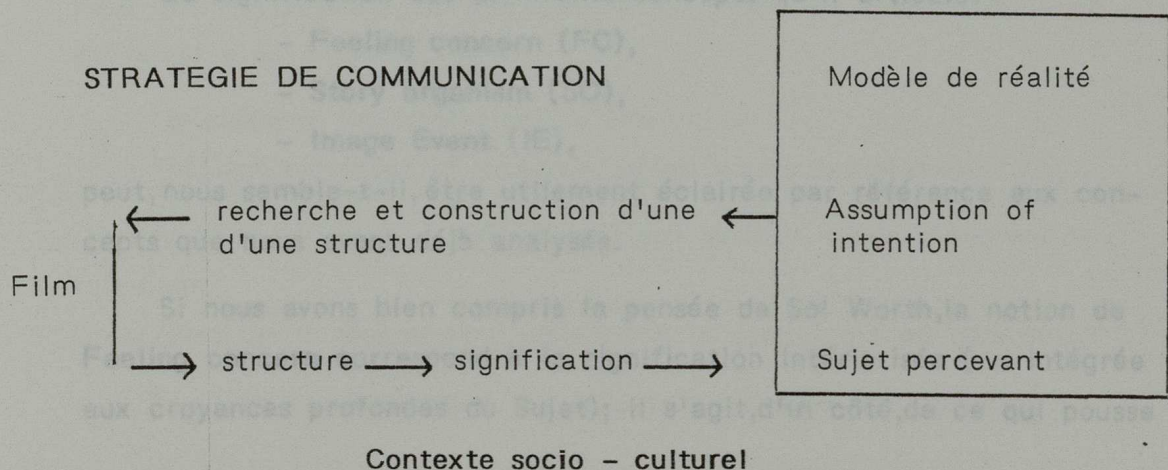
Sol Worth marque clairement l'origine sociale ("social nature") de ces présuppositions:

"This assumption of intention is based upon and supported by a variety of knowledges arising from one's membership in a group. In the way that we tacitly know we speak our group's language, we know people like us behave on the street, in class rooms, and over the telephone, as well as how they write books, make movies, and prepare papers for learned journals. It is most likely that a first reason for some specific assumption of intention is that the form we choose to interpret is socially coded as being possibly, or certainly an intentional form." (13).

C'est également par référence aux conventions sociales qu'il est possible de valider ces présuppositions:

"Intention is verified by conventions of social accountability, conventions of legitimacy, and rules, genres, and styles of articulation and performance. These are the bases which make our assumption of intentionality reasonable, justifiable, social, and communicational." (14).

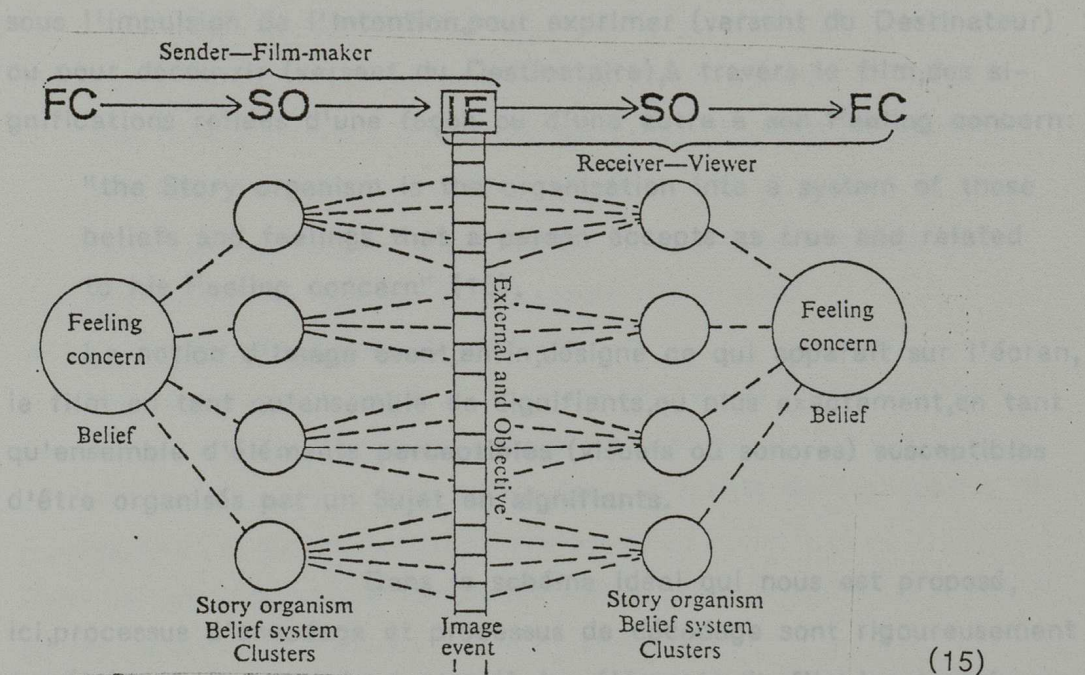
Le schéma suivant tente de résumer les données de cette analyse:





### Les modes de fonctionnement de la communication filmique.

Dans un article intitulé "The Development of Semiotic of Film", Sol Worth propose un modèle de communication filmique idéale:



(15)

Ce modèle, on le voit, comporte deux espaces:

- l'espace du réalisateur (du Destinateur),
- et l'espace du spectateur (du Destinataire).

La signification des différents concepts qu'il articule:

- Feeling concern (FC),
- Story organism (SO),
- Image Event (IE),

peut, nous semble-t-il, être utilement éclairée par référence aux concepts que nous avons déjà analysés.

Si nous avons bien compris la pensée de Sol Worth, la notion de **Feeling concern** correspond à la signification intériorisée (= intégrée aux croyances profondes du Sujet); il s'agit, d'un côté, de ce qui pousse



le Destinateur à s'exprimer; de l'autre, de ce que le Destinataire retiendra finalement de sa lecture du film.

La notion de **Story organism** rejoint la notion de **système**: c'est la construction opérée par le Sujet (Destinateur ou Destinataire) sous l'impulsion de l'**intention**, pour exprimer (versant du Destinateur) ou pour découvrir (versant du Destinataire), à travers le film, des significations reliées d'une façon ou d'une autre à son **Feeling concern**:

"the Story organism is the organisation into a system of those beliefs and feelings that a person accepts as true and related to his Feeling concern" (16).

La notion d'**Image event**, enfin, désigne ce qui apparaît sur l'écran, le film en tant qu'ensemble de signifiants, ou plus exactement, en tant qu'ensemble d'éléments **perceptibles** (visuels ou sonores) susceptibles d'être organisés par un Sujet en **signifiants**.

Dans le schéma idéal qui nous est proposé, ici, processus d'encodage et processus de décodage sont rigoureusement symétriques: le spectateur perçoit les éléments du film, les transforme en signes, les articule en une structure homologue au **SO** construit par le réalisateur, et en infère une signification qui n'est autre que le **FC** que l'auteur voulait communiquer. Lorsqu'une telle situation se produit, on dira que l'on a affaire à une **communication réussie**.

Pour Sol Worth, cette parfaite adéquation entre les deux espaces ne saurait être qu'exceptionnelle:

"Sometimes we understand a film"

"[...] this process of communication works sometimes" (17).

Un peu plus loin, dans le même article, il semble même l'exclure totalement.

C'est ainsi qu'il fixe comme objectif à la sémiologie en générale:

"to help us understand the infinitely complex processes by



which humans interact and transmit information in an **always imperfect manner** " (18).

De même, en ce qui concerne la sémiologie du cinéma, il déclare:

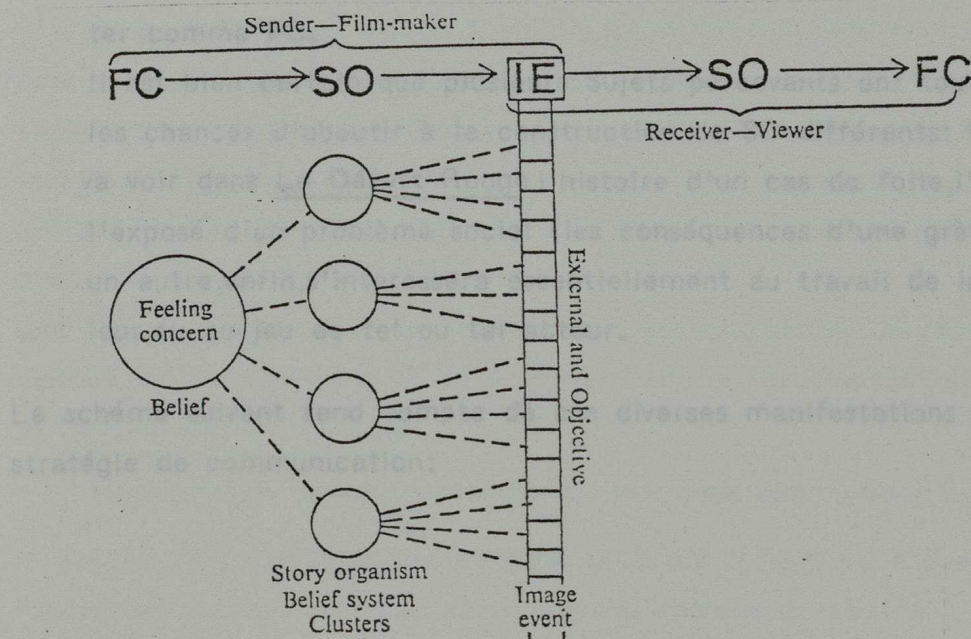
"The only satisfactory end result of a semiotic of film would be the situation in which we could attempt to explain the failure (if that is the proper word) of complete communication that occurs in viewing a film " (19).

Sol Worth donne quelques exemples de relations au film que la sémiologie du cinéma devrait être capable d'expliquer.

Soit Le Désert Rouge de M. Antonioni.

Si le Sujet percevant ignore tout de ce qu'est un film, il percevra des images mais sans songer à les structurer en un SO susceptible de conduire à un FC; il peut même être incapable de reconnaître les représentations qui lui sont données à voir.

Dans ce cas, la stratégie de communication du réalisateur n'a pas de répondant dans l'espace du Sujet percevant.





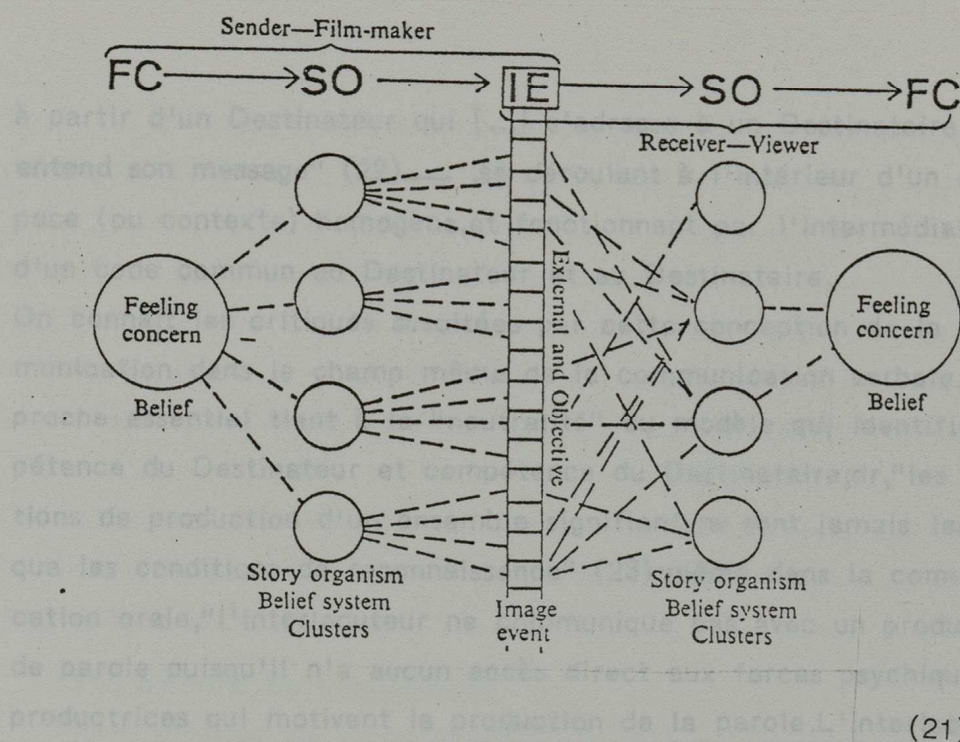
Si le Sujet percevant sait ce qu'est un film, c'est à dire s'il pré-suppose que les images qu'il voit se conforment à une intention de communication, alors un très large éventail de possibilités s'ouvre à lui:

- Le Sujet percevant peut, par exemple, trouver le film stupide et décider de rentrer chez lui; dans ce cas, il y a bel et bien eu stratégie de communication de la part du Destinataire, mais le jugement négatif porté sur le SO construit a conduit à une rupture de cette stratégie.
- Le Sujet percevant peut également se montrer perplexe face à la signification à attribuer au film (I'm not sure what it was about. May be it was about...), c'est à dire ne pas parvenir à se fixer sur un SO, hésiter entre plusieurs stratégies de communications sans réussir à en valider une faute d'une cohérence interne satisfaisante. Dans cet exemple, comme dans le précédent, la stratégie de communication se trouve bloquée avant l'apparition d'un FC.
- Le Sujet percevant peut, enfin, construire un SO dont la cohérence interne lui semble satisfaisante et qu'il peut donc accepter comme FC.

Il est bien certain que plusieurs Sujets percevants ont toutes les chances d'aboutir à la construction de SO différents: l'un va voir dans Le Désert Rouge l'histoire d'un cas de folie, l'autre l'exposé d'un problème social (les conséquences d'une grève), un autre, enfin, s'intéressera essentiellement au travail de la couleur, ou au jeu de tel ou tel acteur.

Le schéma suivant rend compte de ces diverses manifestations de la stratégie de communication:





### COMMENTAIRE

L'intérêt majeur du modèle de Sol Worth est d'échapper, au moins en partie, aux présupposés régissant les modèles de communication issus de la théorie de l'information.

Il n'est peut-être pas inutile à ce propos d'amorcer une comparaison avec le plus célèbre d'entre eux: celui de Jakobson; d'autant que ce modèle conçu à l'origine pour rendre compte de la communication verbale a été, en général, considéré comme ayant une vocation interdisciplinaire et comme susceptible de fonctionner *mutatis mutandis* pour tous les modes de communication.

Cette comparaison sera pour nous l'occasion d'apporter un certain nombre de compléments et de précisions sur le fonctionnement de la communication filmique.

### Homogénéité vs hétérogénéité du processus communicatif...

Chez Jakobson, la communication apparaît comme un processus "vectorisé" — son schéma "se lit nécessairement de gauche à droite



à partir d'un Destinateur qui [...] s'adresse à un Destinataire qui **entend** son message" (22) — ,se déroulant à l'intérieur d'un espace (ou contexte) homogène,et fonctionnant par l'intermédiaire d'un code commun au Destinateur et au Destinataire.

On connaît les critiques suscitées par cette conception de la communication dans le champ même de la communication verbale;le reproche essentiel tient à la "neutralité" du modèle qui identifie compétence du Destinateur et compétence du Destinataire;or,"les conditions de production d'un ensemble signifiant ne sont jamais les mêmes que les conditions de reconnaissance" (23);même dans la communication orale,"l'interlocuteur ne communique pas avec un producteur de parole puisqu'il n'a aucun accès direct aux forces psychiques productrices qui motivent la production de la parole.L'interlocuteur doit se contenter d'interpréter un ensemble de signes,tant corporels (gestuels,mimiques,etc.) que linguistiques,pour essayer de **re-construire**, sous sa propre responsabilité,l'ensemble psychique qui a dû les produire" (24).

Cette remarque s'applique encore bien davantage au cinéma: le cinéma (comme d'ailleurs la communication linguistique écrite) fonctionne sur le mode de la communication **différée**.

Le film est fait pour être vu en l'absence de son réalisateur,si bien que l'auteur se trouve radicalement dépossédé de son texte et que le texte se trouve de son côté livré "sans retour ni recours" au spectateur (25).

De ce point de vue,le modèle de Sol Worth apparaît comme plus satisfaisant que celui de Jakobson;non seulement,il pose d'emblée la **séparation** entre l'espace de la production et l'espace de la réception,mais il souligne que la signification naît,de façon quasiment indépendante,dans chacun des deux espaces considérés,de l'**activité structurante** (construction d'un SO) de l'actant concerné (Destinateur ou Destinataire).

S'il existe une intervention de l'espace de la production **sur** l'espace



de la réception — et réciproquement — ,ce n'est qu'à travers un jeu d'**images**, d'ailleurs lui-même beaucoup plus complexe que celui que laisse entrevoir la réflexion de Sol Worth: image que le Destinataire se fait du Destinateur, image que le Destinataire se fait de l'image que le Destinateur se fait du Destinataire, image que le Destinataire se fait du contexte dans lequel le film a été produit, du genre cinématographique dans lequel le Destinateur a voulu situer sa réalisation...etc (26).

De fait, le seul élément véritablement commun aux deux espaces est le film comme **ensemble de tâches inscrites sur la pellicule cinématographique** (27).

#### Propositions terminologiques.

Afin d'éviter les connotations attachées aux couples Destinateur-Destinataire, production - réception, qui laissent trop entendre que la production de sens est uniquement du côté du Destinateur et que le Destinataire se contente de recevoir un message déjà construit, nous proposons de parler:

- d'espace de la **réalisation** et d'actant **réalisateur**,
- ainsi que d'espace de la **lecture** et d'actant **lecteur**.

Nous utilisons le terme d'**actant** pour bien marquer qu'il ne s'agit pas là d'un individu (l'auteur du film, le spectateur "en chair et en os"), mais d'une **structure** qui peut être plus ou moins complexe suivant le sous-ensemble institutionnel dans lequel s'effectue la communication cinématographique (l'actant réalisateur d'un film de fiction commercial est extrêmement complexe — cf. l'énumération des participants au générique — alors que l'actant réalisateur d'un film de famille se réduit le plus souvent à un seul individu: le père de famille (28)).

De plus, nous dénommerons:

- **film-réalisation**, le film **doté de sens** tel qu'il est produit dans l'espace de la réalisation par l'actant réalisateur,



- **film-pellicule**, le film comme ensemble de taches inscrites sur le support cinématographique (29);
- **film-projection**, le film comme ensemble de **vibrations** (lumi-neuses ou sonores) tel qu'il apparaît sur l'écran dans l'attente d'un investissement signifiant de la part de l'actant lecteur; le film-projection est donc, en lui-même, non doté de sens;
- enfin, **film-lecture**, le film **doté de sens** tel qu'il est produit dans l'espace de la lecture par l'actant lecteur.

### **Liberté et détermination dans le processus communicatif.**

Jakobson ne pose guère le problème des contraintes qui pèsent sur tout processus de communication.

Significativement, la notion de **contexte** n'intervient dans son modèle que pour désigner ce à quoi "renvoie" le message (le contexte se confond alors avec le référent (30)), et non comme un ensemble de déterminations.

Le Destinateur apparaît de la sorte comme quelqu'un qui construit **librement** son message, sans autre contrainte que le respect du **code linguistique**; si cette condition est respectée, le message sera reçu sans problème par le Destinataire.

Cette conception de la communication est à la fois **optimiste** (le "message" **passé** presque à coup sûr), **idéaliste** (le Destinateur y est conçu comme le **maître** du sens), et extrêmement **contraignante** pour le Destinataire: le Destinataire n'a rien d'autre à faire qu'à **déco-der** le message qui lui est transmis; sa liberté se résume au refus de recevoir le message (et dans ce cas, il cesse, bien sûr, d'être un Destinataire) ou aux erreurs (dues à son inattention ou à sa maîtrise imparfaite du code) qu'il risque de commettre dans l'opération de décodage.

Dans le modèle de Sol Worth, le Destinataire se voit, au contraire, accordé la liberté de produire du sens; du coup, la "réussite" de l'acte de communication devient beaucoup plus aléatoire.



S'il se contentait d'opérer cette transformation, le modèle de Sol Worth demeurerait toutefois tout aussi **idéaliste** que le modèle de Jakobson: la maîtrise du sens serait simplement déplacée du Destinataire au Destinataire.

Sol Worth évite en partie ce reproche en signalant l'existence d'un certain nombre de **déterminations externes** (rôle des stéréotypes culturels, des modèles de réalité...) et **internes** (s'il veut se situer dans une stratégie de communication le Destinataire se doit de tenir compte de ce qui apparaît sur l'écran, des contraintes issues du film lui-même) qui pèsent sur la production de sens; mais il s'agit là de simples remarques qui ne nous disent pas grand chose sur le rôle, le fonctionnement et l'articulation respective de ces deux types de déterminations. Assurément, le sémiologue américain n'accorde pas à ce problème l'importance qui devrait être la sienne dans une réflexion sur le fonctionnement de la communication filmique.

Tentons de voir un peu clair dans ce problème fort complexe.

#### **Les contraintes internes.**

Dans les langues naturelles, une phrase peut être considérée comme un ensemble d'"**instructions** données à ceux qui devront interpréter un énoncé de la phrase, leur demandant de chercher dans la situation de discours tel ou tel type d'information et de l'utiliser de telle ou telle manière pour reconstruire le sens visé par le locuteur "(3.1).

Le langage des images se caractérise par l'**absence** de telles **instructions**: une image ne marque jamais les opérations à effectuer pour sa lecture; pour comprendre une image, il faut effectuer des opérations dont "la nature et l'ordre dans lesquelles elles doivent être exécutées ne sont pas indiquées" dans l'image elle-même. Autrement dit, toute lecture d'image consiste dans "l'application" **sur** l'image, de processus qui lui sont, en eux-mêmes, **extérieurs**; la lecture d'une image n'est pas le résultat d'une contrainte **interne**,



mais d'une contrainte **culturelle**.

Le caractère séquentiel du cinéma qui permet d'enregistrer "la chronique d'une série d'événements" ne dément nullement ces affirmations: la chronique filmique, en effet, trace "une succession d'états, mais elle n'extrait pas, ne marque pas, les transformations: elle est bien un produit dynamique, et en ce sens tout à fait différente des vues statiques de la photographie ou du dessin, mais elle n'est pas pour autant autre chose qu'une succession d'états" (32).

Les seules contraintes **internes** existant dans la communication filmique résident donc dans l'exigence de "**compatibilité**" entre les opérations effectuées pour produire du sens, et la forme, la disposition et la succession des taches inscrites de façon immuable (33) sur le film-pellicule, et reproduites, à chaque projection, identiques à elles-mêmes (34), par le film-projection.

Il faut donc se rendre à l'évidence, et accepter cette vérité scandaleuse: tout ce que peut faire un film, c'est **bloquer** un certain nombre d'investissements signifiants (35). Les contraintes **internes** n'ont d'autre pouvoir que celui d'empêcher l'application de telle ou telle règle de lecture.

Encore faut-il souligner que ces contraintes sont, au cinéma, extrêmement souples, et toujours aisément contournables. Disparues aussitôt qu'apparues, les images filmiques sont fondamentalement labiles, fugitives, évanescences; il faut les saisir au vol, dans l'instant, sur le champ, et sans espoir de retour; prises dans un mouvement de défilement incessant, elles ne nous laissent aucun répit, n'offrent aucune prise à notre maîtrise, interdisent toute possibilité de contrôle et de vérification (du moins dans les conditions normales de projection (36)). Comment s'étonner, dans ces conditions, si le spectateur produit si souvent des constructions "déviantes", qui ne respectent même pas la disposition et la succession des taches inscrites sur le film-pellicule (37)? Tout semble fait pour permettre ces "débordements".



C'est dire que la distinction proposée par Sol Worth entre stratégie **attributive** et stratégie **communicative** nous paraît extrêmement fragile, voire même, très largement illusoire: voir un film c'est toujours, plus ou moins, **attribuer**.

Si les contraintes **internes** ne sont jamais impératives, il existe toutefois des films qui, de par leurs structures, sont plus contraignants que d'autres ( = qui bloquent plus ou moins l'application des règles de production de sens).

Dans certains films expérimentaux, par exemple, la configuration des tâches change de façon **aléatoire** d'un photogramme à l'autre; dans ces conditions, l'application de règles de production de sens s'avère quasiment impossible, sinon de façon tout à fait ponctuelle (de tels films ne sont d'ailleurs pas faits pour fonctionner dans une perspective de communication, même si, comme nous l'avons déjà souligné, ils véhiculent plus de significations qu'on ne pourrait peut être le supposer, et donc communiquent également).

Dans le cinéma narratif classique, au contraire, les modifications qui interviennent d'un photogramme à l'autre, d'un plan à l'autre, d'une séquence à l'autre, s'effectuent conformément à l'application de certaines **règles de cohérence**; les tâches se trouvent donc inscrites sur le film-pellicule de façon à se plier au fonctionnement de ces règles. Ceci ne signifie pas, bien évidemment, que l'application de ces règles soient obligatoires dans l'espace de la lecture — ces règles ne sont nullement inscrites dans le film lui-même —, mais cela signifie que rien, dans le film lui-même, ne s'opposera à ce que les spectateurs appliquent ces règles de cohérence, si la structure institutionnelle dans laquelle ils se trouvent les incite à le faire.

#### Les contraintes externes.

De fait, ce sont les déterminations **externes** qui sont les véritables moteurs de la lecture filmique.

D'une part, elles constituent la "compétence encyclopédique"



("encyclopedical knowledge", ou "script" (38)) du spectateur: un vaste réservoir de connaissances structuré en sous-ensembles ou "mondes" dans lequel le spectateur va pouvoir puiser à la fois pour faire produire du sens au film, et pour évaluer l'**acceptabilité** (39) des productions effectuées; d'autre part, elles agissent comme des **consignes** de lecture régissant le choix, l'application et la hiérarchisation des règles de production de sens, ainsi que la relation à tel ou tel monde de référence.

Plus généralement, ce sont les déterminations **externes**, et elles seules, qui permettent au processus de communication de fonctionner: plus les déterminations qui pèsent sur l'espace de la lecture se rapprocheront des déterminations qui pèsent sur l'espace de la réalisation, et plus il y aura de chances pour que les constructions opérées par l'actant lecteur se rapprochent de celles effectuées par l'actant réalisateur.

C'est donc, en fin de compte, parce que les Sujets producteurs de sens (Destinateur ou Destinataire) ne sont pas libres de produire le discours qu'ils veulent, parce qu'ils ne peuvent s'exprimer qu'en se pliant aux contraintes de la "pratique discursive" (40) de leur temps et de leur milieu, que la communication peut parfois avoir lieu.

Au demeurant, toutes les déterminations n'ont pas le même champ d'application temporel et spatial.

Certaines fonctionnent d'une façon relativement stable et concernent une aire géographique extrêmement vaste (par exemple, les déterminations qui régissent la lecture analogique des images); d'autres, au contraire, sont tout particulièrement éphémères et/ou spatialement limitées (par exemple, les déterminations qui régissent l'interprétation des indices historiques: reconnaissance de tel ou tel personnage ou événement); il nous semble que ce sont ces déterminations (et les processus de production de sens qu'elles régissent) que M. Tardy décrit sous le nom de **sémiogénèses** ("émergence de manières inédites



de signifier, codes furtifs qui ne vivent que l'espace d'un instant" (41). D'autres, enfin, sont le fait des institutions qui composent l'espace cinématographique; nous avons déjà eu l'occasion de marquer le rôle de ces institutions dans la hiérarchisation des traits pertinents de la matière de l'expression, mais il est bien certain qu'elles interviennent à tous les niveaux de la lecture du film.

L'importance des institutions, en ce qui concerne le fonctionnement des langages est telle que l'on a pu affirmer (D. Slakta dans son Essai pour Austin) que c'est "l'institution qui est première", et que "sans institution, rien n'est possible" (42).

De fait, une **institution** n'est rien d'autre qu'une **structure articulant un faisceau de déterminations**; et ce que nous appelons **spectateur de cinéma** n'est rien d'autre que le **point de passage** (43) du faisceau de déterminations caractéristique de l'institution cinématographique considérée.

Il existe donc autant de **structures spectatorielles**, et donc autant de façon de faire produire du sens aux films, qu'il existe d'institutions à l'intérieur de l'espace cinématographique lui-même. On ne saurait donc analyser les opérations de production de sens filmique sans indiquer au préalable dans quel cadre institutionnel on se situe.

Reste à examiner la forme que peut prendre la description des opérations de production de sens.

### **La forme des règles de lecture.**

Chez Jakobson, le fonctionnement de la communication est assuré grâce à l'utilisation (au moins partielle) d'un même code par le Destinataire et le Destinataire.

Dans cette perspective, le code apparaît comme un système **figé** et **extérieur** aux actants de la communication. Le code n'est qu'un instrument, un outil dont on se sert pour communiquer.

Chez Sol Worth, la notion de code disparaît au profit de la notion de **Story Organism**. Le sémiologue américain s'est expliqué sur le choix



de cette notion:

"I chose the word **organism** rather than such words as **element**, **structure**, **style** or **system** because I want first to suggest the living quality and nature of the process that Story-Organism names and to suggest the quality of growth and development as it occurs in a human personality in the act of communication." (44).

Une conception **dynamique** et **intériorisée** de la communication remplace la conception quelque peu mécaniste de Jakobson.

Sol Worth ne nous donne cependant guère de précisions sur le fonctionnement des mécanismes de lecture eux-mêmes; tout au plus laisse-t-il entendre qu'ils pourraient être décrits en termes d'**inférences**.

Reste à savoir comment ces inférences sont effectuées.

D'une façon générale, nous proposons de considérer la production de sens comme un **calcul** opérant par un **va et vient** incessant entre les déterminations **externes** et les déterminations **internes**.

La série élémentaire d'opérations mises en jeu par ce calcul nous semble être la suivante:

1. Une **consigne** de lecture est émise à travers l'institution dans laquelle se déroule la projection (choix d'un "monde" de référence et de règles de production de sens).
2. Conformément à cette consigne, différentes opérations **inférentielles** sont tentées par le spectateur; ces inférences s'appuient à la fois sur les contenus de la compétence encyclopédique (qui jouent en quelque sorte le rôle de présupposés) et sur la structure interne du film-projection: les diverses opérations inférentielles tentées sont soumises à un examen de compatibilité avec cette structure interne.
3. L'inférence jugée compatible (s'il y en a une) est alors effectuée et du sens se trouve alors produit.

D'autres consignes, et donc d'autres opérations inférentielles peuvent



à leur tour être appliquées et testées en fonction de leur compatibilité avec ce sens premier produit. Toute production effectuée se met, de la sorte, à jouer le rôle d'une contrainte interne pour les productions futures.

Ainsi, plus l'on avance dans la lecture du film, et plus les contraintes internes se multiplient, et moins il est possible au spectateur de dévier de l'axe de lecture qui s'est peu à peu imposé à lui: la lecture génère elle-même ses propres contraintes.

On peut convenir de dénommer **code**, l'ensemble des opérations de production de sens fonctionnant à un même niveau, et reprendre, pour la détermination des niveaux codiques, les propositions effectuées par Ch. Metz dans Langage et cinéma (45).

45. Ch. Metz, "Langage et cinéma", in Langage et cinéma, Paris, 1977, p. 30.

46. Sal Worth, "Pictures Don't Say Anything", in Paras, 12/3, p. 88.

47. "We attribute characteristics to the visualized sign-elements on the basis of our knowledge of the world to which we have been exposed.", Sal Worth & Larry Gross, "Symbolic Strategies", in Journal of Communication, Autumn 1974, vol. 24/4, p. 33.

48. Sal Worth, "Pictures...", op. cit., p. 87.

49. Sal Worth & Larry Gross, "Symbolic...", op. cit., p. 37.

50. Ibid., p. 37.

51. Ibid., p. 37-38.

52. Ibid., p. 37.

53. Sal Worth, "Pictures...", op. cit., p. 91.

54. Sal Worth & Larry Gross, "Symbolic...", op. cit., p. 39.

55. Sal Worth, "Pictures...", op. cit., p. 91.

56. Sal Worth & Larry Gross, "Symbolic...", op. cit., p. 39.

57. Sal Worth, "Pictures...", op. cit., p. 293. Les erreurs nous semblent

être citées dans la quatrième des schémas illustrant l'article de Sal Worth.

58. Les schémas que nous citons ici ont été utilisés pour illustrer la communication par

l'écrit, mais de toute évidence, il correspond au modèle de la communication orale.

59. Intervertissons donc les schémas 1 et 2.

60. Ibid., p. 293.

61. Ibid., p. 293.



## NOTES

1. A notre connaissance aucun des articles de Sol Worth n'a été traduit en français. La revue Ca avait eu l'intention de consacrer un numéro spécial à ce théoricien, mais ce projet n'a jamais vu le jour.

2. Un exemple: dans son ouvrage, pourtant remarquablement documenté, Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi (Espresso strumenti, 1978), F. Casetti ne mentionne pas le nom de Sol Worth.

3. Sol Worth, "The Development of a Semiotic of Film", in Semiotica, 1969, I-3, p. 289.

Dans une perspective sensiblement analogue, F. Chevassu propose une analyse qui "récuse le rapport analyse/objet film au profit de la lecture du film dans son rapport au public" (in L'expression cinématographique. Les éléments du film et leurs fonctions., Lherminier, 1977, p. 34).

4. Sol Worth, "Pictures Can't Say Ain't", in Versus, 12/5, p. 88.

5. "We attribute characteristics to the recognized sign-elements on the basis of our knowledge of the world in which we know they are found.", Sol Worth & Larry Gross, "Symbolic Strategies", in Journal of Communication, Autumn 1974, vol. 24:4, p. 33.

6. Sol Worth, "Pictures...", ed.cit., p. 97.

7. Sol Worth & Larry Gross, "Symbolic...", ed.cit., p. 37.

8. Id.Ibid., p. 37.

9. Id.Ibid., p. 37-38.

10. Id.Ibid., p. 37.

11. Sol Worth, "Pictures...", ed.cit., p. 91.

12. Sol Worth & Larry Gross, "Symbolic...", ed.cit., p. 39.

13. Sol Worth, "Pictures...", ed.cit., p. 91.

14. Sol Worth & Larry Gross, "Symbolic...", ed.cit., p. 39.

15. Sol Worth, "The Development...", ed.cit., p. 293. Une erreur nous semble s'être glissée dans la répartition des schémas illustrant l'article de Semiotica; le schéma que nous citons ici est donné pour illustrer la communication partielle, mais de toute évidence, il correspond au modèle de la communication idéale; nous intervertissons, donc, les schémas 1 et 28.

16. Id.Ibid., p. 288.

17. Id.Ibid., p. 292.



18. Id.Ibid.,p.295-96.C'est nous qui soulignons.
19. Id.Ibid.,p.295.
20. Id.Ibid.,p.293.
21. Id.Ibid.,p.291.
22. P.Kuentz,"Parole/Discours",in Langue française,N°15,Septembre 1972,p.26.
23. E.Veron,"Semiosis de l'idéologie et du pouvoir",in Communications N°28, 1978,p.10.
24. Morten Nojgaard,"Le lecteur et la critique",in Degrés,N°21,1980,a/8.
25. M.Cusin,"Quand lire c'est dire",in Sémiologiques,N°6 de la revue Linguistique et sémiologie,PUL,p.154-155.
26. Sur ces problèmes d' "images",cf.M.Pêcheux,Analyse automatique du discours,Dunod,1969.
27. Cette définition vaut aussi bien pour la bande-son (du moins dans le cas du son optique) que pour la bande-image.
28. Sur le genre **film de famille**,cf.notre analyse dans la seconde partie de cet ouvrage.
29. Dans son article sur "Le Défilement" (in Cinéma,théorie,lectures,Numéro spécial de la Revue d'Esthétique,Klincksieck,1973,p.97-110 ),Th.Kuntzel parle également de **film pellicule**,mais le sens qu'il donne à cette expression n'est pas exactement le même que le nôtre,dans la mesure où il considère que le **film pellicule** est **déjà investi de sens**.
30. R.Jakobson,Essais de linguistique générale,Ed.de Minuit,Points,p.213-14.
31. O.Ducrot,Les mots du discours,Ed.de Minuit,1980,p.12.
32. F.Bresson,"Compétence iconique et compétence linguistique",in Communications N°33,1981,p.187-89.
33. Au cours d'une communication sur ce problème au séminaire de Ch.Metz, l'un des participants (Giovanni Martedi,réalisateur expérimental) nous a fait remarquer que cette affirmation était quelque peu contestable: la pellicule cinématographique évolue avec le temps,et il peut se faire que les taches se modifient assez considérablement à la longue.
34. Là encore,cette affirmation est quelque peu contestable: les taches varient avec la puissance lumineuse du projecteur,avec la dimension de la fenêtre de projection...etc.



35. Paul Willemsen note de même: "Texts can restrict readings (offer resistances), they can't determine them.", in "Notes on Subjectivity. On Reading Edward Branigan's 'Subjectivity Under Siege'", Screen, Vol. 19. N°1, 1978.

36. Il est bien certain que lors d'une lecture à la table de montage les choses se passent d'une façon assez différente.

37. R. Bellour cite quelques exemples de "déviation" dans les pages introductives à son ouvrage: L'analyse du film (ed. cit.): "D'une histoire", notamment p. 13.

38. Sur ces notions, cf. D. Parisi, C. Castelfranchi, "A model of linguistic comprehension and memory", Italian Journal of Psychology, 2, 1975, p. 151-86; "The Discourse as a Hierarchy of Goals", Université d'Urbino, 1976; R. Schank, R. Abelson, Scripts, plans, goals and understanding, Wiley, 1977.

39. Sur cette notion, par opposition à la notion de **grammaticalité**, cf. Ch. Metz, "Sémiologie audio-visuelle et linguistique générative", in Essais sémiotiques, Klincksieck, 1977, p. 118.

40. **Pratique discursive**: "ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace, qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative.", M. Foucault, L'archéologie du savoir, 1966.

41. M. Tardy, "Sémiogénèse d'encodage, sémiogénèse de décodage", The Canadian Journal of Research in Semiotics, Printemps 1979, Vol. VI, N°3, VII, N°1, p. 111.

42. D. Slakta, cité par A. Berrendonner, in "Présentation" au N°4 (1977) de la revue Linguistique et Sémiologie: "L'illocutoire", p. 15.

43. E. Veron, "Semiosis de l'idéologie...", ed. cit., p. 19. "Le sujet est donc pour nous **point de passage** des règles opératoires de la production et de la reconnaissance...".

F. Chevassu note de même que "le concept de film perçu [...] impose que l'analyse soit fixée dans le temps et l'espace. Qu'elle prenne en compte le contexte de la projection et le conditionnement du spectateur tant par les superstructures que par le film off ou d'autres éléments ponctuels" (op. cit., p. 34). La notion de film off est tout particulièrement intéressante: "C'est la



partie du hors film dont l'existence même est directement tributaire de celle du film et qui y intervient comme le champ off dans le plan: publicité, affiches, photos de hall, bande annonce, échos, critiques, extraits et entretiens à la TV, musique ou chanson à la radio, mais aussi préexistant au film: livre ou biographie adaptés, notoriété des acteurs, etc." (p.215-216).

44. Sol Worth, "The Development...", ed.cit., p.287.

APPROCHE DE LA RELATION  
IMAGES - SON  
EN TERMES DE COMMUNICATION.



## 4.

À titre d'illustration de la démarche communicationnelle que nous allons d'exposer, nous proposons dans ce chapitre d'APPROCHE DE LA RELATION IMAGES - SONS EN TERMES DE COMMUNICATION.

L'objectif que nous nous fixons ici, est extrêmement limité; d'une part, parce que l'analyse des codes de la composition audio-visuelle n'est qu'une petite partie de l'analyse des codes sonores filmiques (si l'on s'en tient aux suggestions faites par M. Marie, on peut distinguer au moins trois autres groupes de codes dont nous ne parlerons pas ici: les codes de l'angle de vue, les codes de la composition sonore, et les codes de la parole elle-même (1)); d'autre part, parce que nous ne chercherons même pas à produire une analyse systématique et exhaustive du groupe de codes considéré.

Notre propos est seulement d'indiquer dans quelle perspective le problème nous semblerait devoir être abordé.



A titre d'illustration de la démarche communicationnelle que nous venons d'exposer, nous proposons dans ce chapitre quelques réflexions sur le fonctionnement des codes qui régissent les relations syntagmatiques entre l'image et le son (ou **codes de la composition audio-visuelle**).

L'objectif que nous nous fixons, ici, est extrêmement limité; d'une part, parce que l'analyse des codes de la composition audio-visuelle n'est qu'une petite partie de l'analyse des codes sonores filmiques (si l'on s'en tient aux suggestions faites par M. Marie, on peut distinguer au moins trois autres groupes de codes dont nous ne parlerons pas ici: les codes de l'analogie auditive, les codes de la composition sonore, et les codes de la parole elle-même (1)); d'autre part, parce que nous ne chercherons même pas à produire une analyse systématique et exhaustive du groupe de codes considéré.

Notre propos est seulement d'indiquer dans quelle perspective le problème nous semblerait devoir être abordé.

La liste d'exemples citée par Poudonine pour illustrer la notion d'a-synchronisme est significative à cet égard (2):

- un homme de la ville perdu dans le désert songe à son passé de citadin; alors qu'on le voit marcher dans le sable, la bande son évoque ce passé (bruits de la ville);
- sur des images présentant une manifestation de rue qui est en train de tourner au désavantage des grévistes (la police foule aux pieds leur drapeau), s'élève une musique vigoureuse et joyeuse évoquant l'espoir d'une victoire future du peuple;
- de sa chambre, un homme entend le bruit d'un accident; il se



## DE QUELQUES CONCEPTS OU PRETENDUS TELS

### Rappel historique.

Historiquement parlant, c'est, on le sait, autour de la notion d'**a-synchronisme** que se cristallisent les discussions esthétiques et que s'organisent progressivement la réflexion théorique sur le problème de la relation images-sons (2).

Les couples:

- sons synchrones    **vs**    sons a-synchrones
- coïncidence        **vs**    non coïncidence
- simultanéité        **vs**    non simultanéité
- parallélisme        **vs**    contrepoint

sont alors, en général, utilisés indifféremment, comme des synonymes; la catégorisation est si lâche, et chacun des termes recouvre des phénomènes si divers que l'on peut à bon droit dénier à ces notions "fourre-tout" l'appellation de "concepts".

La liste d'exemples citée par Poudovkine pour illustrer la notion d'a-synchronisme est significative à cet égard (3):

- un homme de la ville perdu dans le désert songe à son passé de citadin; alors qu'on le voit marcher dans le sable, la bande-son évoque ce passé (bruits de la ville);
- sur des images présentant une manifestation de rue qui est en train de tourner au désavantage des grévistes (la police foule aux pieds leur drapeau), s'élève une musique vigoureuse et joyeuse évoquant l'espoir d'une victoire future du peuple;
- de sa chambre, un homme entend le bruit d'un accident; il se



penche à sa fenêtre pour voir ce qui se passe et découvre le trafic routier, mais tout préoccupé par sa recherche du blessé, il n'entend pas le son des automobiles qui passent.

P.Schaeffer est, sans doute, l'un des premiers, avec les notions de **masque, opposition, synchronisme** et **syntonie** (4) à avoir tenté de mettre un peu d'ordre dans cet ensemble de phénomènes disparates.

Mais c'est à S.Kracauer que l'on doit la première véritable analyse systématique abordant le problème dans toute son ampleur (5); les deux chapitres qu'il lui consacre (chap.7 et 8) témoignent d'un remarquable souci de clarté et de précision.

La bande-son est divisée en trois composantes:

- paroles,
- bruits,
- musique.

Puis, un certain nombre d'axes visant à rendre compte des diverses relations susceptibles de s'établir entre bande-image et bande-son sont définies. Enfin, l'analyse elle-même s'attache à montrer comment ces axes fonctionnent pour chacune des composantes de la bande-son.

Sans nous attarder sur les différences ainsi repérées, nous présenterons rapidement les systèmes d'oppositions qui servent à fonder les axes eux-mêmes.

Le premier axe concerne les rôles respectifs assignés à la bande-image et à la bande-son: il s'agit de savoir "whether the messages of a film are primarily passed on through the sound track or the imagery" (6).

#### Axe 1.

prédominance de la bande-image

vs

prédominance de la bande-son



NB: En théorie, les relations de **dominance** ne sont pas les seules possibles: une relation d'**équilibre** ("equilibrium") entre les deux bandes peut également être envisagée. Dans la réalité, toutefois, ces cas d'équilibre semblent extrêmement rares (selon S. Kracauer, le meilleur exemple d'équilibre entre le jeu des dialogues et la bande-image est donné par l'Hamlet de Laurence Olivier), et le résultat obtenu n'est pas celui que l'on pourrait escompter: "The spectator's capacity being limited the photographic images and the language images inevitably neutralize each other; like Buridan's ass, he does not know what to feed upon and eventually gets starved" (7).

Trois axes servent ensuite à caractériser les différentes façons "in which sound and image are synchronized at any given moment" (8):

- Axe 2 : **synchronisme** vs **a-synchronisme**,
- Axe 3 : **parallélisme** vs **contrepoint**,
- Axe 4 : **"actual sound"** vs **"commentative sound"**.

S. Kracauer propose de réserver le terme de **synchronisme** aux sons et aux images qui, coïncidant sur l'écran, sont aussi synchrones dans la vie réelle, c'est à dire aux sons qui, en principe, peuvent être enregistrés par une caméra à prise de sons synchrones.

Dans tous les autres cas, on parlera d'**a-synchronisme**.

L'**Axe 3** est celui de la relation **sémantique** entre les images et les sons; bien qu'il interesse les trois composantes de la bande-son il s'applique plus directement à la **parole**, car c'est la composante la plus sémantisée:

"Words and visuals may be so combined that the burden of communication falls to either alone, a case in which they can, loosely speaking, be said to express parallel meanings. Or of course, they can carry different meanings, in which case both of them contribute to the message [...]" (9)



L'Axe 4, enfin, fondé sur une dichotomie que S. Kracauer emprunte à Karl Reisz (10), sert à distinguer les sons "which, actually or virtually, belongs to the world presented on the screen, and sound which does not" (11).

Il s'agit, on le voit, de l'opposition:

**sons diégétiques vs sons extra-diégétiques ,**

que l'on retrouvera à maintes reprises dans les analyses ultérieures.

Un tableau résume les combinaisons possibles entre les six paramètres ainsi définis

		SYNCHRONISM	ASYNCHRONISM
		<i>Actual sound</i>	<i>Actual sound</i>
PARALLELISM	I		IIIa <i>Commentative sound</i>
			IIIb
COUNTERPOINT	II		<i>Actual sound</i> IVa <i>Commentative sound</i>
			IVb

(12)

On notera la dissymétrie fondamentale de ce tableau: elle résulte de la définition donnée par S. Kracauer de la notion de **synchronisme**: pour lui, l'effet de **synchronisme** ne concerne que les sons "actual" (=diégétiques).



Si on l'examine un peu attentivement, on s'aperçoit que cette définition est même encore plus restrictive: elle limite l'effet de **synchronisme** aux sons **réalistes** (ils doivent pouvoir être enregistrés par une caméra à prise de sons synchrones), et aux sons dont la **source** est **visible dans le champ**.

Les exemples cités ne laissent aucun doute là-dessus:

Exemple de synchronisme:

"We listen to a speaking person while simultaneously looking at him."

Exemple d'a-synchronisme:

"We turn our eyes away from the speaker to whom we listen, the result being that his words, will now be synchronized with, say, a shot of another person, in the room or some piece of furniture." (13).

D'autre part, S. Kracauer distingue soigneusement le "**synchronisme**" du phénomène général de la **synchronisation** (une note est très explicite sur ce point (14)).

La notion de **synchronisation** apparaît à maintes reprises dans le courant de l'étude; des exemples sont mêmes donnés qui soulignent son importance pour la production d'effets stylistiques; mais à chaque fois, l'opposition avec l'effet de **synchronisme** est clairement indiquée. Ainsi, à propos du Million et de la fameuse scène de "mêlée" pour la veste qui abrite le ticket de loterie convoité, S. Kracauer note: "Instead of resorting to **synchronous** sound", R. Clair "**synchronizes** the scramble with noises from a rugby game". (15). De même, un peu plus loin, il fait remarquer que "like speech and noise, incidental music may be alternately **synchronized** with images of its source and other images"; et il ajoute: "This alternation of **synchronism** and **asynchronism** has been repeatedly put to good use (suit un exemple issu de Sous les toits de Paris) (16).

On constatera que si S. Kracauer donne de multiples exemples d'a-synchronism, il ne donne aucun exemple de **désynchronisation**. C'est



que pour lui, la **synchronisation** consiste seulement dans la relation "**verticale**" de **simultanéité** entre les images et les sons, et en ce sens, comme l'a bien vu D. Percheron, "n'importe quel son associé à n'importe quelle image lui est [...] simultané" (17); il n'y a donc jamais, dans cette perspective, **dé-synchronisation**.

La **synchronisation**, selon S. Kracauer, est un processus syntagmatique **topique**, et non un processus syntagmatique **temporel** (18).

Significativement, d'ailleurs, tous les effets de **synchronisation** qu'il cite se résument à des effets de **contraste sémantique** (ou éventuellement, à des effets d'**accord**: par exemple, la synchronisation d'un mouvement musical rapide avec une scène de poursuite (19)).

La relation de **synchronisation** se ramène de la sorte à l'axe:

**parallélisme vs contrepont.**

Elle ne constitue pas, chez Kracauer, un axe d'analyse spécifique.

Enfin, les réflexions sur le fonctionnement de la composante **bruit** laissent apparaître l'existence de deux autres axes:

**Axe 5: sons reconnaissables vs sons non-reconnaissables**

"Sounds [...] can be arranged along a continuum which extends from unidentifiable to recognizable noises. As for the former, think of certain noises in the night: they are, so to speak, anonymous; you have no idea where they come from. At the opposite pole are sounds whose source is known to us, whether we see it or not." (20).

**Axe 6: sons réalistes vs sons non réalistes**

"[The film maker] is free to divest certain sounds of their natural substance, so that they no longer refer to the physical universe from which they flow." (21).

L'usage non réaliste des sons conduit très souvent à leur conférer une valeur symbolique ("symbolic meanings").

Même si bien des reproches peuvent leur être adressés, il faut bien reconnaître que fort peu de progrès ont été effectués depuis



ces analyses de S.Kracauer.

Hormis une judicieuse remarque sur le mauvais emploi du terme de **contrepoint** et sur la nécessité de le remplacer par celui de **contraste** (22), la longue étude de J.Mitry (au tome 2, d'Esthétique et Psychologie du cinéma) n'apporte pratiquement aucun élément conceptuel nouveau (il est vrai que sa visée est esthétique plus que théorique).

Quant aux classifications plus récentes, elles retombent le plus souvent (aux variations terminologiques près) sur les notions et les axes élaborés par Kracauer.

Le fait a déjà été signalé pour l'**Axe 4** qui se retrouve sous la forme **diégétique vs extra** (ou **para**) **diégétique** chez D.Percheron et chez Ch.Metz (pour ne citer que ces deux théoriciens) — Ch.Metz l'enrichit, toutefois, de la notion de **semi-diégétique**: "commentaire off d'un des héros de l'action" (23).

Cela est également vrai pour la plupart des autres axes.

C'est ainsi que l'**Axe 3** (**parallélisme vs contrepoint**) se manifeste chez A.Gardies sous le couple de dénominations:

**sons illustratifs vs sons producteurs.**

Le **son illustratif** est celui qui se contente d'"illustrer" l'image (ou, "au mieux" de lui "apporter des informations complémentaires"), alors que le **son producteur** "affirme son autonomie" (24).

De la même façon, deux des trois concepts proposés par M.Fano lors de sa communication au colloque de Cerisy sur les Cinémas de la modernité (25) se ramènent à des couples déjà définis par Kracauer:

- le couple **redondant vs non redondant** (" [le son] est redondant ou non" s'il "correspond, ou non, à l'image que l'on voit") reprend la dichotomie de l'**Axe 3**,

- le couple **dénotant vs non dénotant** (" [le son] est, ou n'est pas dénotant, c'est à dire qu'il renvoie ou non à une image"), celle de l'**Axe 5**: **son reconnaissable vs son non reconnaissable**.

Cela ne signifie pas, bien sûr, que ces auteurs se soient inspirés de



Kracauer, mais cela témoigne, assurément, de la difficulté éprouvée par les chercheurs pour renouveler l'analyse des relations images-sons. On prendra la juste mesure du désarroi théorique dans lequel se trouvent les sémiologues (et plus généralement les théoriciens du cinéma) face à cette question, en lisant la discussion qui a suivi l'exposé de M. Fano lors du colloque de Cerisy déjà mentionné : aucun des participants n'a réussi à se mettre d'accord sur une définition de la notion de synchronisme (26).

Outre un certain nombre de précisions qui ne font qu'affiner les axes déjà repérés par Kracauer (cf. les notions de **simultanéité marquée** ou **non marquée**, **influant** ou **n'influant pas** sur ce qui se passe dans le champ, chez D. Percheron, ou celles d'**espace continu** vs **espace discontinu** chez A. Gardies (27)), les innovations les plus marquantes de ces dernières années résident sans doute :

1. dans la présentation des analyses en "arbre syntagmatique" (c'est la conséquence de l'influence de la linguistique sur la sémiologie);
2. dans la prédominance accordée au couple de concepts :  
**son in** vs **son off**.

Les taxinomies proposées par D. Percheron et A. Gardies sont caractéristiques de cette double tendance (voire encarts).

On ne saurait toutefois être dupe de la rigueur de ces constructions qui donnent une apparence logique à une analyse qui ne l'est pas toujours.

Les auteurs eux-mêmes le reconnaissent volontiers, et soulignent que l'intérêt essentiel de leurs analyses réside précisément dans les "tremlées du système, les points de faille de la découpe, les flottements de la répartition" (28), et dans la mise en évidence des "contradictions" auxquelles on se heurte dès que l'on commence à vouloir comprendre ce qui se passe dans des films qui "ne se placent plus sous le seul signe de l'illusion référentielle" (29).

Le choix de la présentation en "arbre" n'est d'ailleurs pas en lui



même sans conséquences:il impose une hiérarchisation des concepts qui est loin de correspondre toujours à une quelconque réalité on pourrait tout aussi bien intervertir la position de certains axes: on reconnaît-là le problème des classifications croisées.

D'autre part,le fait de prendre pour point de départ de la taxinomie un couple de concepts plutôt qu'un autre — ici,le couple **son in** vs **son off** — n'a rien d'innocent,sans compter que,puisque tous les autres axes retenus apparaissent comme des sous-catégorisations de cet axe dominant,la valeur de l'ensemble de l'analyse dépend de la validité de ces deux concepts.

Un examen s'impose.

Rappelons tout d'abord quelques définitions.

D.Percheron:

"son **on**: son émis dans le champ,son **off**: son émis hors-champ" (30).

A.Gardies:

"Si la source sonore est visible à l'écran (en d'autres termes,si elle se trouve dans le champ),il s'agit du son **in**,dans le cas contraire,du son **off**" (31).

Lectures du film:

"**off** (mot anglais,abréviation de "off screen": hors de l'écran;en français: "hors champ").Tout ce qui est situé hors du champ représenté sur l'écran.Son **off**: son dont la source sonore n'est pas représentée." (32).

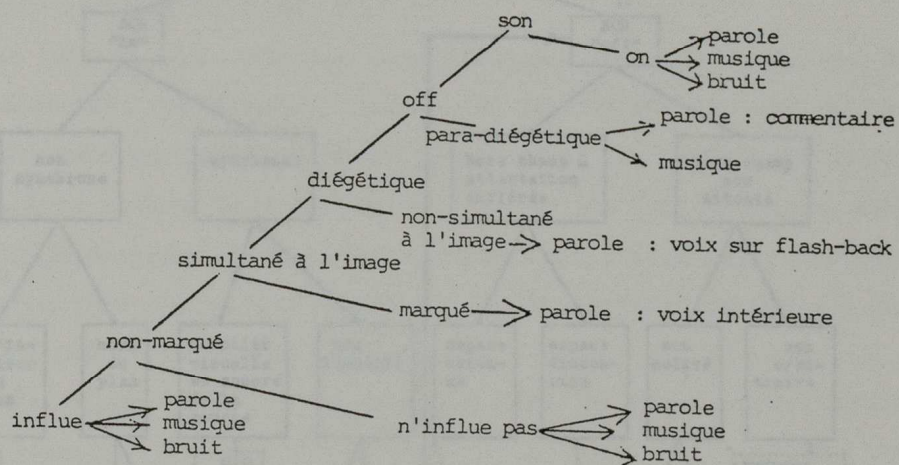
Ces définitions appellent un certain nombre de remarques.

1. Pour peu qu'on les examine quelque peu attentivement,elles laissent apparaître une ambiguïté révélatrice de leur faiblesse théorique.

Définir le son **off** comme "son dont la source n'est pas représentée" (Lecture du film) ne signifie pas tout à fait le même chose que



D.Percheron," Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse", in Ça,N°2,Octobre 1973,p.86.

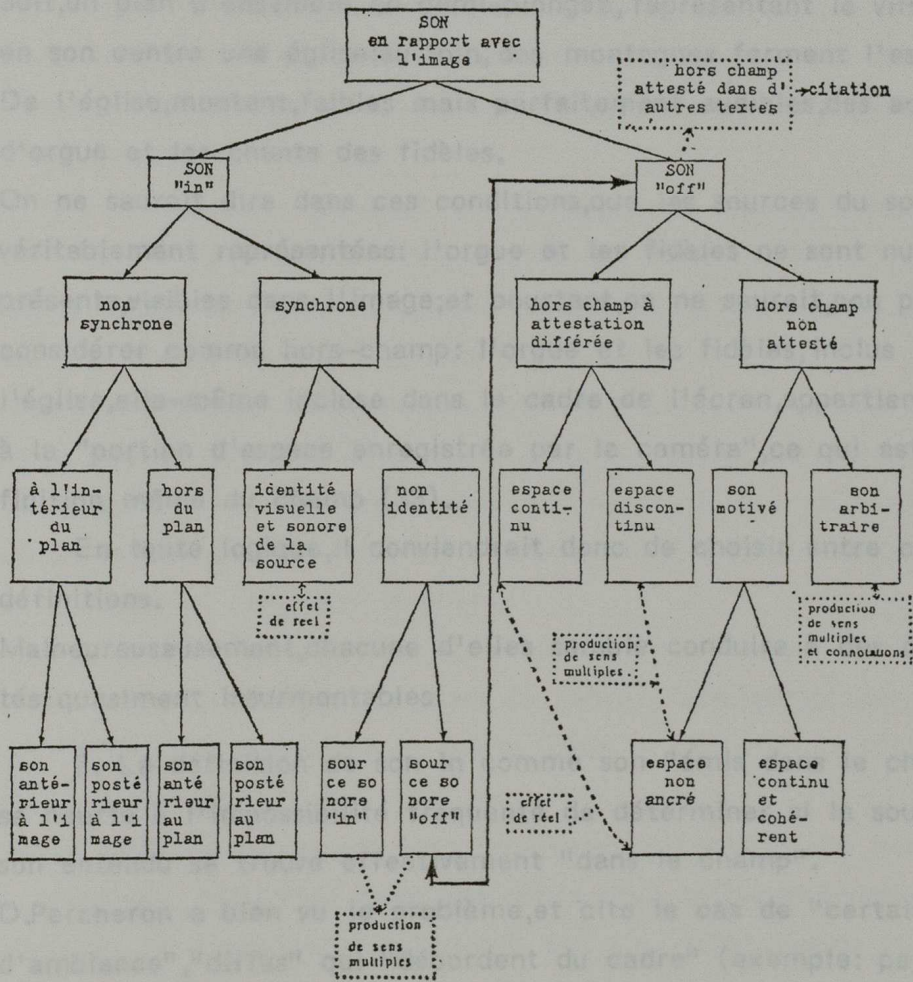




A.Gardies, Approche du récit filmique

Albatros, 1980, p.66.

LA DUALITE DU SON ET DE L'IMAGE





de le définir comme "son émis hors champ" (D.Percheron).  
De la même façon, les deux définitions qu'A.Gardies donne du son **in**:

"la source sonore est visible à l'écran",

"elle se trouve dans le champ",

ne nous paraissent pas tout à fait équivalentes, contrairement à ce que suggère l'expression "en d'autres termes" et la présentation parenthétique.

Un exemple fera comprendre la différence.

Soit, un plan d'ensemble en demi-plongée, représentant le village avec en son centre une église; au loin, des montagnes ferment l'espace. De l'église, montent, faibles mais parfaitement audibles, des accords d'orgue et les chants des fidèles.

On ne saurait dire dans ces conditions, que les sources du son sont véritablement **représentées**: l'orgue et les fidèles ne sont nullement présents, visibles dans l'image; et pourtant, on ne saurait, non plus, les considérer comme hors-champ: l'orgue et les fidèles, inclus dans l'église, elle-même incluse dans le cadre de l'écran, appartiennent à la "portion d'espace enregistrée par la caméra", ce qui est la définition même du **champ** (33).

En toute logique, il conviendrait donc de choisir entre ces deux définitions.

Malheureusement, chacune d'elles semble conduire à des difficultés quasiment insurmontables.

2. La définition de son **in** comme son "émis dans le champ" se heurte à l'impossibilité fréquente de déterminer si la source du son entendu se trouve effectivement "dans le champ". D.Percheron a bien vu le problème, et cite le cas de "certains bruits d'ambiance", "diffus" qui "débordent du cadre" (exemple: paysage de campagne avec gazouillis d'oiseaux): "pour eux la barre de séparation entre son **on** et son **off** s'affaisse" (34)



C'est que la notion de **champ** est une notion purement **visuelle**, et qui plus est, définie par rapport au moment de la **prise de vues**:

"Une caméra braquée sur un sujet embrasse une partie visuelle d'un espace qu'on appelle **champ**" (35).

Or, ce qui est clair pour le metteur en scène ne l'est pas toujours pour le spectateur.

Ainsi, comment être certain, lors de la vision d'un film, que le son entendu et dont on ne voit pas la source, ne provient pas d'une partie cachée de l'espace dans le champ?

Si le contexte permet parfois de trancher (comme c'est le cas pour l'exemple de l'église précédemment cité), il arrive bien souvent que l'indétermination demeure.

Il fait bien prendre garde, en effet, de ne point nous laisser abuser par nos habitudes perceptives; les sons qui peuvent être émis dans un contexte donné sont en nombre quasiment infini, et leur nature est loin d'être toujours prévisible.

Cette musique qui éclot sur un plan de paysage ne semble nullement pouvoir provenir de l'espace dans le champ, jusqu'au moment où le geste d'un personnage nous fait découvrir que sa source est un poste de radio portatif qui était-là caché derrière un bosquet; et donc, bel et bien, **dans le champ...**

Si la définition du son **in**, comme son "émis dans le champ", peut, semble-t-il, fonctionner dans le cadre d'une sémiologie de la **réalisation**, il n'en va pas de même dans le cadre d'une sémiologie de la **réception**.

Cette remarque n'est pas sans incidences théoriques: elle nous invite à distinguer nettement deux approches d'un même phénomène, suivant l'espace dans lequel on se situe. Il n'y a, en effet, aucune raison de penser **a priori** que les opérations de production de sens mises en oeuvre dans chacun des deux espaces soient absolument homologues, et se laissent décrire par un même modèle fonctionnant dans les



deux sens; cela n'est qu'une éventualité qui demande au moins à être démontrée (même s'il est probable qu'il doit exister des points d'intersection entre sémiologie de la **réalisation** et sémiologie de la **lecture**).

Travaillant, dans cette recherche, dans le cadre d'une sémiologie de la **lecture**, nous ne pouvons que refuser la définition du son **in** proposée.

3. Considérer qu'un son est **in** lorsque sa source est **représentée** (visible) peut sembler, à première vue, une caractérisation plus rigoureuse du phénomène dans l'optique d'une sémiologie de la **lecture**.

L'ambiguïté de l'exemple précédent serait d'ailleurs, de la sorte, levée: le son du transistor étant sans hésitation reconnu comme **off** tant que le poste lui-même n'est pas visible sur l'écran, et devenant **in** à partir du moment où le personnage le présente à nos yeux. De plus, l'avantage d'une telle description est de rendre compte de l'**effet** produit par l'apparition (ou la disparition) de la source en question.

Cependant, des problèmes surgissent à un autre niveau.

Soit un très gros plan, tenant tout le champ, d'un cadran de réveil. Dans la bande-son, on entend le bruit du mécanisme: tic tac, tic tac... Dira-t-on que le son est **off**, puisque le mécanisme, source véritable du son, n'est pas visible sur l'écran, ou reconnaîtra-t-on comme source du son le réveil dans son ensemble, le son étant alors considéré comme **in**?

Autre exemple. Soit, un personnage en train de monologuer; tantôt il se présente face à nous, tantôt il nous tourne le dos. Dira-t-on que le son est **in**, ou **off**, suivant que la bouche du personnage (véritable source du son) est, ou non, visible sur l'écran, ou bien considérera-t-on le personnage comme source globale du son?

On le voit, ce qui est en cause ici, c'est la définition même de la notion de **source sonore**.



4. L'opposition **son in** vs **son off** souffre enfin d'une facheuse dissymétrie.

Face au son **in**, les variétés de son **off** prolifèrent.

P. Bonitzer en reconnaît "au moins deux types":

- celle qui "vient d'un lieu homogène à celui dont l'image filmique offre le leurre scénographique: c'est l'homogénéité convenue de l'espace physique réaliste";
- et celle qui, "au contraire", s'inscrit "dans un espace sans communication convenue (sans homogénéité) avec celui qu'ouvre l'image [...]" (36).

De son côté, D. Percheron "dessine les quatre coins du carré de la voix off":

voix intérieure                      voix off non-marquée

voix sur flash-back                      commentaire

et précise dans un tableau les critères qui permettent de les distinguer (37):

	commentaire	voix sur flash-back	voix intérieure	voix off non-marquée
diégétique	—	+	+	+
simultanée à l'image	—	—	+	+
directement	+	+	+	—

Puis il ajoute:

"On trouve dans Muriel, travaillant à l'éclatement du récit, une cinquième sorte de voix off; exemple: on a sur la bande-son la continuation d'un dialogue entre deux personnages aperçus juste avant sur la plage de Boulogne, la nuit, et à l'image deux autres personnages au même moment de la nuit dans un appartement de la même ville" (38).



Etudiant les codes de composition audio-visuelle dans ce même film, M. Marie montre que les phénomènes mis en jeu sont encore beaucoup plus complexes, et ne recense pas moins de cinq sortes de **son off diégétiques**:

- le son off dans un espace homogène,
- le son off par retard d'un axe sur l'autre (axe visuel/axe sonore),
- le son off par montage parallèle de deux séquences simultanées,
- le son off par discours autonome de l'image,
- le son off par décalage absolu des axes visuels et sonores (39).

Dans ces conditions, on peut se demander si l'opposition **son in** vs **son off** présente toujours un sens.

La notion de **son off** est si diversifiée qu'elle finit par se diluer dans une multiplicité de notions qui n'ont que peu de rapports entre elles. (40).

S'opposant de la sorte à un trop grand nombre d'autres notions, la notion de **son in** en vient à son tour à ne plus s'opposer à rien du tout.

Ces difficultés témoignent, à l'évidence, de la faiblesse théorique du couple de concepts considéré.

Mais il y a plus grave: la notion de **son in** repose, en fait, sur une **illusion**.

Il faut bien voir, en effet, que pour un spectateur, le son ne vient jamais réellement de l'**espace du film** (de la diégèse), mais toujours d'une source, ou de sources (le commentateur, le pianiste, l'orchestre, les hauts-parleurs) situées **dans l'espace de la projection** (hors de l'écran; de part et d'autre, à côté, devant, derrière lui).

On ne saurait donc fonder un concept sur l'opposition:

**source représentée** vs **source non représentée**,



ni sur l'opposition:

**source dans le champ vs source hors champ,**

pour la bonne raison que la source du son filmique est **dans tous les cas hors de l'écran**, et donc a fortiori, **hors de la diégèse** du film (41).

Il faut donc se rendre à l'évidence: le couple **son in vs son off** n'a pas la pertinence que pourrait laisser imaginer sa large utilisation par les praticiens, par les analystes et par les théoriciens du cinéma (42).

On notera, toutefois, que les problèmes qui se posent aux praticiens ne sont pas du même ordre que ceux qui se posent aux analystes et aux théoriciens. Il suffit que le metteur en scène puisse être compris par les acteurs et par les techniciens de son équipe. Il est d'ailleurs fréquent qu'une pratique claire se fonde sur une terminologie floue (43); rappelons, d'autre part, que nous avons constaté que le couple **son in vs son off** était moins ambigu à la réalisation qu'à la lecture. Au demeurant, le propre des cinéastes est de faire des films, alors que les analystes et les théoriciens n'ont d'autres raisons d'être que d'apporter quelques lumières sur le fonctionnement signifiant des films.

Ce que nous reprochons au couple **son in vs son off**, c'est non seulement de ne pas avoir une valeur explicative suffisante, mais encore de masquer les véritables problèmes.

Loin de nous la pensée de nier l'importance des phénomènes que ces concepts sont sensés décrire; tout au contraire nous les croyons fondamentaux pour le fonctionnement de la signification filmique (44); raison de plus, pour souhaiter mettre en évidence les processus qu'ils mettent en jeu.

Curieusement (mais ce paradoxe n'est qu'un des multiples signes du désarroi théorique auquel nous faisons allusion précédemment), A. Gardies, tout en plaçant le couple **son in vs son off** en tête de



sa taxinomie, aboutit à des conclusions analogues aux nôtres:

"Appréhender les relations audio-visuelles à partir de la distinction in/off, ne peut conduire qu'à une impasse sur le plan théorique, car cette opposition est proprement illusoire et résulte du seul pragmatisme technologique" (45).

Tel est également l'avis de D. Chateau:

"Le couple in/off doit être remis en question".

Les propositions qu'il fait pour remplacer ce couple "par un petit jeu de concepts" permettant d'"envisager les principales virtualités combinatoires audio-visuelles" ouvrent la voie à une approche déjà plus satisfaisante des phénomènes concernés.

Donnons, tout d'abord, les définitions des concepts retenus:

- **occurrence:**

C'est la place qu'un son occupe dans la chaîne filmique.

- **contexte:**

L'environnement audio-visuel immédiat de toute occurrence sonore.

- **lié/libre:**

On dira d'une combinaison audio-visuelle qu'elle est **liée** lorsque le son et sa source d'émission, directe ou indirecte, in ou off, apparaissent simultanément; sinon, on parlera de combinaison **libre**.

- **son concret vs son musical:**

Son recevant, en l'une au moins de ses occurrences une justification diégétique vs son n'en recevant aucune.

Par son concret, on entend donc tout objet sonore qui, en l'une au moins de ses occurrences, s'est trouvé lié à un objet ou à un mouvement visualisés, appartenant à l'univers diégétique du film et susceptible effectivement d'être à l'origine du son entendu.



- **justification directe vs justification indirecte:**

Ce système d'oppositions concerne les sons concrets; on dira qu'un son est **directement** justifié lorsque sa source sonore est nettement visible sur l'écran; inversement, la justification **indirecte** est caractéristique de sons dont la source de production n'est pas clairement visualisée, voire même jamais représentée, et qui entrent simplement en consonnance avec le contexte visuel.

L'articulation de ces notions permet la mise en évidence de "cinq possibilités combinatoires principales":

- **occurrence liée d'un son concret:**

Le contexte du bruit entendu lui fournit sa justification.

- **occurrence liée d'un son musical:**

Substitution d'un son musical à un bruit qui, s'il avait été conservé, se serait trouvé en occurrence liée.

- **occurrence libre d'un son concret:**

Le bruit intervient dans un contexte où rien ne le justifie.

- **occurrence libre d'un son musical:**

Il ne prend la place d'aucun son concret.

- **occurrence vide d'un son concret:**

L'image nous offre la justification d'un bruit inaudible (46).

Ces propositions sont, sans doute, les plus sérieuses qu'il nous ait été donné, jusque-là, de lire sur la question.

Les concepts d'**occurrence liée** ou **libre**, et plus encore de **justification** (directe ou indirecte) nous paraissent notamment d'une assez grande importance par le type d'explication qu'ils amorcent.

Cependant cette analyse laisse encore trop de questions non posées. Tentons d'en formuler quelques-unes, en commençant par le commencement, c'est à dire en prenant comme point de départ le fait que la source du son filmique est dans tous les cas extérieure à ce qui est représenté sur l'écran.

Une telle façon d'aborder le problème devrait nous permettre de



mettre en évidence les inférences (ou du moins certaines des inférences) que le spectateur doit effectuer pour "comprendre" la relation images-sons.

### SONS FILMIQUES VS SONS A-FILMIQUES

Le premier problème que doit, selon nous, résoudre le sémiologue qui s'intéresse à la relation images-sons au cinéma est le suivant: comment le spectateur distingue-t-il les sons **filmiques** (les sons qui appartiennent au discours signifiant du film) des sons **a-filmiques** (bruits de la rue, cliquetis du projecteur, grincement des sièges, souffles des spectateurs...etc)?

La question pourrait être formulée autrement: comment le spectateur est-il conduit à opérer la mise en relation de certains sons avec la bande-image, et à exclure d'autres sons de cette relation, étant entendu que par sons **filmiques** on désigne les sons mis en relation avec le film, et par sons **a-filmiques**, les sons qui ne le sont pas.

Pour répondre à cette question, il convient de préciser les conditions spécifiques dans lesquelles s'effectue l'audition des sons **filmiques**.

C'est le problème de l'**écoute filmique**.

Nous limiterons nos remarques aux conditions "normales" de projection **dans l'institution cinématographique dominante actuelle** (diffusion par hauts-parleurs en monophonie)(47).

#### L'écoute filmique

Par certains aspects, l'écoute filmique ressemble à l'écoute théâtrale ou à l'écoute de l'amateur de musique en concert.

Le spectateur de cinéma est dans une salle de spectacle, entouré d'autres spectateurs; bien que l'obscurité règne, le contact entre les spectateurs n'est pas totalement aboli: par le bruit de leur présence le spectateur prend conscience de ses semblables; parfois des courants auditifs s'établissent, des signes d'émotion s'échangent; parfois, également



ces sons deviennent des "bruits" (au sens que la théorie de l'information donne à ce terme); ils perturbent alors l'audition des sons filmiques, tout comme la perturbe le ronflement du projecteur et du circulateur d'air conditionné, la rumeur de la rue...etc.

Mais le spectateur de cinéma, au même titre que le spectateur de théâtre ou l'amateur de concert, est un spectateur **motivé**; il a décidé de sortir de chez lui et accepté de payer sa place pour venir voir le film. Le **désir** du film fonctionne en lui comme ces **consignes** que l'on donne parfois aux participants de certains tests psycholinguistiques. Ainsi orientée, focalisée, son oreille est prête à pratiquer une "**écoute sélective**" (48), et lui-même se trouve disposé à effectuer les inférences nécessaires pour distinguer les sons **filmiques** des sons **a-filmiques**.

Par d'autres aspects, l'écoute filmique se rapproche de l'écoute radiophonique (49) et de l'écoute d'un disque ou d'une bande magnétique: le son filmique est toujours, dans les conditions actuelles de la production et de la distribution cinématographiques dominantes, un son **enregistré**.

Les caractéristiques d'une telle écoute sont bien connues; elle est à la fois:

- **acousmatique**,
- et **indirecte**.

L'écoute acousmatique se définit par le fait que l'on entend un son "sans voir les causes dont il provient" (50); ainsi le spectateur de cinéma ne voit-il pas les sources **directes** (l'orchestre qui a enregistré la musique du film, les acteurs "en chair et en os",...etc) des sons filmiques qu'il perçoit: le son est toujours relayé par les hauts-parleurs.

L'une des conséquences majeures de cette situation d'écoute est la suivante: privés de la vision directe de la source du son, il nous est parfois difficile d'identifier avec certitude l'origine de ce que nous



entendons.

C'est que "beaucoup de ce que nous croyons entendre" n'est "en réalité que vu, et expliqué par le contexte" (51).

Ce point avait déjà été souligné, à juste titre, par Béla Balázs

"There is [...] a considerable difference between perceiving a sound and identifying its source. [...] There is a very considerable difference between our visual and acoustic education. One of the reason for this is that we so often see without hearing. We see things from afar, through a windowpane, on pictures, on photographs. But we very rarely hear sounds of nature and of life without seeing something. We are not accustomed therefore to draw conclusions about visual things from sounds we hear. This defective education of our hearing can be used for many surprising effects in the sound film. We hear a hiss in the darkness. A snake? A human face on the screen turns in terror towards the sound and the spectators tense in their seats. The camera, too, turns towards the sound. And behold the hiss is that of a kettle boiling on the gasring." (52).

L'écoute **acousmatique** n'est pas obligatoirement **indirecte**: ainsi, les disciples de Pythagore écoutaient-ils "ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux"; la voix du maître leur parvenait **directement**, mais le maître lui-même était dissimulé à leurs yeux (53).

Inversement, l'écoute **indirecte** est toujours **acousmatique**.

Elle possède cependant ses caractéristiques spécifiques.

Lors de l'écoute **indirecte**, ce qu'écoute l'auditeur est toujours un son **trafiqué**, c'est à dire qui a subi un certain nombre de transformations entre le moment où il a été produit par sa source directe et le moment où il est reproduit et entendu par le Destinataire. Ainsi le son filmique subit-il, indépendamment de toute intervention de la part du metteur en scène, toute une série de transformations (54):



- au moment de la prise de sons:

les micros ne sont pas des instruments neutres; ils opèrent un certain **cadrage** du son (55), modifient sa réverbération apparente (56),...etc.

- au moment du repiquage de la bande-son définitive sur le support optique:

le son optique a une bande passante assez limitée (dans les aigus, par exemple, il ne monte pas au delà de 10.000 périodes);

- au moment de la projection:

aussi fidèle que soit l'ensemble amplificateur-hauts-parleurs utilisé, tout appareil de reproduction sonore possède sa "sonorité", sa "couleur" propre.

L'une de ces transformations mérite que l'on s'y arrête quelque peu.

Lors de l'enregistrement — du moins lors d'un enregistrement en monophonie — on passe d'un espace acoustique à quatre dimensions (trois dimensions spatiales + l'intensité) à un espace à une seule dimension: la localisation spatiale des sources premières des sons émis n'est donc plus reconnaissable, dans le nouveau lieu d'écoute, que par des différences d'intensité:

"Dans le haut-parleur, le son n'est pas plus ou moins loin, il est plus ou moins faible, selon que le rayon qui le liait au microphone était plus ou moins long." (57).

D'autre part, dans certaines conditions de reproduction (émission en monophonie retransmise par plusieurs hauts-parleurs) fréquentes au cinéma, le son échappe même à l'ancrage spatial sur ces sources indirectes: les hauts-parleurs.

C'est un phénomène bien connu que lorsque plusieurs hauts-parleurs transmettent une même émission sonore, le son diffuse dans l'espace de telle sorte qu'il est quasiment impossible de localiser les hauts-parleurs. (58).



Dans l'écoute **indirecte**, le son apparaît donc comme assez nettement **libéré** de son **ancrage spatial direct ou indirect**.

Curieusement, ces phénomènes qui ont un effet nettement perturbateur (ils modifient l'audition) dans le cas de l'écoute musicale, jouent, au cinéma, un rôle positif.

Ainsi, ce sont les **transformations** apportées à la **nature** du son, par le fait même de l'enregistrement (la différence de **codage analogique** entre sons filmiques et sons a-filmiques) qui permettent au spectateur de distinguer sans problème, les sons **filmiques** des sons **a-filmiques** environnants.

Quant au **désancrage** sémantique (le fait que la reconnaissance de la source d'un son soit, toujours, plus ou moins aléatoire faute d'indications visuelles) et spatial des sons par rapport à leurs sources (directes ou indirectes), il donne aux sons une certaine indépendance dans l'espace de la projection, les rendant disponibles pour d'**autres ancrages** (59).

Ce phénomène de désancrage est encore renforcé, au cinéma, par une des conditions spécifiques de la projection: l'**obscurité**.

L'**écoute filmique** apparaît donc comme **doublement acousmatique**:

- par rapport aux sources directes des sons (il s'agit de sons enregistrés),

- et par rapport à leur sources indirectes: le spectateur ne voit pas les hauts-parleurs.

Ainsi radicalement déconnecté de ce qui est à son origine, le son filmique flotte dans l'espace de la projection.

Il suffit alors que l'écran s'illumine, et qu'un espace visuel soit de la sorte rétabli pour le spectateur, pour que celui-ci opère l'**ancrage images-sons**.

NB1: Notre analyse peut sembler quelque peu contradictoire; en toute logique, en effet, on pourrait penser que la coloration spécifique du son filmique doit rappeler aux spectateurs la présence



des hauts-parleurs, et donc jouer au détriment du désancrage; mais ce serait oublier que la lecture d'un phénomène dépend de l'axe sous lequel on est conduit à l'apprécier. Or, la consigne donnée au spectateur par l'institution cinématographique le conduit, nous l'avons vu, à considérer comme normaux les sons produits par les hauts-parleurs, et comme anormaux (comme des "bruits") les autres; dans ces conditions, la coloration particulière du son filmique ne fonctionne pas comme un indice de sa source mais comme un indice de sa "nature" **filmique**.

NB2: On peut se demander s'il est bien légitime de parler de relation images-sons lorsque les deux séries sonore et visuelle constituent deux discours qui courent indépendamment l'un de l'autre.

Nous emprunterons au cinéma muet sonorisé deux exemples de ce phénomène (pour le point considéré, la référence à cette forme de cinéma ne porte pas à conséquence).

S. Kracauer raconte que lorsqu'il était jeune, il allait dans un cinéma dans lequel le pianiste était le plus souvent ivre, de telle sorte que la musique suivait un cours totalement imprévisible pour le spectateur, un cours sans relation avec l'image ("lack of relation") (60).

De son côté, P. Schaeffer parle de ce pianiste qui venait "sa liasse de partitions sous le bras" "jouer à la queue leu leu comme cela lui venait" les morceaux destinés à l'accompagnement du film: "Un mauvais moment à passer, note-t-il avec humour, c'était lorsque la Polka des Ecureuils succédait à Pauvre mesure sans que rien dans l'image ne justifiât cette rupture dans la nature du bruit" (61).

En fait, ces deux exemples ne sont nullement des exemples de non-relation; d'une part, il s'agit indiscutablement de sons filmiques (= de sons qui sont perçus par le spectateur comme



des éléments de la communication filmique); d'autre part, les réactions des spectateurs témoignent du fait qu'ils ont bien établi une relation images-sons: P.Schaeffer remarque que les spectateurs "interpellaient" le pianiste "quand le contre-sens était trop grossier" (62); de même Kracauer note "that there existed after all a relationship, however elusive, between the drunken pianist's soliloquies and the dramas [...]" (63). Il ne faut pas confondre l'axe **relation vs non relation** qui régit la distinction **sons filmiques vs sons a-filmiques**, et l'axe **conjonction vs disjonction** qui implique de toutes façons une **jonction**, c'est à dire une relation entre les deux séries. Les exemples de Kracauer et de Schaeffer sont des exemples de **jonction disjonctives** (ils présupposent l'identification par le spectateur du son filmique)(64).

#### DE QUELQUES RELATIONS AUDIO-VISUELLES

L'analyse que nous venons de conduire permet de comprendre ce qui rend possible la relation images-sons; mais les opérations décrites jusque-là sont en quelque sorte purement négatives:

- élimination des sons a-filmiques,
- désancrage des sons filmiques de leurs sources directes ou indirectes.

Il convient, maintenant, d'aborder le problème par son versant **positif**, c'est à dire de mettre en évidence les processus par lesquels s'effectuent véritablement la relation images-sons.

A ce propos, il n'est sans doute pas inutile de rappeler vigoureusement en ce début d'étude, qu'il n'existe théoriquement aucune restriction à la relation images-sons au cinéma (65); oublier cela serait passer d'une perspective sémiotique à une perspective normative (esthétisante).



Mettre en pratique cette position ne va pas, cependant, sans difficultés: le travail des films sur la bande-son est dans l'ensemble tellement "standardisé" (66) que l'on a bien du mal à imaginer d'autres types de relations images-sons que celles qui nous sont habituellement présentées.

Quoiqu'il en soit, recenser la totalité des processus susceptibles d'assurer cette relation images-sons dépasse de très loin l'objet de cette recherche; rappelons que notre but est essentiellement, ici, d'illustrer une démarche.

Comprendre comment sont comprises les relations audio-visuelles par le spectateur suppose, en effet, un changement assez radical dans la façon d'aborder les problèmes; ce que l'on attend désormais de l'analyse, ce n'est pas tant la mise en oeuvre d'un certain nombre de concepts (synchronisme, asynchronisme, contrepoint...etc) au profit d'une réflexion de type esthétique, stylistique, voire même taxinomique (bien que cela puisse se faire également, mais ce n'est pas là l'objectif premier de la recherche), mais l'**explication** du **travail** que doit effectuer le spectateur pour **comprendre** (c'est à dire en fait pour **produire**) les diverses relations susceptibles de fonctionner entre images et sons.

#### L'axe du synchronisme.

Conformément à la réflexion que nous avons menée sur les modalités de construction des codes filmiques spécifiques, nous proposons de rendre compte de la production de l'**effet de synchronisme** par la construction de codes assez généraux (c'est à dire moins liés à la matière de l'expression que les codes spécifiques décrits par Ch. Metz), n'ayant comme point d'ancrage matériel avec la bande-image et la bande-son que le trait /temporalité/.

NB: Le fait de construire de tels codes n'implique bien évidemment pas que le spectateur cesse pour autant de construire des codes sur un mode plus spécifique; les deux modes de construction ne sont nullement concurrents et peuvent très bien

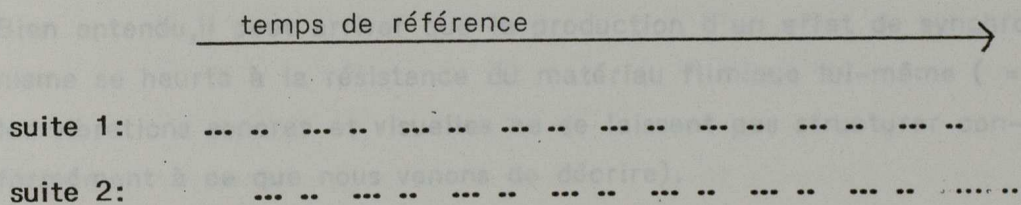


intervenir en même temps; ils n'ont simplement pas la même fonction.

Deux **suites** (nous utilisons volontairement ce terme vague, car nous entendons donner une définition aussi peu liée que possible à la nature des éléments concernés: paroles, bruits, musique, images) seront dites **synchrones** si elles sont construites comme ayant le **même rythme**.

Le **rythme** est "organisation des durées, dont il règle la proportion, l'espacement, les groupements; il est distribution des accents; il gouverne le rapport respectif" de présence et d'absence des éléments constitutifs de la strate considérée (67).

Condition nécessaire, l'identité de rythme n'est cependant pas une condition suffisante: deux suites peuvent, en effet, avoir le même rythme, tout en étant décalées par rapport à l'axe temporel de référence:



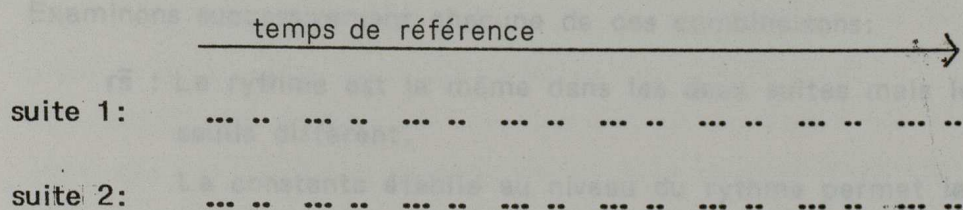
On ne saurait évidemment parler dans ce cas de synchronisme.

Pour être produites comme **synchrones**, les deux séries devront donc répondre aux deux conditions suivantes:

1. être construites sur le **même rythme**,
2. être construites de telle sorte que les **seuils** rythmiques coïncident sur l'axe temporel de référence.

Par **seuil**, nous entendons les débuts et fins de séquences rythmiques (68).





Il ne nous semble pas douteux que le spectateur mette en branle de tels processus lors du visionnement de n'importe quel film sonore, quelle que soit, par ailleurs, la nature de ce film (film de fiction, film de reportage, film abstrait...): la **consigne** de faire intervenir les codes du synchronisme apparaît toutes les fois qu'est produit un "message" composé au minimum de **deux séries temporelles parallèles** (images + musique, images + paroles, images + bruits...).

NB: Il en irait d'ailleurs de même si les deux séries temporelles appartenaient à la même matière de l'expression: paroles + musique, série-image 1 + série-image 2...).

Bien entendu, il peut arriver que la production d'un effet de synchronisme se heurte à la résistance du matériau filmique lui-même (= les vibrations sonores et visuelles ne se laissent pas structurer conformément à ce que nous venons de décrire).

Trois autres relations peuvent alors être produites.

Elles se laissent logiquement prévoir à partir de notre définition du **synchronisme**:

Nous utiliserons dorénavant les symboles suivants:

**r** = les deux séries ont même rythme

**s** = les deux séries ont même seuil

Le synchronisme s'écrit alors: **rs**

**rs**

$\overline{rs}$

$\overline{rs}$

$\overline{\overline{rs}}$



Examinons successivement chacune de ces combinaisons:

$\overline{r}s$  : Le rythme est le même dans les deux suites mais les seuils diffèrent.

La constante établie au niveau du rythme permet la production d'un effet de **décalage** au niveau des seuils, de sorte que le spectateur a l'impression de deux séries homologues qui se courent après (cf. dans le domaine musical, les chants "en canon").

Nous proposons d'appeler **dé-synchronisme** cette structure.

$\overline{r}\overline{s}$  : Le rythme et les seuils des deux suites diffèrent.

Puisqu'il n'y a pas de constante, le spectateur n'a pas le sentiment d'un décalage mais d'une **indépendance** entre les deux suites, c'est à dire d'une relation disjonctive.

Nous appellerons **non-synchronisme** cette structure.

$\overline{r}s$  : Les seuils des deux suites sont identiques, mais les rythmes diffèrent; les constantes de début et/ou de fin rendent particulièrement sensibles les différences de rythme.

Nous parlerons donc d'**a-rythmie**.

**Dé-synchronisme, non-synchronisme et a-rythmie** constituent trois formes d'**a-synchronisme**.

Cette classification peut encore être précisée si l'on remarque que la notion d'**a-rythmie** peut elle-même se manifester sous deux formes:

- les deux séries ont des rythmes **différents**: relation de **disjonction**;
- les deux séries ont des rythmes **opposés**: relation **contrastive** (ou **renversement**):

... ..  
... ..

Plus que cette classification elle-même (qui demeure sans doute



encore incomplète), ce que nous voudrions mettre ici en évidence c'est la perspective qui a été adoptée pour cette étude.

Par rapport aux analyses de Kracauer (et de la plupart des théoriciens qui ont suivi), elle possède les caractéristiques suivantes:

1. Elle décrit le synchronisme comme un **effet produit**, et tente de préciser les modalités de cette production:

- intervention d'une consigne de production,

- mise en oeuvre de deux codes:

- . code du rythme,

- . code des seuils,

- test d'acceptabilité de l'inférence ainsi produite.

2. Elle fait du synchronisme un axe à la fois nettement distinct de l'axe sémantique (avec lequel se confondait chez Kracauer la notion de "synchronisation") — notre définition est fondamentalement temporelle, même si la relation syntagmatique topique ne lui est pas étrangère puisqu'il s'agit de comparer la structuration temporelle de deux axes simultanés —, et clairement libéré de l'ancrage réaliste (qui restreignait le champ d'application du "synchronisme", selon la définition de Kracauer): les axes diégétiques **vs** extra-diégétiques, réalistes **vs** non réalistes, **in vs off**, n'interviennent pas dans notre définition.

3. Enfin (et il s'agit là d'une conséquence de la remarque précédente), elle permet de comprendre comment des effets de synchronisme peuvent être produits entre **n'importe quel segment** de la bande-image et **n'importe quel segment** de la bande-son.

Là encore, c'est à dessein que nous employons le terme vague de **segment** car il peut s'agir d'unités de nature et de longueur extrêmement variables: le synchronisme couvre des phénomènes qui vont du changement de musique lors du passage d'une séquence-image à une autre, ou d'un plan à l'autre, à la relation



paroles-mouvements des lèvres ou bruits de pas, images de marcheur....etc.

On distinguera de la sorte entre un **synchronisme fin** (entre micro-segments) et un **synchronisme large** (entre macro-segments).

NB: Telle que nous l'avons définie la notion de synchronisme peut fonctionner à l'intérieur de la bande-son (entre les séries paroles,bruits,musique) et à l'intérieur de la bande-image (entre les mouvements dans l'image et les mouvements de l'image travelling ou panoramique synchronisé avec le déplacement d'un personnage ,ou entre les mouvements dans l'image eux-mêmes: synchronisation des gestes de plusieurs danseurs dans les films musicaux...).

### **L'axe diégétique.**

La question qui se pose à ce niveau est la suivante:comment le spectateur est-il amené à comprendre qu'un son est sensé avoir, ou ne pas avoir (pour nous en tenir à cette "grossière dichotomie" (69)) sa source dans le monde de l'histoire racontée?

Quelques exemples simples serviront à donner une idée de la réalité du problème et de la complexité des phénomènes qu'il met en jeu.

Nous considererons,d'abord,des exemples dans lesquels intervient le phénomène de **synchronisme** (tel que nous venons de le définir). Notre hypothèse est que tout effet de **synchronisme fin** tend à provoquer un ancrage **diégétique** du son,mais que cet ancrage ne devient **effectif** que s'il est **validé** par l'intervention d'**autres codes**.

Ainsi,dans le film de Norman Mac Laren:Lignes verticales,un effet de synchronisme fin existe entre les mouvements des lignes verticales qui constituent la bande-image et les segments de la bande-son,mais l'ancrage diégétique que pourrait créer cette relation est immédiatement invalidé.

Précisons les opérations qui conduisent à cette invalidation:



a) Identification de la source du son entendu:

Cette identification fait appel à notre apprentissage culturel de l'univers sonore ( = compétence encyclopédique **sonore** ).

Admettons que nos connaissances à ce niveau nous permettent de reconnaître un son de **harpe**; l'opération (b) peut alors être effectuée.

b) Production de l'image de la source ainsi identifiée:

Ici, c'est notre compétence encyclopédique **visuelle** qui est sollicitée.

Nous proposons de dénommer **code sémantique énonciatif** l'ensemble de ces deux processus qui régissent les relations sémantiques entre les sons et leurs sources.

c) Confrontation de l'image que nous nous faisons de la source avec l'image qui nous est donnée à voir sur l'écran:

Si nous savons qu'une harpe est un instrument à cordes verticales, un certain nombre de **sèmes** communs aux deux images peuvent être repérés:

- /linéarité/,
- /verticalité/,
- /multiplicité/.

En revanche, d'autres sèmes **bloquent** radicalement toute tentative d'assimilation des lignes représentées sur l'écran aux cordes de la harpe qui produit les sons entendus:

- d'une part, les lignes apparaissent nettement comme /dessinées/, et non comme la simple reproduction photographique des cordes de l'instrument;
- d'autre part, leurs mouvements sur l'écran (elles tournent dans un espace à trois dimensions, se réunissent en une seule ligne...etc) ne sont nullement conformes aux mouvements véritablement effectués par les cordes d'une harpe dont joue un musicien.

Dans ces conditions, un certain **accord sémantique** et **rythmique** est créé



entre bande-son et bande-image, mais l'ancrage diégétique lui-même est **invalidé**.

Le son est alors reconnu comme **extra-diégétique**.

Considérons, maintenant, un gros plan représentant le visage d'un personnage en train de parler; un effet de **synchronisme fin** lie mouvement des lèvres et paroles entendues.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cet effet de synchronisme n'est pas, là non plus, suffisant à lui seul pour produire l'ancrage diégétique du son dans l'image.

Imaginons, en effet, qu'au lieu d'être synchrones avec les mouvements des lèvres du personnage, les paroles soient synchrones avec les mouvements de ses paupières. Personne n'aura l'idée de considérer ces paupières comme la source des paroles entendues.

C'est donc parce que nous savons que la bouche est une source sonore, alors que les paupières ne le sont pas, que l'ancrage diégétique peut (ou non) se produire.

Deux codes, au moins, sont donc nécessaires pour expliquer la production de l'ancrage diégétique dans le cas considéré :

- le codes du **synchronisme**,
- et le code de **désignation des sources sonores dans le monde**.

Le codes de **désignation des sources sonores** fonctionne strictement au niveau **visuel** (il dit ce qui peut être ou non reconnu comme source sonore dans un monde donné); contrairement au code **sémantique énonciatif**, il ne produit de par lui-même, aucune relation entre la source et le son.

On peut donc se demander si le code **sémantique énonciatif** n'est pas également indispensable pour produire l'ancrage diégétique.

Pour examiner ce point, on peut procéder par commutation.

Remplaçons les paroles prononcées par des aboiements, tout en conservant le synchronisme avec le mouvement des lèvres. On constate que l'ancrage diégétique demeure.



Dans la combinatoire audio-visuelle étudiée, le code sémantique énonciatif n'intervient donc pas.

Lorsqu'une source sonore est clairement désignée dans la bande-image (par le code de désignation des sources sonores dans le monde), la création d'une relation synchrone entre cette source et la bande-son suffit à produire l'ancrage diégétique du son entendu, et ceci quelle que soit la relation sémantique énonciative véhiculée par ce son.

Cette "règle" témoigne de la prédominance de la bande-image sur la bande-son (sur les images véhiculées par la bande-son) dans la construction des sources diégétiques du film: ainsi, dans l'exemple déjà cité d'aboiements synchronisés avec le mouvement des lèvres d'un personnage, c'est l'image désignée comme source sonore dans la bande-image (= le personnage) qui fonctionne comme la source du son entendu, et non la source réelle du son (= le chien, l'image du chien) à laquelle renvoie pourtant le code sémantique énonciatif.

Il importe cependant d'ajouter que **code sémantique énonciatif** et **code de désignation des sources sonores** fonctionnent toujours, l'un et l'autre, par référence à un **monde donné**.

Ainsi, c'est par référence à **notre monde quotidien** que la bouche est désignée comme source sonore, ou que les sons de Lignes verticales renvoient à l'image d'une harpe; mais, dans le monde du rêve, ou dans un monde imaginaire, il pourrait très bien en aller autrement; or, tout film peut produire son propre monde de référence.

On notera toutefois que dans le cinéma figuratif, et surtout dans le cinéma fonctionnant sur le mode de la reproduction photographique, c'est la référence au monde **quotidien** qui est immédiatement pré-supposée par le spectateur (70). Toute entorse aux lois de ce monde en mettant en conflit le modèle de réalité quotidien pré-supposé par le spectateur, et le modèle de réalité construit par le film, produira donc un effet particulier.



Le fantastique et une certaine forme de comique jouent abondamment sur cette tension entre deux mondes de référence (l'exemple de l'homme qui aboie pourrait d'ailleurs appartenir aussi bien à un film fantastique qu'à un film comique); mais bien d'autres effets peuvent naître de ce travail sur les mondes de référence.

Contentons-nous d'un exemple.

Dans La griffe et la dent, M. Fano s'est amusé à synchroniser les mouvements d'oreilles des girafes avec des bruits de clochettes. Si l'on accepte notre hypothèse que tout effet de synchronisme fin tend à produire un ancrage diégétique, on en déduira que "les oreilles des girafes font un bruit de clochettes" (71). Il n'est d'ailleurs pas exclu que certains spectateurs **valident** cet ancrage diégétique en inférant de la référence réaliste impliquée par le traitement photographique de la bande-image à la référence réaliste de la bande-son (ceci revient à dire que ces spectateurs font confiance au film pour la désignation des sources sonores). Vraisemblablement, cependant, pour la majorité des spectateurs, la connaissance du **code de désignation des sources sonores dans le monde animal** viendra **invalid**er cet ancrage et faire basculer ce son dans l'espace **extra-diégétique**. Toutefois, la répétition de l'effet, et l'insistance avec laquelle le film associe clochettes et oreilles de girafes finit par produire parallèlement à la référence au monde animal réel, un système référence **propre** au film de telle sorte que, tout en sachant bien que ce son ne peut qu'être **extra-diégétique**, les spectateurs en viennent en fin de compte à accepter de "croire" que **dans le monde du film** les oreilles des girafes font ce bruit-là. Un double système de référence est de la sorte mis en place dont la conséquence est de produire en même temps une relation diégétique et son **contraire** (traitement dont on trouverait maintes autres exemples dans le film). Il est probable que ce jeu sur la **conjonction des contraires** contribue fortement à donner à La griffe et la dent cette dimension **mythique** qui fait sa puissance et son originalité (le mythe ne se caractérise-t-il pas par la prédominance



de cette relation "impossible" qu'est la **conjonction des contraires**?(72)).

Un dernier exemple, plus complexe celui-là, va nous permettre de donner une idée de ce qui se passe lorsque le code du synchronisme n'intervient pas.

Il s'agit de l'épisode raconté par le lieutenant dans Le charme discret de la bourgeoisie. (72).

Sur l'écran, deux personnages: la mère et son fils.

Bien qu'aucun des deux personnages ne remue les lèvres, nous comprenons que les paroles que nous entendons sont émises par la mère et s'adressent au fils.

C'est cette (surprenante) compréhension que nous aimerions bien désormais comprendre.

La référence au modèle de réalité **subjectif** clairement indiqué dès le début de la séquence (l'évocation est précédée d'un travelling avant qui isole le visage du narrateur en gros plan; les propos du lieutenant s'affichent de façon évidente comme "fictionnels"...etc) ne saurait être une explication suffisante (même si elle explique que nous acceptions l'existence d'une relation non conforme au modèle de réalité quotidien): bien d'autres relations que celle que nous avons produite pourrait en effet être proposées par référence à ce modèle (voix de la mémoire, voix du Destin...etc).

D'autre part, on ne saurait parler ici de **synchronisme fin**, ni même de **synchronisme large**; tout ce que l'on peut dire, c'est qu'il existe une relation de **simultanéité** entre l'émission de paroles et la présence de la mère et du fils sur l'écran; mais cette relation ne nous apprend rien: elle fonctionnerait tout aussi bien avec des paroles **extra-diégétiques**.

De fait, cet ancrage nous paraît résulter de la prise en compte de trois facteurs:

1. Les **réactions** du fils: elles nous prouvent que le son que l'on entend est également entendu dans la diégèse du film.





Rappelons que c'est ce critère qui sert à D.Percheron pour définir le son diégétique:

"[...] à s'en remettre au personnage comme receuteur privilégié au sein de l'espace diégétique, l'opposition son diégétique / son para-diégétique définit deux modes de circulation, le diégétique: du film au spectateur, en passant par le personnage (ce que moi, spectateur, entend, lui, le personnage est censé l'entendre aussi), le para-diégétique: du film au spectateur, directement, sans médiation par le personnage."

(73)

2. La connaissance préalable que nous avons du timbre de la voix de la mère.

C'est cette connaissance qui résulte d'un apprentissage spécifique au film, qui nous permet (en mettant en oeuvre le code sémantique énonciatif propre au film) de savoir que la voix entendue est celle d'un des deux personnages que nous voyons sur l'écran, et plus précisément de la mère.

3. La structure syntaxique des phrases prononcées: elle est conforme à ce que l'on attend d'un énoncé **dialogique** (vs commentatif).

C'est cette combinatoire de trois facteurs, et elle seule, qui peut expliquer que nous comprenions que la mère parle au fils.

Dans un autre système textuel, la même structure audio-visuelle — mise en relation d'un énoncé verbal et d'un personnage vue de face dont les lèvres ne bougent pas — pourrait être interprétée:

Pour — comme **voix intérieure** si la relation sémantique énonciative (facteur 2) était la seule à intervenir;

— comme **intervention d'un personnage diégétique hors champ**

si la réaction d'un personnage dans le champ (facteur 1) et /

ou la structure dialogique de l'énoncé (facteur 3) étaient seules manifestées;



- enfin, comme **commentaire extra** ou **méta-diégétique** en l'absence de l'ensemble des trois facteurs.

La conclusion que nous pouvons tirer de cette brève analyse nous paraît être la suivante: on ne peut déterminer le statut diégétique d'une structure audio-visuelle non synchrone qu'en prenant en considération le système séquentiel (ou textuel) dans lequel elle s'insère.

### **Quelques remarques sur le fonctionnement des sources sonores diégétiques.**

On se souvient des difficultés rencontrées, lors de notre réflexion sur les notions de son **in** et de son **off**, pour déterminer si une source était ou non représentée dans le champ.

Notre sentiment est que ces difficultés proviennent, pour l'essentiel de ce que le problème était, en fait, mal posé.

L'erreur a son origine dans la confusion entre:

- sources sonores physiques,
- et sources sonores filmiques.

Le problème, en effet, si l'on veut comprendre ce qui se passe lors de la lecture d'un film n'est pas d'identifier les sources sonores physiques qui sont représentées sur l'écran, mais de décrire les processus qui nous conduisent à reconnaître ce qui joue (ou plus exactement ce qui est sensé jouer) le rôle de source sonore dans la diégèse du film.

La distinction entre sources sonores physiques et filmiques réside dans deux façons de **construire** l'objet **source sonore**.

Pour le physicien, une **source sonore** consiste en tout objet, ou tout ensemble d'objets, susceptible de créer un ébranlement, une perturbation (par compression vs dépression) dans un milieu élastique donné (l'air, par exemple).

Ainsi, la source sonore du "tic-tac" d'un réveil est-elle constituée



par le balancier et par le mécanisme qui l'anime.

Au cinéma, la désignation d'une **source sonore** dépend de la façon dont le metteur en scène conduit le spectateur à découper le monde en **objets sonores**.

Un exemple fera mieux comprendre ce que nous voulons dire.

Soit, un très gros plan de réveil dont le cadran occupe tout l'écran.

La source physique de son n'est pas visible en tant que telle.

Si l'opposition:

#### **intérieur du réveil vs extérieur du réveil**

n'est pas pertinente pour le système textuel considéré, le réveil dans son ensemble (désigné, par synecdoche, par le cadran visible dans l'image) sera reconnu comme la **source** du son entendu (son **in**).

Imaginons, maintenant, que le film se passe dans un monde de lilliputiens et que le réveil constitue un espace à explorer.

L'opposition:

#### **intérieur du réveil vs extérieur du réveil**

##### **cadran vs mécanisme**

devient alors pertinente (elle peut même acquérir une valeur dramatique certaine, pour peu que les lilliputiens se demandent d'où provient le bruit qu'ils entendent), et le spectateur sera alors amené à considérer que la **source** du son est le **mécanisme** caché **derrière le cadran** (la source du son est alors reconnue comme **hors champ:off**).

Il ne faudrait pas croire qu'un tel processus de construction des sources sonores n'intervienne que dans des cas exceptionnels.

En fait, il constitue le mode général de reconnaissance des sources sonores dans le monde, comme au cinéma.

Au cinéma, suivant la structure textuelle du film, un plan de rue pourra être considéré dans son ensemble comme **une** source sonore (le son émis sera alors reconnu comme "bruits de la rue") et peu importe dans cette situation que les sons entendus soient tous visuellement



ancrés dans l'image, ou bien, comme une **collection** de sources sonores (voitures, personnages, ...etc) plus ou moins individualisés par la structure dramatique du film.

Le plus souvent, d'ailleurs, le spectateur est amené à "naviguer" entre une perception globalisante et une perception analytique des **objets sonores** qui lui sont donnés à entendre, comme il est amené à "naviguer" entre une perception globalisante et une perception analytique des **objets visuels** qui lui sont donnés à voir (74).

On comprend, dès lors, pourquoi les notions de son **in** et de son **off**, même définies par la représentation, ou l'absence de représentation, de la source dans l'image, ne peuvent être théoriquement satisfaisantes pour l'analyse du langage cinématographique.

La délimitation des sources sonores étant dépendantes du contexte, le problème de leur représentation (ou de leur non représentation) dans l'image, ne peut être résolu qu'à l'intérieur d'un système textuel donné. Les notions de son **in vs off** ne font donc que masquer ici le problème de la construction des sources sonores par le film.

En revanche, si l'on passe de l'analyse du langage cinématographique à l'analyse de l'écriture filmique, on peut dans bien des cas (toutes les fois que le processus de construction des sources sonores n'est pas lui-même directement important pour l'analyse du système textuel considéré) recourir aux notions de son **in vs off** (définies par la dichotomie: source représentée dans l'image **vs** source non représentée) puisque le film précise, à chaque instant, ce qu'il convient (et ce qu'il ne convient pas) de reconnaître comme source sonore filmique.

On peut se demander si ces remarques ne remettent pas en cause l'existence du **code de désignation des sources sonores**.

En fait, il n'en est rien.



Le **code de désignation des sources sonores** fonctionne comme une série de **contraintes** pesant sur la **construction** des sources sonores. Autrement dit, dans un monde donné, il existe un certain nombre de règles précisant ce qui peut être considéré comme la source du son entendu.

Pour reprendre un exemple déjà examiné, un énoncé verbal pourra avoir comme source filmique les lèvres d'un personnage ou le personnage dans son ensemble suivant la façon dont le film amènera le spectateur à construire la source des sons émis (dans un grand nombre de cas, l'attention du spectateur n'est pas invitée à se porter sur les lèvres du personnage, mais globalement, sur sa personne; c'est d'ailleurs pourquoi les spectateurs acceptent si facilement des doublages de la pire qualité), mais en aucun cas (du moins, dans les films qui fonctionnent par référence au modèle de réalité **réaliste**) les sons entendus ne pourront avoir comme source les yeux ou les pieds des personnages.

Ce serait pourtant une erreur de croire que, pour un monde donné, seul un nombre limité d'**objets** peuvent être désignés comme sources sonores.

En fait, il faut distinguer entre:

- a) les **objets** qui dans un monde donné sont désignés comme étant "par nature" (bouches, gueules...etc) ou par construction (instruments de musique, machines...etc) des sources sonores; nous les appellerons les sources sonores **originelles** (ce sont ces sources qui sont concernées par le **code de désignation des sources sonores**),
- b) et les **objets** simplement susceptibles de devenir des sources sonores dans telle ou telle situation déterminée (par exemple, les pieds ne sont pas "par nature" des sources sonores, mais lorsqu'ils marchent sur du gravier, ils le deviennent); on parlera alors de sources sonores **situationnelles** (tout objet est une source



situationnelle en puissance)

Une deuxième distinction peut être posée, si l'on remarque l'ambiguïté de la notion de source sonore elle-même.

En français, l'expression **source sonore** sert, en effet, aussi bien à dénommer:

- tout objet désigné comme source sonore par le code de désignation des sources sonores, mais n'émettant pas effectivement de sons,
- qu'une source en train d'émettre.

On opposera sur cet axe:

- les sources sonores **virtuelles**,
- aux sources sonores **actuelles**.

On remarquera que cette opposition ne fonctionne qu'à l'intérieur de la classe des sources sonores **originelles**.

Pour un objet qui n'est pas une source sonore **originelle** l'alternative réside seulement entre être une source sonore **actuelle** ou **ne pas être** une source sonore du tout.

La question se pose, alors, de savoir comment le spectateur est amené à comprendre qu'il a affaire à une source sonore **actuelle**.

Le problème est sans doute différent suivant qu'il s'agit:

- d'une source sonore **manifeste**, c'est à dire d'une source sonore qui manifeste par un mouvement visible dans l'image son statut de source en train d'émettre (d'autres indices peuvent également fonctionner: par exemple, le fait qu'un poste de radio soit allumé),
- ou d'une source **non manifeste**.

Ainsi, si l'image d'un homme remuant les lèvres suffit à elle seule (même en l'absence de son) à indiquer que cet homme est en train de parler (source sonore originelle actuelle) il faudra, soit une relation



sémantique énonciative forte (jeu sur le timbre du son) pour nous faire comprendre que le haut-parleur dont on voit l'image sur l'écran est la source actuelle des sons entendus, soit la réaction d'un personnage de la diégèse..

### LA RELATION IMAGES – SONS DANS LE CINEMA "MUET"

Il peut paraître quelque peu paradoxal de vouloir s'interroger sur la relation images-sons dans le cinéma "muet"; toutefois, outre qu'il ne faut pas confondre cinéma "muet" et cinéma silencieux — le cinéma "muet" est en général un cinéma **sonorisé** — on aurait tort de croire qu'absence de son signifie obligatoirement absence de relation images-sons.

Deux problèmes, qu'il importe de distinguer bien clairement, demandent donc à être examinés:

1. L'analyse de la manifestation de la relation images-sons dans les films, **indépendamment de toute prise en considération de la sonorisation**;
2. et l'analyse du fait même de la **sonorisation**, étant entendu que l'expression cinéma **sonorisé** ( **vs** cinéma **sonore**) désigne l'ensemble des films qui ne, comportant pas de bande-son enregistrée (qu'il s'agisse d'une bande optique, magnétique, ou du procédé dit "double-bande), sont cependant projetés avec un accompagnement sonore directement produit dans l'espace de la projection par un pianiste, un orchestre, un commentateur...etc.

Remarque 1: Nous avons bien conscience de l'ambiguïté du terme **sonorisation**. Nous l'employons ici au sens de **production directe de sons filmiques dans l'espace de la projection**, mais il signifie également: **travail de production de la bande-son** (pour les films sonores). Pour pallier cet inconvénient, nous mettrons ce terme entre guillemets.



Remarque 2: L'expression traditionnelle de **cinéma "muet"** que nous avons utilisée pour caractériser le champ cinématographique que nous souhaitons explorer dans ce passage, véhicule des connotations historiques dont il convient de se débarrasser si l'on ne veut pas réduire abusivement notre propos. Il doit donc être bien clair que, pour nous, cette dénomination ne renvoie pas de façon exclusive aux anciens films "du temps du muet" (période qui s'étend approximativement de 1895 à 1929), mais à la totalité des films qui ne comportent pas de bande enregistrée (que ces films soient d'ailleurs sonorisés ou non). Il existe, encore de nos jours, bien des films qui correspondent à cette définition du cinéma "muet" : si ceux-ci sont l'exception dans le cadre de l'institution cinématographique dominante (on assiste toutefois à une certaine "résurrection du cinéma fictionnel "muet" : citons, par exemple, Le Révélateur, film muet de Ph. Garrel (1968), ou, dans une moindre mesure, La dernière folie de Mel Brooks), on les trouve en assez grand nombre dans le cadre de l'institution du cinéma expérimental (cela fait partie de la stratégie d'opposition du cinéma expérimental aux codes du cinéma dominant), dans le cadre de l'institution du film de recherche scientifique (films médicaux, par exemple) et dans le cadre de l'institution du film de famille (75).

Remarque 3: Si l'opposition : **présence d'une bande-son enregistrée vs absence de bande-son enregistrée** permet de distinguer le cinéma **sonore** du cinéma **"muet"**, on peut reconnaître l'existence d'un troisième type de cinéma: un cinéma **mixte**, à la fois **sonore** (les films ont une bande-son enregistrée) et **sonorisé** (la projection du film est accompagnée de la production directe de sons; le plus souvent, un commentaire). C'est le cas notamment des films destinés à des conférences ou à des communications pédagogiques : films de voyages, documentaires...).



En général, la bande-son comporte la musique, les bruits, et éventuellement des interviews en son synchrone, alors que les explications sont données en direct par le conférencier; cette double structure a l'avantage de permettre au conférencier d'adapter ses explications aux divers types de public qu'il peut rencontrer lors des projections, tout en présentant un film bénéficiant de tous les effets qui peuvent être produits par la bande-son (effet de réalité, dramatisation....etc).

L'importance de ce cinéma **mixte** dans le champ cinématographique actuel témoigne des propriétés spécifiques de la sonorisation en directe (si les films de conférence ont recours à cette forme de cinéma c'est qu'elle est mieux adaptée à la situation de communication particulière de ces films que la simple utilisation d'une bande-son). C'est une raison de plus pour analyser le fonctionnement du cinéma **sonorisé** (même si nous n'aborderons pas de front, dans ce chapitre, les problèmes du cinéma **mixte**, toutes les remarques que nous ferons sur le cinéma **sonorisé** peuvent s'appliquer directement à cette troisième forme de cinéma).

### 1. "Sonorisation" et relation images-sons.

Tout comme le spectateur d'un film sonore, le spectateur d'un film **sonorisé** reçoit une **consigne** l'invitant à distinguer les **sons filmiques** des **sons a-filmiques**.

#### Sons filmiques vs son a-filmiques

Les conditions d'"écoute" d'un film **sonorisé** diffèrent au moins par deux aspects des conditions d'"écoute" d'un film sonore:

- d'une part, il n'existe, dans le cinéma **sonorisé**, aucune codification analogique spécifique susceptible de fonder la distinction son filmiques vs son a-filmiques;
- d'autre part, les sons filmiques du cinéma **sonorisé** demeurent



toujours explicitement ancrés à leurs sources réelles: on peut même parler d'un véritable processus de **mise en scène institutionnelle** de ces sources sonores; le commentateur se place avec son micro, bien en face des spectateurs; le pianiste est sur une estrade à côté de l'écran; la fosse marque l'emplacement de l'orchestre tout autant qu'elle le cache aux yeux du public; quant aux participants à une projection d'un film de famille, ils s'instituent eux-mêmes en sources sonores filmiques.

De fait, c'est précisément cette **mise en scène** institutionnelle des sources sonores réelles qui permet de comprendre que le spectateur (en l'absence de codification analogique spécifique) parvient toujours sans trop de difficultés à opérer la distinction entre sons **filmiques** et son **a-filmiques**: elle joue le rôle d'un processus de désignation des sources sonores filmiques.

Dans le cinéma **sonorisé**, le son **filmique** s'oppose au son **a-filmique**, comme le **son à source institutionnellement mise en scène** au **son à source non mise en scène**.

#### **Sons filmiques cinématographiques vs sons filmiques non cinématographiques**

Jusque-là nous avons utilisé la même dénomination de sons **filmiques** pour désigner les sons de la bande-son du cinéma sonore et les sons du cinéma **sonorisé**. Cette attribution de la qualification de **filmique** aux sons du cinéma **sonorisé** ne va cependant pas de soi (du moins si l'on veut conserver à l'adjectif **filmique** le sens précis que Ch. Metz lui donne dans Langage et cinéma).

Ch. Metz, précisément, la refuse:

"Cette musique, qui agrémentait le spectacle de l'extérieur, n'était pas intégrée au texte du film; c'était un élément **cinématographique-non filmique**, alors que la série musicale du film sonore est **cinématographique filmique**. Le changement



est donc important; la musique ne participe plus seulement à l'institution cinématographique, mais au discours cinématographique lui-même." (76).

Cette remarque mérite réflexion.

Tout en reconnaissant volontiers le caractère institutionnel de la désignation du son non enregistré en tant que son filmique, il nous paraît toutefois quelque peu gênant d'inclure dans une même catégorie (le cinématographique-non filmique), d'une part, le bruit du projecteur, les réactions des spectateurs dans la salle, et, d'autre part, l'accompagnement musical du film par le pianiste, ou le commentaire du conférencier.

Autrement dit, les questions que nous nous posons sont les suivantes: peut-on dire que le son non enregistré participe "seulement" de l'institution cinématographique? peut-on dire qu'il n'est "pas intégré au texte du film", "au discours cinématographique"?

A moins de donner au mot "texte" et au mot "discours" un sens **matériel**: les éléments signifiants inscrits sur le film-pellicule, sens difficilement acceptable et qui, en tous cas, n'est pas le sens que Ch.Metz donne à ces termes (77), il semble difficile de soutenir que l'accompagnement du pianiste ou le commentaire du conférencier ne font pas partie, pour le spectateur, du "discours signifiant du film", ce qui est la définition même du **filmique** selon Ch.Metz lui-même.

Il existe cependant une différence de statut entre les sons du cinéma sonore et ceux du cinéma sonorisé, mais cette définition passe à l'**intérieur** de la catégorie des sons **filmiques**.

Nous reprendrions volontiers à ce propos, la distinction proposée par Ch.Metz entre **filmique non-cinématographique** et **filmique-cinématographique**:

Dans "Un fait filmique est filmique par sa **provenance**: c'est un fait qui a été initialement relevé dans un film; un fait cinématogra-



phique est cinématographique par sa **destination**: [...]. Ainsi, un fait filmique a le film derrière lui, un fait cinématographique a le cinéma devant lui." (78).

Cette opposition nous semble fonctionner parfaitement entre sons enregistrés et sons non enregistrés: le son enregistré provient du film (il a le film derrière lui), alors que le son non-enregistré est destiné au film (il a le cinéma devant lui).

Dans les deux cas, le son fait cependant partie du **texte filmique** (= du **film-lecture**).

### De quelques relations

On retrouve pour décrire les relations images-sons dans le cinéma sonorisé les mêmes problèmes que pour le cinéma sonore. La seule différence réside, croyons-nous, dans le type de relations qui sont susceptibles de se manifester.

Ainsi, si l'on peut rencontrer dans le cinéma sonorisé la totalité des relations définies sur l'axe du synchronisme, il ne semble pas en aller de même pour l'axe diégétique qui paraît ne devoir se manifester que sous la forme de la relation **extra-diégétique**.

Cela tient assurément au processus de mise en scène institutionnelle des sources sonores filmiques: il empêche le spectateur d'attribuer à un élément de la diégèse un son qui lui est toujours explicitement désigné comme provenant de la salle de projection (absence du phénomène de désancrage des sons de leurs sources réelles).

Au mieux, il peut se produire un phénomène de **double référence**. Imaginons, par exemple, qu'un bruiteur présent dans la salle de projection reproduise le galop du cheval que l'on voit courir sur l'écran, ou que des acteurs prononcent les paroles des personnages de l'histoire racontée par le film.

Dans chacun de ces deux exemples, deux mondes de référence sont posés:

- l'espace de la diégèse,



- et l'espace de la salle de projection.

Si la référence à l'espace de la diégèse tend à diégétiser la source du son entendu (nous comprenons que le bruit du galop est censé venir du cheval, les paroles, des personnages), la référence à l'espace de la salle de projection vient immédiatement contrarier cet ancrage et afficher le statut extra-diégétique du son.

Pour reprendre la distinction proposée par D. Percheron, on peut dire que les sons qui nous sont donnés à entendre suivent à la fois deux "modes de circulation": "du film au spectateur, en passant par le personnage" (production de l'effet diégétique), mais également, "du film au spectateur, directement, sans médiation par le personnage" (référence extra-diégétique); il ne nous paraît pas douteux que ce soit ce deuxième mode de circulation qui (sans détruire totalement le premier) l'emporte dans l'esprit du spectateur: il apprécie la prouesse des acteurs capables de suivre parfaitement le mouvement des lèvres des personnages qui se déplacent sur l'écran, il admire l'habileté du bruiteur et se demande comment il s'y prend pour imiter le bruit des sabots du cheval au galop...etc, jamais il ne se laisse véritablement emporté par l'illusion de réalité.

Ainsi, dans le cinéma sonorisé, le son apparaît-il comme toujours plus proche du **discours** que de l'**histoire**.

C'est cette propriété du cinéma sonorisé qui explique précisément son utilisation privilégiée dans le cadre du film pédagogique, du film de conférence et même du film de famille, toutes situations de communication qui mettent en jeu une posture énonciative dans laquelle l'énonciateur non seulement ne cherche point à masquer sa présence, mais, au contraire, a besoin d'établir (pour des raisons diverses: désir de communication de connaissances, volonté de créer un lien entre les participants à la séance de projection...) une relation **directe** et **explicite** avec le public.



## 2. Absence de son et relation images-sons.

Bien des critiques l'ont souligné: absence de son ne signifie nullement absence de relation images-sons. Même si l'on ne tient pas compte du processus de sonorisation, le problème de la relation images-sons dans le cinéma "muet" doit donc être examiné.

Dès 1929, S. Pasteur écrivait déjà:

" Le spectateur français qui s'aventure dans un cinéma et qui se met à **écouter** un film, pense tout de suite aux bandes qu'il a vues ces dernières années et qu'il reverra encore à Paris. Il constate alors, avec stupéfaction, que son vieil ami le cinéma muet **parlait!**

Oui, oui, je suis sûr de ce que j'avance, le cinéma muet parlait ou plus exactement c'est vous-mêmes qui le faisiez parler en murmurant très vite et tout bas le dialogue des personnages qui agissaient sous vos yeux.

Cette faculté créatrice que chaque spectateur obtenait le droit d'exercer en louant son fauteuil était, n'en doutez pas, le plus grand attrait de l'art muet." (79).

J. Mitry insiste également sur cette propriété du cinéma muet:

"les cris, les bruits, les quelques mots prononcés ici et là, lorsqu'ils faisaient partie de la description du comportement étaient **entendus** par les spectateurs" (80).

M. Martin note de même:

"L'homme étant une totalité perceptive, il est clair que ses divers organes sont liés et qu'il est bien difficile de voir un canon qui tire sans entendre psychiquement la déflagration."

(81)

Dans "Le perçu et le nommé", Ch. Metz donne une explication socio-sémiologique de ce phénomène: dans notre culture, constate-t-il, les



bruits sont classés "beaucoup plus d'après les objets qui les émettent que d'après leurs partages propres"; et il ajoute: "idéologiquement, la source sonore est un objet, le son lui-même un caractère. Comme tout caractère, il est attaché à l'objet, et c'est pourquoi l'identification de ce dernier suffit à évoquer le bruit, alors que l'inverse n'est pas vrai" (82).

On remarquera que Ch. Metz se garde bien de dire comme M. Martin, ou comme J. Mitry (il est vrai que celui-ci prend la précaution de mettre le terme guillemets) que lorsqu'on voit la source d'un son on l'"**entend**"; il emploie plus justement le verbe **évoquer**; car il est bien vrai qu'il n'y a pas ici, à proprement parler d'**effet sonore**; et D. Chateau n'a point entièrement tort lorsqu'il se moque des "prétendues visualisations d'effets sonores" qui "n'ont jamais abouti qu'à des effets visuels" (même s'il sous-estime l'intérêt de ces figures) (83).

### Le phénomène de l'indication sonore

Sémiologiquement, la relation images-sons peut être décrite comme un phénomène d'**indication**, au sens donné par Prieto à ce concept: un fait immédiatement perceptible qui nous fait connaître quelque chose à propos d'un autre qui ne l'est pas (84).

Certains éléments mis en évidence lors de nos analyses du fonctionnement de la relation images-sons dans le cinéma sonore peuvent être repris ici pour préciser comment se joue ce phénomène d'indication; d'autres (par exemple, le code sémantique énonciatif qui va du son à sa source) apparaissent d'emblée comme inutilisables. Afin de repérer les sources sonores qui interviennent à l'intérieur d'un plan, on peut tout d'abord songer à faire intervenir le **code de désignation des sources sonores**; ce code s'avère toutefois insuffisant pour déclencher le mécanisme de l'indication. D'une part, parce que l'on peut savoir qu'un objet est une source sonore sans connaître le son produit par cette source: l'intervention du **code sémantique**



**dénonciatif** est donc également nécessaire — nous proposons de dénommer ainsi le code qui, à l'inverse du code sémantique énonciatif, permet d'aller de la source au son; c'est à ce code que pense Ch. Metz lorsqu'il déclare que l'identification de la source d'un bruit "suffit à évoquer le bruit" — ; d'autre part, parce qu'il n'est pas toujours possible de savoir à la simple vue d'une source sonore si celle-ci est effectivement en train d'émettre (source actuelle) ou non (source virtuelle): cela dépend si l'on a affaire à une source sonore manifeste ou non; dans ce dernier cas, l'intervention d'une indication extérieure à la source elle-même (par exemple, la réaction d'un personnage) est indispensable.

Nous appellerons ce processus: **indication au second degré** (il s'agit, en effet de l'indication d'une indication première).

Le plus souvent (qu'il s'agisse d'une indication au premier ou au second degré) l'indication consiste en un **mouvement** de la source ou de l'élément en relation métonymique avec elle (indication au second degré); on peut même dire que plus le mouvement est apparent et violent, plus l'indication du son est forte; ce qui explique que les réalisateurs aient recours au gros plan ou au très gros plan.

Il existe, par ailleurs, toute une série de constructions visant à **renforcer** l'indication elle-même; plutôt que les traiter d'"impasses" (M. Martin (85)) ou de "triturations gratuites" (D. Chateau (86)), il vaudrait sans doute mieux essayer d'analyser leur fonctionnement.

Contentons-nous d'un exemple, pour montrer la complexité et la richesse des processus mis en oeuvre.

Dans Le déserteur de Poudovkine, on trouve la construction suivante:

- plan 1: tgp de mains en train d'applaudir;
- plan 2: explosions
- plan 3: tgp de mains en train d'applaudir.

Cette structure de base est répétée plusieurs fois de suite.

Nous nous référons pour l'analyse de cette construction aux quatre



axes proposés par Ch.Metz pour décrire le fonctionnement des "figures" (87):

- Axe 1: mise en syntagme **vs** mise en paradigme.

Bien évidemment, la construction elle-même est syntagmatique (tout travail de montage est mise en syntagmes); il s'agit même d'une structure syntagmatique parfaitement codifiée à l'époque du muet : alternance de plans diégétiques et de plans extra-diégétiques au point que l'on pourrait la faire entrer comme un type spécifique dans la "grande syntagmatique" de Ch.Metz (92); mais le résultat de la construction est la création d'un paradigme: applaudissements et explosions sont désignés comme appartenant à une même classe de bruits.

- Axe 2: métaphore **vs** métonymie.

Il s'agit indiscutablement d'une métaphore; aucune trace de relation de contiguité entre les applaudissements et les explosions; seule existe la relation de ressemblance entre les deux référents.

- Axe 3: primarisation **vs** secondarisation.

Ce qui frappe lors de la projection, c'est d'abord la violence de la suite de plans qui nous est donnée à voir; le cadrage en plans serrés et en très gros plans de mouvements rapides produit une sorte de brouillage qui fait quasiment basculer les images dans l'espace non figuratif; l'effet **explosion** l'emporte sur la représentation; on est proche du "figural"; le primaire affleure. Toutefois, nous l'avons vu, la construction elle-même est fortement codée, et donc secondarisée.

- Axe 4: condensation **vs** déplacement.

La structure favorise la condensation; l'alternance rapide incite à rapprocher, à additionner, mieux à fusionner applaudissements et explosions en un seul mouvement de "décharge"; mais en même temps, le processus de déplacement est bien présent: l'énergie des explosions est transférée sur les applaudissements; c'est même



ce transfert qui constitue le véritable processus de renforcement de l'indication sonore.

Il convient, maintenant, d'examiner les limites de l'indication du son.

Sa limite essentielle réside dans le fait qu'elle doit toujours être visible dans le champ.

On notera, toutefois, que cela ne signifie ni que la source sonore elle-même doive obligatoirement se trouver dans le champ (cf. l'indication au second degré), ni que le son indiqué ne puisse avoir d'autre statut que celui de son diégétique: le statut diégétique ou extra-diégétique d'un son indiqué dépend exclusivement du statut du ou des plan/s dans le/squel/s il se trouve manifesté (ainsi dans l'exemple précédemment cité, du Deserteur de Poudovkine, les explosions sont extra-diégétiques parce que les plans eux-mêmes qui les manifestent sont extra-diégétiques).

On peut se demander également si l'indication peut fonctionner avec un monde de référence autre que le monde quotidien (= si le son indiqué peut être un son non réaliste).

De fait, le son indiqué, lui-même, ne peut appartenir qu'à une classe de sons susceptibles d'être connus par le spectateur; en ce sens le son indiqué est toujours réaliste; en revanche, ce qui peut ne pas être réaliste, c'est la relation source-son, et sur cet axe, toutes les combinaisons sont possibles.

Enfin, on s'interrogera sur la quantité d'informations sonores véhiculée par l'indication.

Celle-ci varie suivant le statut de la source considérée (une source manifeste véhicule davantage d'informations qu'une source non manifeste), ainsi que suivant sa nature.

Les sources-**bruits** sont assez fortement sémantisées.

Pour peu que le spectateur ait déjà eu l'occasion d'entendre des vagues se fracasser sur les rochers, la simple vision de vagues qui



se brisent constituera une assez bonne indication de son, et la déperdition sémique sera relativement faible par rapport au son sonore proprement dit.

Les indications qui peuvent être données par les sources **musicales** sont de trois sortes: timbre (son de violon vs son de piano), rythme (tempo rapide vs tempo lent) et, éventuellement, intensité; ces indications ne suffisent évidemment pas à évoquer une mélodie et à permettre l'identification d'un morceau (il manque notamment toutes les indications de hauteur de son). Cette limitation est irréductible; toutes les astuces de montage visant à pallier ce manque — plans de mer pour faire comprendre que le pianiste joue La Mer de Debussy, ou gros plan sur le titre de la partition — ne peuvent aboutir qu'à **désigner** le morceau et non à l'évoquer (du moins, si évocation il y a celle-ci sera une pure construction du spectateur).

Quant aux indications données par les sources de **la parole** (mouvements de lèvres) elles peuvent être considérées soit, comme quasiment complètes, si l'on est habitué à lire les mots sur les lèvres (seules feront, alors, défaut les informations concernant le timbre de la voix et certaines structures mélodiques), soit, comme réduites à certaines connotations énonciatives (celles que C. Orrechioni appelle les connotations énonciatives affectives (88)) et à certaines marques illocutoires (il s'agit d'un ordre, d'une demande, d'une supplique...etc).

Cette déperdition d'informations dans le processus de l'indication n'est pas obligatoirement à considérer comme un phénomène négatif. Des théoriciens comme R. Arnheim et Bela Balaz ont bien vu tout ce qu'il pouvait y avoir d'expressif dans ce traitement: insistance sur les signes kinésiques de l'émotion, sur les mouvements de physionomie...etc.

Un aspect très intéressant souligné par R. Arnheim est que ces limitations pouvaient fonctionner comme des sortes de **filtres** sélectionnant les traits sonores essentiels pour le fonctionnement dramatique de la fiction:



" instead of giving the occurrence **itself**, it gives only some of its telling characteristics, and thereby shapes and interprets it" (89).

### L'ABSENCE DE SON DANS LE CINEMA SONORE ET DANS LE CINEMA MUET

Pour bien saisir la spécificité du phénomène de l'absence de son dans le cinéma muet, il convient de le replacer dans le cadre plus général des manifestations silencieuses au cinéma. Considéré d'un regard naïf et quelque peu superficiel, l'univers filmique sonore se divise, en effet, en deux grandes catégories:

- la **manifestation sonore** proprement dite, avec ses trois paramètres: bruits, musique et paroles;
- et la **manifestation silencieuse**, qu'il s'agisse de l'absence de sons de certains moments du cinéma sonore, ou de l'absence de sons du cinéma muet.

#### Absence de son motivée vs absence de son non-motivée.

L'absence de son du cinéma muet s'oppose à l'absence de son du cinéma sonore comme le **non-motivé** au **motivé**, ou plus exactement, comme le **non filmiquement motivé** au **filmiquement motivé**. Cette précision s'impose: en effet, s'il n'existe aucune relation de motivation entre l'absence de son du cinéma muet et le "message" que le film cherche à transmettre, inversement, on peut dire qu'il existe une motivation **cinématographique non filmique** de cette absence de son; d'une part, par l'état de la technique cinématographique à cette époque, d'autre part, par un certain nombre de raisons économiques et idéologiques qui ont retardé l'exploitation de procédés d'enregistrement déjà connus (comme, par exemple, le procédé mis au point par Eugène A. Lauste dès 1911-1912; rappelons que le premier film sonore commercialisé date de 1926: Don Juan (90)).



### Les processus de motivation filmique de l'absence de son dans le cinéma sonore.

Une première distinction permet d'opposer à la **motivation explicite** — il existe dans le film des indications explicites justifiant l'absence de son — , la **motivation implicite**: la bande-son est purement et simplement coupée sans qu'aucune explication ne soient données sur les raisons de cette coupure (on trouverait des exemples de cette construction dans les ciné-tracts de Jean-Luc Godard).

En apparence, rien ne distingue cette construction de l'absence de motivation, puisqu'il n'y a pas d'indices visibles dans le film; il semble toutefois que l'on puisse parler de **motivation implicite** toutes les fois que l'absence de son **entre en système** avec la présence de son. Cette motivation est, on le voit, de nature **discursive**; reposant sur le montage images-sons du film, elle désigne implicitement un **ordonnateur** invisible qui ne saurait être que "l'auteur présent-absent de l'oeuvre" (91). Le spectateur est alors conduit à considérer cette absence de son comme faisant partie du processus signifiant du film; il la ressent comme **voulue** par le réalisateur (et non comme une simple panne dans l'appareil émetteur).

A l'intérieur de la catégorie de la motivation explicite, un second clivage peut être effectué entre **motivation diégétique** et **motivation discursive**.

Ainsi, entend-t-on dans Bande à part une voix **off** annoncer: "Et maintenant, trois minutes de silence"; à la suite de quoi, la bande-son est coupée. C'est un exemple de motivation **discursive**.

Autre exemple, encore tiré de l'oeuvre de J.L. Godard: dans Un film comme les autres, la bande-son est coupée chaque fois que nous sommes montrés des scènes de Mai 68; la motivation naît, ici, de l'opposition: images en noir et blanc **vs** images en couleur (le film est dans son ensemble tourné en Ektachrome, alors que les séquences de Mai sont en noir et blanc) (92).



Un troisième axe de pertinence permet d'opposer à la **motivation diégétique objective**, la **motivation diégétique subjective**: le spectateur est invité à pénétrer dans la subjectivité perceptive d'un personnage, et perçoit ce qui est véritablement perçu par ce personnage.

La **motivation subjective** peut elle-même être **physique** — le personnage est atteint de surdité (cf. Un grand amour de Beethoven), porte de boules Quies (cf. La Muette) — , ou **psychologique**: on trouverait de multiples exemples de ce dernier cas dans les films ou dans les écrits de Poudovkine: ainsi, dans Le Déserteur, il ne nous fait pas entendre le bruit du tramway parce qu'il est sans intérêt et que les voyageurs n'y prêtent pas attention (93).

Enfin, nous proposons de dénommer: **motivation objective par écran**, les cas où l'absence de son est motivée par l'interposition d'un élément bloquant la transmission des ondes sonores (porte vitrée, comme dans la célèbre séquence du café de Sous les toits de Paris; films sous-marins...etc), et **motivation objective par masque** (le terme est emprunté à la psycho-linguistique; cf. les tests de masquages qui consistent à couvrir l'information à transmettre par des "bruits"), les cas où l'absence (partielle) de sons provient de la présence d'un son trop fort qui masque tous les autres: ainsi, toujours dans Sous les toits de Paris, le bruit du train masque-t-il la dispute entre les mauvais garçons.

### Syntagmatique topique vs syntagmatique temporelle.

Comme on a pu le constater lors de notre précédente analyse, et notamment lors de l'examen des derniers exemples tirés du film de René Clair Sous les toits de Paris, l'absence de son filmiquement motivée peut affecter seulement **une partie** de la bande-son: ainsi, dans la séquence du café, l'absence de son ne concerne que la discussion entre Pola et Louis, mais la rumeur de la rue demeure audible. Il n'est toutefois pas abusif de parler d'absence de son, dans la mesure où un certain nombre de sources sonores sont visibles sur l'écran



alors que nous ne percevons pas les sons qu'elles émettent; René Clair a même pris la précaution de supprimer le U de l'inscription LIQUEURS peinte en blanc sur la porte vitrée du café (LIQ EURS), pour nous permettre de voir la bouche de Pola en train de parler; faute d'une source visible sur l'écran, l'absence de son ne saurait évidemment être perçue comme telle par le spectateur.

L'absence de son peut donc affecter **totalité** ou **partie** de la bande-son.

La conséquence de cette remarque est la suivante: lors de l'analyse d'un film, il conviendra de s'interroger:

- a) sur les éléments de la bande-son qui sont affectés **en un même moment** par l'absence de son: analyse syntagmatique **topique**;
- b) sur les éléments de la bande-son qui, **au cours du déroulement** du film, sont successivement affectés par l'absence de son: analyse syntagmatique **temporelle**.

Revenons, par exemple, au film de René Clair déjà considéré:

L'analyse syntagmatique topique de la séquence du café conduit à opposer l'expression verbale de Pola et de Louis affectée par l'absence de son, à la rumeur de la rue.

Une analyse syntagmatique temporelle de l'ensemble du film aboutirait, sans doute, à la conclusion que c'est essentiellement l'expression verbale (et non les bruits) qui, tout au long du déroulement du film, est affectée par l'absence de son.

Cela n'a d'ailleurs rien de bien étonnant: à cette époque, l'"ennemi", pour R. Clair, c'est "le parlant" avec ses "interminables", "ennuyeuses" ou "insupportables" "scènes dialoguées" (94).

Une telle analyse nous apprendrait, en outre, que l'absence de verbal sonore intervient, presque toujours, aux moments les plus importants de la continuité dramatique du film.



### Le carré sémiotique du son filmique.

Outre la dichotomie **filmiquement motivée vs cinématographiquement motivée**, l'absence de son du cinéma sonore et du cinéma muet s'opposent encore sur un autre axe.

Alors que dans le cinéma sonore le couple **absence vs présence** du son fonctionne sur l'axe **sonore**, dans le cinéma muet tout se passe sur l'axe **visuel**, et le seul système d'oppositions existant se trouve entre l'**indication** et la **non indication** d'un son.

Une conséquence bien connue de cet état de fait est que le cinéma muet ne peut pas rendre perceptible le **silence**.

Comme le dit justement J. Mitry:

"le poids du silence n'existe que depuis le parlant" (95).

En revanche, l'indication d'un son dans le cinéma muet rend sensible l'**absence de son**, absence de son qui ne serait point normalement ressentie en l'absence d'indication: l'**absence d'indication** d'un son est tout simplement **absence de mise en relation** des images avec l'espace sonore, c'est à dire **ni son, ni silence**.

NB: Hormis le cas très particulier des films muets purement abstraits, l'existence d'un moment filmique se caractérisant par l'absence d'indication sonore est sans doute une sorte de fiction théorique: toute représentation d'un espace est déjà, en soi, l'indice de la présence d'un univers sonore.

Ce qui existe, donc, en général lors de la projection des films muets, ce sont des **degrés de conscience** différents de l'absence de sons: dans un certain nombre de cas, l'absence de son est à peine remarquée, alors que dans d'autres, elle est ressentie fortement par le spectateur.

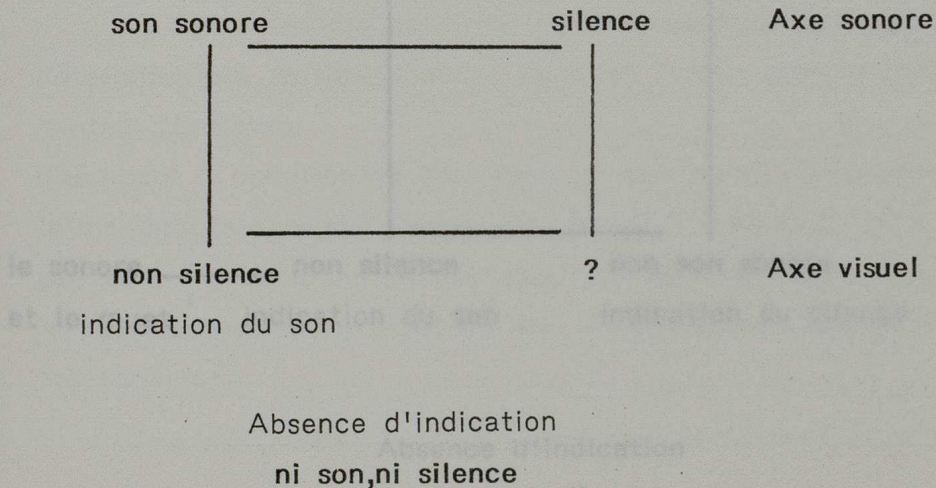
Si le **silence** est pour ainsi dire, un **son négatif**, par opposition au son sonore positif (rappelons qu'en musique, le silence est noté par des signes spécifiques qui s'opposent aux notes proprement dites; le silence



fait partie de la musique et, donc, du domaine sonore, mais il est aux notes ce que le creux est au plein).

La conscience de l'absence de son qui résulte de l'indication dans le cinéma muet est, au contraire, attente, **appel du son**; l'indication c'est la **négation** du silence, sans être pour autant véritablement un son puisque rien n'est perçu sur l'axe sonore, et que la perception se déroule exclusivement sur l'axe visuel.

En termes logiques, on pourrait dire que le **silence** est le **contraire** du **son**, l'**indication**: le **contradictoire** du **silence**, et l'**absence d'indication** le **terme neutre**: ni son, ni silence:



L'examen de ce modèle laisse immédiatement apparaître l'existence d'une place vide: celle du **contradictoire** du son **sonore**.

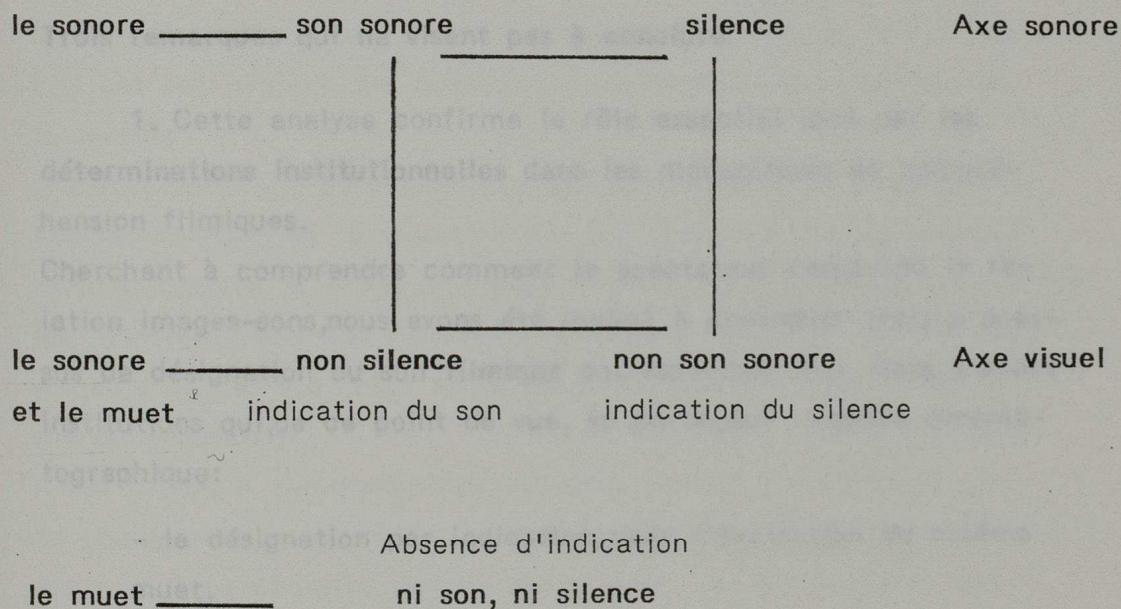
Que peut donc bien représenter cinématographiquement parlant le **non son sonore**, c'est à dire la **négation** du son sonore, l'appel du silence? Logiquement, la place peut être remplie par le **contraire** de l'**indication du son**: l'**indication du silence**.

Si le film muet, en effet, n'a pas la possibilité de faire **percevoir** le silence, il peut cependant fort bien l'**indiquer** tout comme il indique



le son: il suffit de se rappeler pour s'en convaincre telle séquence dans laquelle Charlot indique sa volonté de faire silence, soit en marchant "à pas de velours", soit en posant un doigt sur ses lèvres.

Il est maintenant possible de présenter le **carré sémiotique** du son filmique sous sa forme complète:



On notera que, bien qu'elle y occupe une place privilégiée, l'indication du son n'est nullement spécifique du cinéma muet; on la trouve également dans le cinéma sonore. Il en va de même pour l'indication du silence.

En revanche, l'absence d'indication caractérise le muet, tout comme le son sonore et le silence caractérisent le cinéma sonore.

Le principal intérêt d'une telle analyse est de mettre en évidence l'insuffisance de la notion d'**absence de son** que nous



avons prise comme point de départ pour cette étude.

En fait, sous la notion d'**absence de son** se trouvent confondues quatre notions qu'il convient de distinguer:

- le **silence** du cinéma sonore,
- l'**indication** du **son**,
- l'**indication** du **silence**,
- et l'**absence d'indication** du cinéma muet.

### Trois remarques qui ne visent pas à conclure

1. Cette analyse confirme le rôle essentiel joué par les **déterminations institutionnelles** dans les mécanismes de compréhension filmiques.

Cherchant à comprendre comment le spectateur comprend la relation images-sons, nous avons été amené à distinguer trois processus de désignation du son **filmique** correspondant aux trois grandes institutions qui, de ce point de vue, se partagent l'espace cinématographique:

- la désignation par indication, dans l'institution du cinéma muet,
- la désignation par mise en scène institutionnelle de la source, dans l'institution du cinéma sonorisé,
- et la désignation par codage analogique spécifique, dans l'institution du cinéma sonore.

De la même façon, nous avons été conduit à reconnaître que l'absence de son changeait de signification suivant le contexte institutionnel dans lequel elle se trouvait manifestée (cf. le carré sémiotique du son filmique).

2. D'autre part, cette analyse montre que si l'on entreprend véritablement de "comprendre comment le film est compris", un



certain nombre de notions qui étaient jusque-là employées comme **outils d'analyse** sont désormais à considérer comme des **effets produits**, c'est à dire comme des effets dont il convient d'**expliquer la production** (effet in, effet de synchronisme, effet diégétique...etc).

3. Enfin, plus généralement, cette analyse nous invite à nous méfier des outils généralement utilisés pour l'analyse sémiologique des films.

Issus le plus souvent de l'espace de la réalisation (et plus précisément, du vocabulaire des techniciens), il n'est pas du tout certain que ces outils aient une quelconque pertinence dans l'**espace de la lecture**.

Il serait donc bon de réexaminer systématiquement **toutes** les notions héritées de la tradition (et pas seulement celles qui sont censées décrire la relation images-sons — nous pensons, par exemple, aux dénominations des variations scalaires, à la définition des mouvements de caméra...etc) **en se plaçant résolument du point de vue du spectateur**.

Il est probable que l'adoption de cette perspective conduirait à un changement assez radical de nos habitudes d'analyse, changement dont ce chapitre visait, à partir d'un cas particulier, à donner une (petite) idée.

12. *Id. Ibid.*, p. 114.

13. *Id. Ibid.*, p. 111.

14. "To avoid confusion between the term "synchronisation", which is used in a purely formal sense, and the term "synchronism", the latter will be put in quotation marks wherever a misunderstanding might arise", *Id. Ibid.*, p. 112.

15. *Id. Ibid.*, p. 125.

16. *Id. Ibid.*, p. 115; c'est nous qui soulignons.

17. P. Perle, "Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la lecture", in *La Cinéma*, 1973, N°2, p. 83.

18. Sur ces notions, cf. chapitre 7, pp. 35.



## NOTES

1. M. Marie, Article Son, in Lectures du film (J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J. P. Simon, M. Vernet, Edit. Albatros, 1976), notamment p. 204-205; et in Muriel (Cl. Bailblé, M. Marie, M. Cl. Ropars, Edit. Galilée, 1974), p. 64.

2. cf. par exemple, le "Manifeste du contre-point orchestral", par Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff (in Anthologie du cinéma, par M. Lapierre, La Nouvelle Edition, 1946, p. 243-46); R. Clair, Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui, Idées, NRF, 1970; Béla Balazs, Theory of the Film, Dover Publications, 1970; Rudolf Arnheim, Film as Art, Faber Editions, 1958.

3. V. I. Pudovkin, Film Technique and Film Acting, Grove Press, 1970, chapitre: "Asynchronism as a principle of sound film", p. 183-193.

4. P. Schaeffer, "L'élément non visuel au cinéma", in Revue du Cinéma, 1946, N° 1-2-3.

5. S. Kracauer, Theory of Film, Oxford University Press, 1960, p. 102-156.

6. Id. Ibid., p. 103.

7. Id. Ibid., p. 106.

8. Id. Ibid., p. 103.

9. Id. Ibid., p. 113.

10. K. Reisz, The Technique of Film Editing, p. 278-79.

11. S. Kracauer, op.cit., p. 112.

12. Id. Ibid., p. 114.

13. Id. Ibid., p. 111.

14. " To avoid confusion between the term "synchronisation", which is used in a purely formal sense, and the term "synchronism", the latter will be put in quotation marks wherever a misunderstanding might arise", Id. Ibid., p. 112.

15. Id. Ibid., p. 125.

16. Id. Ibid., p. 145; c'est nous qui soulignons.

17. D. Percheron, "Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse", in Ca, Octobre 1973, N° 2, p. 83.

18. Sur ces notions, cf. chapitre 1, Note 35.



19. S.Kracauer, op.cit., p.140.
20. Id. Ibid., p.124.
21. Id. Ibid., p.125.
22. J.Mitry, Esthétique et..., ed.cit., tome 2, p.118-119.
23. Ch.Metz, Essais..., tome 2, p.74.
24. A.Gardies, Approche du récit filmique, Albatros, 1980, p.67-68.
25. Cinéma de la modernité, films, théories, Colloque de Cerisy, sous la direction de D.Chateau, A.Gardies, F.Jost, Klincksieck, 1981, "Le son et le sens", p.114.
26. Id. Ibid., p.119.
27. D.Percheron, op.cit., p.83-85; A.Gardies, op.cit., p.64.
28. D.Percheron, op.cit., p.81.
29. A.Gardies, op.cit., p.67.
30. D.Percheron, op.cit., p.81.
31. A.Gardies, "Récit et matériau filmique", in Robbe-Grillet, Colloque de Cerisy, UGE, 10/18, 1976, p.88.
32. Lectures du film, ed.cit., p.231.
33. M.Bessy et J.L.Chardans, Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision, J.J. Pauvert ed., 1965, tome 1, p.384.
34. D.Percheron, op.cit., p.82.
35. M.Bessy et J.L.Chardans, Dictionnaire..., ed.cit., tome 1, p.384.
36. P.Bonitzer, "Les silences de la Voix (A propos de Mai 68 de Gudie Lawaetz)", in Le Regard et la Voix, UGE, 10/18, p.31-32.
37. D.Percheron, op.cit., p.84.
38. Id. Ibid., p.85.
39. Muriel, ed.cit., p.89-95.
40. On trouverait encore une autre tentative de classification in Serge Daney, "L'Orgue et l'aspirateur (la voix off et quelques autres)", Cahiers du Cinéma, N°278-279, p.19-26.
41. Même remarque chez Cl.Bailblé, "Programmation de l'écoute", (2), Cahiers du Cinéma, N°293, p.9; et chez Ch.Metz, "Le perçu et le nommé", in Vers une esthétique sans entrave, 10/18, p.373-74.
42. Signe de cette "popularité" de la notion de son **off**, c'est à peu près la



seule indication concernant la relation images-sons retenue dans les découpages de films que certaines maisons d'édition proposent aux cinéphiles (cf. par exemple, L'Avant-scène).

43. Etudiant la terminologie de l'analyse mélodique, J.J. Nattiez aboutit à une conclusion similaire: les concepts utilisés "répondent à une pratique claire" pour ceux qui participent à certains groupes ou à certaines écoles d'analyse, bien qu'ils ne soient pas "adéquatement construits"; in Fondements d'une sémiologie de la musique, UGE, 1975, p.101.

44. On trouvera de remarquables exemples d'analyses sur cet axe dans l'ouvrage de P. Bonitzer, Le Regard et la Voix, ed. cit.

45. A. Gardies, "L'espace du récit filmique. Propositions.", in Cinéma de la Modernité, ed. cit., p.81.

46. D. Chateau, Problèmes de la théorie sémiologique du Cinéma, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Ecole Pratique des Hautes Etudes, chapitre 7: "La syntaxe audio-visuelle", p.145-55; pour le passage considéré, p.145-150. Les mêmes problèmes sont évoqués par le même auteur in "Projet pour une sémiologie des relations audio-visuelles", in Musique en Jeu, N°23, Avril 1976, p.82-98.

47. Le problème devrait être réexaminé dans le cas de la diffusion en stéréo ou en quadri phonie.

48. Cette expression est de P. Schaeffer, qui parle également d'"écoute intelligente"; cf. Traité des Objets musicaux, Seuil, 1966, p.79.

49. Sur ce sujet, cf. "Ecriture de film et écriture radiophonique", par E. Fuzellier, in Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, PUF, N°6, 1956, p.135-150.

On trouverait également quelques allusions à ce problème in Béla Balazs: Theory of Film, ed. cit., p.204.

50. P. Schaeffer, Traité..., ed. cit., p.91.

51. Id. Ibid., p.93.

52. Béla Balazs, op. cit., p.212.

53. P. Schaeffer, Traité..., ed. cit., p.91.

54. C'est une opinion couramment répandue que le son, à la différence de l'image, ne subit ni réduction, ni transformation, lors du processus d'enregistrement.



A titre d'exemple de ce point de vue erroné, voici ce qu'écrit Ewa Sieminska:

"What do not change and are not subject to reduction, are sounds (rustles) and acoustic elements of the word language (timbre and expression of voice). Their fixation on the filmband is not semantic, but merely a technical operation. Between the sounds as well as the acoustic side of word language in objective reality, and between sounds and the acoustic side of word language in cinematographic reality, the equal sign can be put: here and there we are confronted with the same acoustic wave of definite frequency of vibrations. And thus, this is a relation of identity.", in "Connotation and Denotation in a work of Film Art", Sign, Language, Culture, Mouton, 1970, p.417-418.

55. Sur la notion de **cadrage** des sons, cf. P. Schaeffer, Traité..., ed. cit., p.80-81.

56. Sur ce point, cf. M. Philippot: "Problèmes de la réverbération", in Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, N°8, 1956, p.421 et ss.

57. P. Schaeffer, Traité..., ed. cit., p.77.

58. "le propre des sons est de diffuser plus ou moins dans tout l'espace environnant: le son est à la fois **dans** l'écran, devant, derrière, autour, dans toute la salle du cinéma.", Ch. Metz, "Le Perçu et...", ed. cit., p.373-74.

59. C'est ce phénomène de **désancrage** qui conduit Rick Altman à comparer le cinéma au ventriloquisme: "the ventriloquist's art depends on the very fact which we have found at the heart of sound film: we are so disconcerted by a sourceless sound that we would rather attribute the sound to a dummy or a shadow than face the mystery of its sourcelessness or the scandal of its production by a non-vocal (technological or "ventral") apparatus", in Yale French Studies. Cinema/Sound; "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism", p.76-77, N°60, 1980.

60. L'anecdote du "drunken pianist" se trouve in S. Kracauer, op.cit., p.137-38.

61. P. Schaeffer, art.cit., Revue du Cinéma, Novembre 1946, p.62.

62. Id. Ibid., p.62.

63. S. Kracauer, op.cit., p.138.

64. Sur la façon dont ce son est désigné, cf. nos remarques dans les pages précédentes.



65. "Etant donné une image, il y a une infinité de sons pouvant l'accompagner; étant donné un son, on peut lui adjoindre une infinité d'images", D. Chateau, Problème..., op.cit., p.13.

66. Sur ce problème cf. l'article de D. Avron: "Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée" (in Cinéma..., N° spécial de la Revue d'Esthétique, ed.cit., p.207-218), qui recense minutieusement tous les interdits qui bloquent la libre association des images et des sons aux niveaux du synopsis, du tournage, du montage, du bruitage, du mixage, du repiquage...etc.

67. Nous reprenons, ici, avec quelques modifications, la définition du rythme proposée par Lachartre, in Encyclopaedia Universalis, article **Rythme**, p.56.

68. Cette définition est empruntée à P. Schaeffer, art.cit., Revue du Cinéma, 1946, N°3, p.54.

69. D. Percheron, op.cit., p.82.

70. Sur ce problème de la désignation des mondes de référence au cinéma, cf. notre article, "Quelques jalons pour une réflexion sur la notion de cohérence au cinéma", in The Canadian Journal of Research in Semiotics, Vol.VI, N°3, Vol.VII, N°1, 1979, notamment p.178-181.

71. A. Robbe-Grillet in Discussion autour de l'exposé de M. Fano, Colloque de Cerisy, Cinéma de la Modernité, ed.cit., p.114-115.

72. Cet exemple est emprunté à la thèse de M. Cl. Mercier: Le Fantôme de la Narration, Paris I, 1975, p.246-251.

73. D. Percheron, op.cit., p.83.

74. Ce mode de perception n'est pas propre à l'objet sonore; nous l'avons déjà rencontré, en ce qui concerne l'objet visuel, dans notre réflexion en termes d'isotopie (chapitre 1).

75. Sur ce point, cf. nos analyses dans la seconde partie de cet ouvrage.

76. Ch. Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.210.

77. La définition de la notion de **texte** donnée par Ch. Metz est la suivante: "tout déroulement signifiant (**procès** chez Louis Hjelmslev) qu'il soit linguistique, non linguistique ou mixte. Une suite d'images est également un texte, ou une symphonie, ou une séquence de bruits, ou une suite comprenant à la fois des images, des bruits et de la musique etc.", Id.Ibid., p.66.



78. Id.Ibid.,p.35.
79. S.Pasteur,"Notre ami cinéma était un imbécile",in Crapouillot,1929,cité in L'Intelligence du Cinématographe,M.L'Herbier,Correa,1946,p.160-61.
80. J.Mitry,Esthétique...,ed.cit.,tome 2,p.92.
81. M.Martin,Le Langage cinématographique,ed.du Cerf,1968,p.108.
82. Ch.Metz,"Le Perçu et ...",ed.cit.,p.186.
83. D.Chateau,Problèmes de...,ed.cit.,p.230.
84. L.Prieto cité par A.J.Greimas,Dictionnaire...,ed.cit.,p.186.
85. M.Martin,op.cit.,p.108-109.
86. D.Chateau,Problèmes de...,ed.cit.,p.230.
87. Ch.Metz,Le Signifiant imaginaire,10/18,UGE,1977,p.343.
88. C.Orrechioni,La Connotation,PUL,1977,p.105.
89. R.Arnhem,op.cit.,p.94.
90. Sur ce point,cf.M.Marie,Lectures du film,ed.cit.,article **Son**,p.198-200.  
et J.L.Comolli,"Quelle parole?",Cahiers du Cinéma,N°241,p.20-30.
91. B.Amengual,Clefs pour le cinéma,Seghers,1971,p.68.
92. cf.Avant-scène du cinéma,N°spécial Godard,171/172,Juillet-Septembre 1976.
93. exemple cité par M.Martin,op.cit.,p.75.
94. R.Claire,op.cit.,p.203.
95. J.Mitry,op.cit.,tome 2,p.92.



"Comprendre comment le film est compris" (pour reprendre l'expression de Ch. Metz) tenter de décrire le processus de production de sens mis en œuvre par le spectateur toutes les fois que nous avons proposées jusqu'ici ont comme caractère commun de se situer sur l'axe cognitif.

Cette façon d'aborder les problèmes a ses limites, par exemple les dangers (mais n'est-ce pas le propre de toute tentative de couvrir de son champ, de par la définition même de son champ, des phénomènes qui, sous un autre angle, peuvent apparaître comme tout aussi — et voire même, comme plus — complexes).

### CONCLUSION

- elle méconnaît le phénomène de "l'interlocution"
- et plus généralement, tous les phénomènes qui se situent sur l'axe affectif.

#### L'interlocution

Se fixer comme objet de recherche du "comment le film est compris" par le spectateur, c'est bien évidemment présupposer que le spectateur comprend.

Du coup, se trouve masqué le fait qu'il n'est pas de productions de sens qui ne soient, en partie du moins, produites par le spectateur lui-même (2).

Insister sur la pression des institutions et des médias de masse, décrire le spectateur comme le "point de passage" d'un faisceau de déterminations, ne suffit pas. Encore faut-il reconnaître que le spectateur est toujours, aussi, objet de la manipulation (3) : le "mauvais sujet du désir et de ses impuretés" sont ceux qui accor-



À la suite de Freud (4).

Ne vouloir voir dans le travail de production du spectateur que ce qui est compréhension, c'est réduire le Sujet-énonciateur au simple Imaginaire de son moi, en oubliant que le Je... "est le point de vue de l'Autre en lui" (5) — est lui aussi source de production.

"Comprendre comment le film est compris" (pour reprendre l'expression de Ch. Metz), tenter de décrire les processus de production de sens mis en oeuvre par le spectateur, toutes les analyses que nous avons proposées jusque-là ont comme caractéristique commune de se situer sur l'axe **cognitif**.

Cette façon d'aborder les problèmes a ses limites, certains diront, ses dangers (mais n'est ce pas le propre de toute recherche que d'évacuer de son champ, de par la définition même de son objet, des phénomènes qui, vus sous un autre angle, peuvent apparaître comme tout aussi — et voire même, comme plus — importants):

- elle méconnaît le phénomène de l'**interlocution** (1),
- et plus généralement, tous les phénomènes qui relèvent de l'axe **affectif**.

### L'interlocution

Se fixer comme objet de recherche de "comprendre comment le film est compris" par le spectateur, c'est, bien évidemment, présupposer que le spectateur **comprend**.

Du coup, se trouve masqué le fait qu'il n'est pas de productions de sens qui ne soient, en partie du moins, **opaques** au sujet producteur lui-même (2).

Insister sur la pression des institutions et des modèles de réalité, décrire le spectateur comme le "point de passage" d'un faisceau de déterminations, ne suffit pas. Encore faut-il reconnaître que le spectateur est toujours, aussi, **sujet de la méconnaissance** (3): le "mauvais sujet du désir et de ses impostures" dont parle J. Lacan



à la suite de Freud (4).

Ne vouloir voir dans le travail de production du spectateur que ce qui est **compréhension**, c'est réduire le Sujet-spectateur au savoir **imaginaire** de son **moi**, en oubliant que le **Je** — "ce Je qui est un Autre en lui" (5) — est lui aussi source de production.

Ignorer ce double statut des productions spectatoriennes (productions du **moi**, productions du **Je**) n'est pas sans conséquences: cela revient à déposséder le Sujet-spectateur de sa **parole** ("parole écrite au lieu de l'Autre" (6)), à le priver de sa **voix**: "de la vascillation constitutive du Sujet dans son rapport à l'inconscient et à l'Autre" (7).

Or, plus que tout autre discours, le film est lieu de la **parole**.

On a maintes fois souligné tout ce qui rapprochait le film du rêve; dans son article: "Le film de fiction et son spectateur", Ch. Metz a rouvert le dossier pour apporter les nuances et les précisions qui s'imposaient (8); mais l'essentiel est sans doute dans ceci: langage sans langue, le cinéma est d'emblée plus proche de **lalangue** que de la **langue** (9).

Certes, tous les films ne fonctionnent pas à ce niveau d'une manière identique, et leur degré d'**interlocution** varie suivant le rapport qu'ils instaurent au travail de la **différence**; mais, même les films les plus fictionnels, même ceux qui jouent le plus à fond le jeu de cohérence et donc de l'imaginaire, ne réussissent pas à bloquer cette ouverture sur l'Autre, cette insistance d'une **demande** radicale, qui fait de tout visionnement de film une sorte de séance de psychanalyse en puissance (10).

Voir un film, c'est donc bien autre chose que mettre en oeuvre une stratégie de **communication** (même en donnant à cette notion le sens large que nous lui avons conféré dans le chapitre consacré à cette question).

Voir un film, c'est non seulement, "suspendre un certain temps les modes de communication habituels" (11), mais se livrer à une "expérience nouvelle du temps et de la mémoire" (12), se faire "lieu



de résonance" (13) des échos et des ondes que les effets de **la langue** éveillent en l'Autre en nous.

"Apprendre à écouter cette chanson du signifiant que l'idéologie fait oublier en laissant croire à un accès immédiat et bénéfique aux signifiés qu'elle communique" (14), pourrait constituer une autre voie d'approche du cinéma par la sémiologie, une voie où la **voix** de l'analyste se laisserait entendre (15).

Une telle approche ne saurait s'amorcer sans la recherche d'un langage scientifique entièrement nouveau; Lacan en a donné l'exemple dans le domaine de la psychanalyse, R. Barthes et le groupe Tel Quel dans le domaine de la littérature.

En ce qui concerne le cinéma, il nous semble que ce sont les travaux de Th. Kuntzel qui se rapprochent le plus de cette ambition: "Prélever, mettre en contact, franchir la barre qui sépare les disciplines — troubler, pervertir, mixer — peut-être, enfin, trouver une méthode suffisamment labile pour dire du film la fluidité, le mouvement, la mixité, la spécificité du processus signifiant", "pointer seulement le clignotement du texte sous le texte" (16).

### **L'axe affectif**

La réintégration du Sujet signifiant ne suffit pas à rendre compte de tous les phénomènes qui interviennent au cinéma sur l'axe **affectif**. Une analyse analogue à celle que nous avons esquissée pour décrire la construction du spectateur sur l'axe **cognitif** doit encore être conduite sur cet axe.

Ce qu'il conviendrait tout d'abord d'expliquer, dans cette perspective, c'est comment s'est constituée cette entité psychique **animée du désir de voir du cinéma**, que l'on appelle un **spectateur de cinéma**.

Un certain nombre de recherches apportent déjà quelques éléments de réponse.

J.L. Baudry, par exemple, montre que le dispositif psychique à l'oeuvre au cinéma plonge ses racines jusque dans le mythe de la caverne, et



émet l'hypothèse que le cinéma n'est peut être qu'un "effet d'un désir inhérent à la structuration du psychisme",désir dont on serait bien en peine de repérer le commencement,mais dont on peut saisir la permanence à travers l'histoire,dans la peinture et le théâtre,et dont "l'impression de réalité serait le clé" (17).

Ch.Metz,de son côté,en recherche l'origine dans ce qu'on peut appeler: "un investissement au niveau de la croyance" (18);il souligne,toutefois,prudemment,que cette explication ne vaut que pour le cinéma fictionnel tel qu'il fonctionne dans nos sociétés occidentales,et que le travail reste à faire pour les autres domaines et pour les autres espaces (19).

Quant à R.Bellour,dont les travaux sont également centrés sur le cinéma fictionnel classique,il rattache le désir cinématographique au même dispositif psychique que celui qui a présidé à l'épanouissement romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle.Le cinéma ne fait que "reconduire" la "configuration" "fondée sur la relation de redoublement narcissique entre l'homme et la femme qui règle,à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XIX<sup>e</sup> dont nous sortons à peine,les relations de désir des deux sexes." (20).

On le voit,ces explications ne sont ni homogènes,ni complètes;bien du travail reste à faire dans cette direction.

Admettons toutefois,que l'on soit parvenu à expliquer comment a été produit l'entité affective **spectateur de cinéma**;il resterait encore à préciser quelles sont les déterminations spécifiques qui pèsent sur cette entité lors du visionnement d'un film.

Là encore,comme pour l'analyse sur l'axe cognitif,nous distinguerons entre déterminations **externes** (extra-filmiques) et déterminations **internes**.

Parmi les déterminations **externes**,le rôle des institutions qui constituent le champ cinématographique est très certainement essentiel. Ainsi Ch.Metz,a-t-il pu montrer que l'institution cinématographique dominante (celle du cinéma fictionnel commercial) produisait un



actant spectateur immobile, isolé, muet, plutôt passif, coincé entre la réalité, le rêve et la rêverie (21).

Les autres institutions produisent sans aucun doute d'autres types d'actants spectateurs; il serait donc bon de diversifier les analyses pour cerner le fonctionnement à ce niveau d'un maximum de sous-ensembles de l'ensemble cinéma: films expérimentaux, publicitaires, pédagogiques, industriels, militants...etc. Dans la dernière partie de cet ouvrage nous proposerons deux analyses allant dans cette direction: à propos du Tempestaire de Jean Epstein, et à propos du genre "films de famille".

Quoiqu'il en soit, il existe donc, dans un cadre institutionnel donné, un mode de relation film - spectateur **plus probable** que d'autres. Ainsi, pour prendre un exemple, même si rien n'autorise à affirmer que le film de fiction "s'assure [...] le contrôle des mécanismes de l'identification" — "l'identification est tout autant dépendante de la structure personnelle du sujet, de la constitution de son moi imaginaire, que du film lui-même" (22) — , dans le cadre de l'institution cinématographique dominante, il est vraisemblable que la grande majorité des spectateurs réagiront d'une façon analogue aux sollicitations du film à ce niveau, et ceci, précisément, en raison du **positionnement affectif** produit par l'institution cinématographique considérée (c'est ce positionnement institutionnel qui constitue ces individus spectateurs, non seulement en un actant **spectateur de cinéma**, mais encore, en un actant **spectateur de film de fiction**).

Enfin d'autres déterminations viennent du film-lecture lui-même.

En effet, si le film-lecture est construit par le spectateur (sur l'axe cognitif), ce spectateur subit à chaque instant, sur l'axe affectif, les effets en retour, les affects ("ce festival d'affects qu'on appelle un film", R. Barthes (23)), de la partie de film qu'il vient de construire. Autrement dit, à chaque construction effectuée par le spectateur (dans un cadre institutionnel donné) correspond un **positionnement**



## NOTES

spécifique du spectateur produit par le travail du film-lecture lui-même. C'est ce travail du film qui règle, en dernière instance, les modalités de la relation du spectateur à l'imaginaire et au symbolique en chaque point du film.

2. "Dans une situation donnée, tout discours est à la fois effectif (dans la mesure où il modifie le processus de production d'autres discours) et opère tant pour le producteur que pour le consommateur.", J. Veron, "Pour une sémiotique des opérations translinguistiques", in *Versus*, Avril-Juin 1973, t. 2, p. 35.

3. cf. Joël Natali, "La communication: une sémiotique de la médiatisation", in *Communications*, N° 28, p. 45-68.

4. J. Lersch cité par M. Cusin, "Quand lire c'est lire", in *Sémiotiques*, N° 6 de la revue *Linguistique et Sémiotique*, PUL, p. 152, note 9.

5. *Id. Ibid.*, p. 146.

6. *Id. Ibid.*, p. 146.

7. D. Vasse, "L'Arbre de la connaissance", in *Sémiotiques*, N° 6, p. 179.

8. Ch. Metz, "La fille de l'homme et son spectateur (Cf. de néo-psychoanalyse)", in *Communications* N° 23, p. 105-118; voir aussi *Le Signifiant Imaginaire*, op. cit., p. 121-176.

9. cf. J. A. Miller, "Éléments pour une étude de la langue", *Grice*, N° 1, 1973.

10. Le fait a été bien raconté par F. Guattari qui parle de cinéma comme d'une psychanalyse de masse (cf. "Le Sûr du peuple", in *Communications* N° 23, p. 96-103); mais F. Guattari rajoute d'un côté bien, en tant que dispositif d'aliénation, la psychanalyse et le cinéma tels qu'ils fonctionnent actuellement...

11. F. Guattari, *op. cit.*, p. 96.

12. J. L. Schofer, *L'homme et le cinéma*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1960, p. 14.

13. *Id. Ibid.*, p. 11.

14. M. Cusin, *op. cit.*, p. 158.

15. "Stratégiquement, il faut rappeler à une civilisation technocratique où le seul discours sérieux est celui qui 'colle au réel', comme on dit, qu'il existe une autre fonction du langage, la fonction de symboliser celui qui parle".



## NOTES

1. Le concept d'**interlocution** est emprunté à J.Lacan; cf. Ecrits, Seuil, 1966, p.53, et p.548-49 (le schéma L).

2. "Dans une situation donnée, tout discours est à la fois **effectif** (dans la mesure où il modifie le processus de production d'autres discours) et **opaque** tant pour le producteur que pour le consommateur.", E.Véron, "Pour une sémiologie des opérations translinguistiques", in Versus, Avril-Juin 1973, 4/3, p.95.

3. cf. João Natali, "La communication: une sémiotique de la méconnaissance", in Communications, N°28, p.45-68.

4. J.Lacan cité par M.Cusin, "Quand lire c'est dire", in Sémiologiques, N°6 de la revue Linguistique et Sémiologie, PUL, p.145, note 9.

5. Id.Ibid., p.146.

6. Id.Ibid., p.146.

7. D.Vasse, "L'Arbre de la voix", in Sémiologiques, ed.cit., p.129.

8. Ch.Metz, "Le film de fiction et son spectateur (Etude métapsychologique)", in Communications N°23, p.108-135; repris in Le Signifiant imaginaire, ed.cit., p.121-176.

9. cf. J.A.Miller, "Eléments pour une étude de la langue", Ornicar, N°1, 1975.

10. Le fait a été bien reconnu par F.Guattari qui parle du cinéma comme d'une psychanalyse de masse (cf. "Le Divan du pauvre", in Communications N°23, p.96-103); mais F.Guattari rejette d'un même élan, en tant que dispositifs d'aliénation, la psychanalyse et le cinéma tels qu'ils fonctionnent actuellement...

11. F.Guattari, op.cit., p.96.

12. J.L.Schefer, L'homme ordinaire du cinéma, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p.14.

13. Id.Ibid., p.11.

14. M.Cusin, op.cit., p.158.

15. "Stratégiquement, il faut rappeler à une civilisation technocratique où le seul discours sérieux est celui qui "colle au réel", comme on dit, qu'il existe une autre fonction du langage, la fonction de symboliser celui qui parle",



M.Cusin,op.cit.,p.159.

16. Th.Kuntzel,"Le travail du film,2",in Communications N°23,p.182-183.
17. J.L.Baudry,"Le dispositif",in Communications N°23,p.56-72.
18. J.Natali,op.cit.,p.53.
19. Ch.Metz,"Le film de fiction et son spectateur",in Communications N°23,  
p.133.
20. R.Bellour,L'analyse du film,ed.cit.,p.22.
21. Ch.Metz,"Le film de fiction et son spectateur",ed.cit.
22. A.Bergala,Initiation à la sémiologie du récit en image,Cahiers de l'Au-  
dio-visuel,p.67.
23. R.Barthes,"En sortant du cinéma",in Communications N°23,p.104.

TABLE DES MATIERES  
DU VOLUME 1.

---



## SOMMAIRE GÉNÉRAL

### PRELIMINAIRE: L'Objet cinéma.

#### La définition de Christian Metz.

Une définition à extension maximale est-elle possible?

#### Vers une définition plus largement possible.

Tentative de définition de cinéma comme un objet variable.

#### Notes de L'Objet cinéma.

### PREMIERE PARTIE: Comment le spectateur aux films. Réflexion sur le fonctionnement de l'axe cognitif.

#### TABLE DES MATIERES DU VOLUME 1.

### CHAPITRE 1.

Approche du fonctionnement élémentaire des images filmiques en termes d'isotopie.

#### Les isotopies du niveau sémantique.

#### Le contexte isotopique narratif.

#### Comment les scènes viennent aux images.

Les plages isotopiques ou les isotopies transformatrices du niveau plastique.

Note sur la forme et le rôle de la scène narrative au cinéma.

#### Deux objections.

#### Les isotopies du niveau iconique.

#### Les isotopies minimales du niveau iconique.

#### Les isotopies élémentaires du niveau iconique.



## SOMMAIRE GENERAL.

PRELIMINAIRE: L'Objet cinéma.	8
La définition de Christian Metz.	9
Une définition à extension maximale est-elle possible?	12
Vers une définition socialement motivée.	17
Tentative de définition du cinéma comme un objet variable.	21
Notes de L'Objet cinéma.	27
<u>PREMIERE PARTIE: Comment le sens vient aux films.</u> Réflexion sur le fonctionnement de l'axe cognitif.	31
CHAPITRE 1.	
Approche du fonctionnement élémentaire des images filmiques en termes d'isotopie.	32
Les isotopies du niveau plastique.	35
Le contexte isotope minimal.	35
Comment les sèmes viennent aux taches.	39
Les plages isotopes ou les isotopies élémentaires du niveau plastique.	42
Note sur la forme et la taille de la tache englobante au cinéma.	44
Deux objections.	50
Les isotopies du niveau iconique.	52
Les isotopies minimales du niveau iconique.	53
Les isotopies élémentaires du niveau iconique.	60



Brèves remarques sur la relation entre isotopies plastiques et isotopies iconiques.	67
<b>Conclusion.</b>	73
<b>Notes du chapitre 1.</b>	75
<b>CHAPITRE 2.</b>	75
<b>Approche du cinéma en termes de codes et de systèmes.</b>	82
<b>L'analyse du langage cinématographique.</b>	84
<b>L'analyse de l'écriture filmique.</b>	91
<b>Analyse du dernier fragment de <u>Gardiens de Phare</u> de Jean Gremillon.</b>	94
Description du fragment.	95
Délimitation du fragment.	100
Limites de l'analyse.	100
<u>A propos de quelques im-segni.</u>	101
<u>Sur quelques codes mixtes.</u>	102
La kinésique filmique.	102
La parole et les inter-titres.	107
Les bruits.	110
<u>Les codes spécifiques.</u>	112
<u>La progression dramatique.</u>	117
<u>Esquisse d'un système textuel du fragment.</u>	119
<b>Problèmes d'évaluation.</b>	124
<b>Notes du chapitre 2.</b>	129
L'axe du synchronisme.	130



**CHAPITRE 3.**

**Approche du cinéma en termes de communication.** 135

**Le modèle de Sol Worth.** 137

La relation attributive. 137

La relation communicative. 139

Les modes de fonctionnement de la communication filmique. 142

**Commentaire.** 146

Homogénéité vs hétérogénéité du processus communicatif. 146

Propositions terminologiques. 148

Liberté et détermination dans le processus communicatif. 149

Les contraintes internes. 150

Les contraintes externes. 152

La forme des règles de lecture. 154

**Notes du chapitre 3.** 157

**CHAPITRE 4.**

**Approche de la relation images-sons en termes de communication.** 161

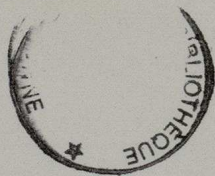
**De quelques concepts, ou prétendus tels. Rappel historique.** 163

**Sons filmiques vs sons a-filmiques.** 182

**De quelques relations audio-visuelles.** 188

**L'axe du synchronisme.** 189



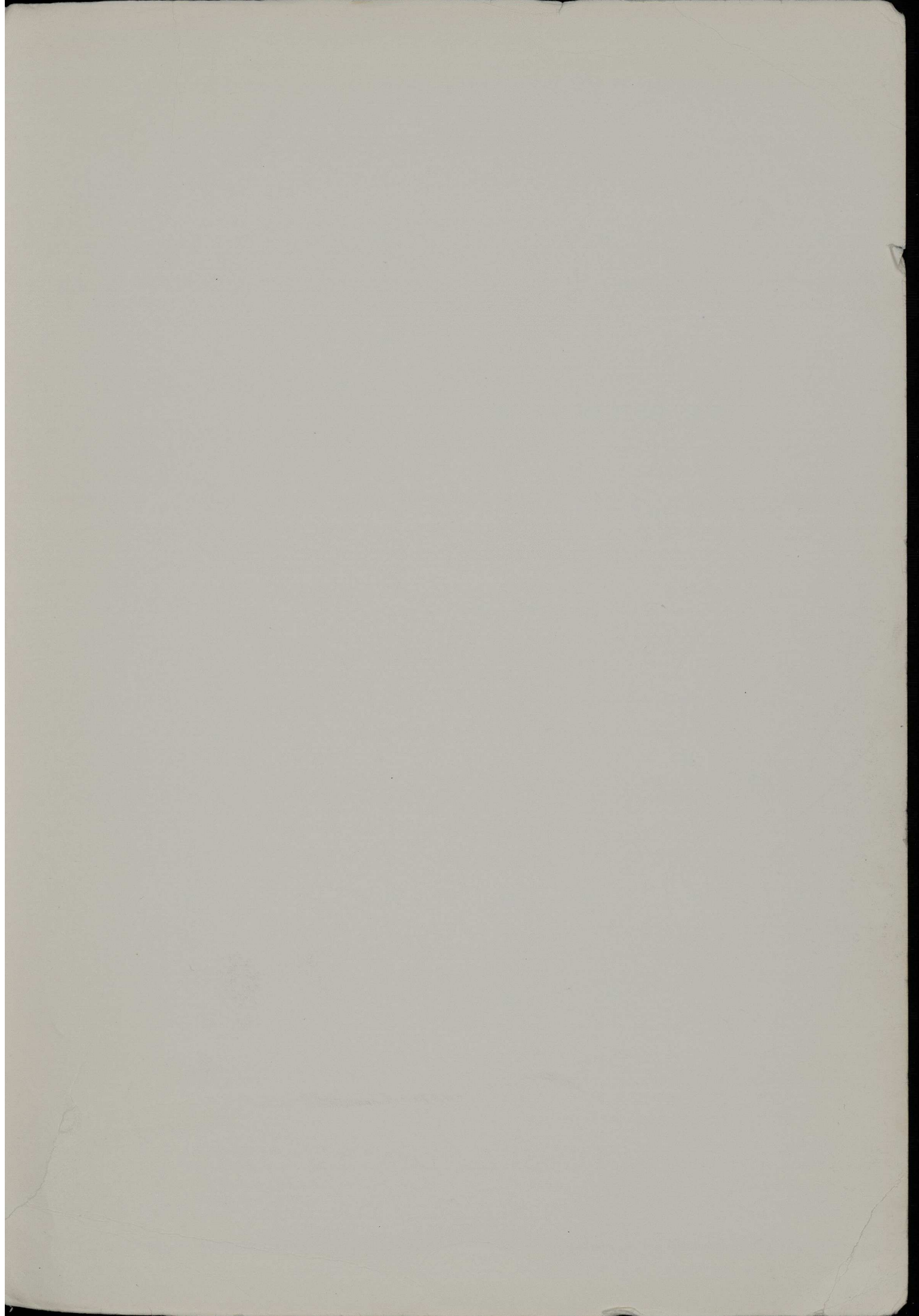


L'axe diégétique.	194
Quelques remarques sur le fonctionnement des sources sonores diégétiques.	201
<b>La relation images-sons dans le cinéma muet.</b>	206
Sonorisation et relation images-sons.	208
Sons filmiques vs sons a-filmiques.	208
Sons filmiques cinématographiques vs sons filmiques non cinématographiques.	209
De quelques relations.	211
Absence de son et relation images-sons: le phénomène de l'indication sonore.	213
<b>L'absence de son dans le cinéma sonore et dans le cinéma muet.</b>	219
Absence de son motivé vs absence de son non motivée.	219
Les processus de motivation filmiques de l'absence de son dans le cinéma sonore.	220
Syntagmatique topique vs syntagmatique temporelle.	221
Le carré sémiotique du son filmique.	223
<b>Notes du chapitre 4.</b>	228
<b>CONCLUSION de la Première Partie.</b>	234
L'interlocution.	235
L'axe affectif.	237
<b>Notes de la conclusion.</b>	241

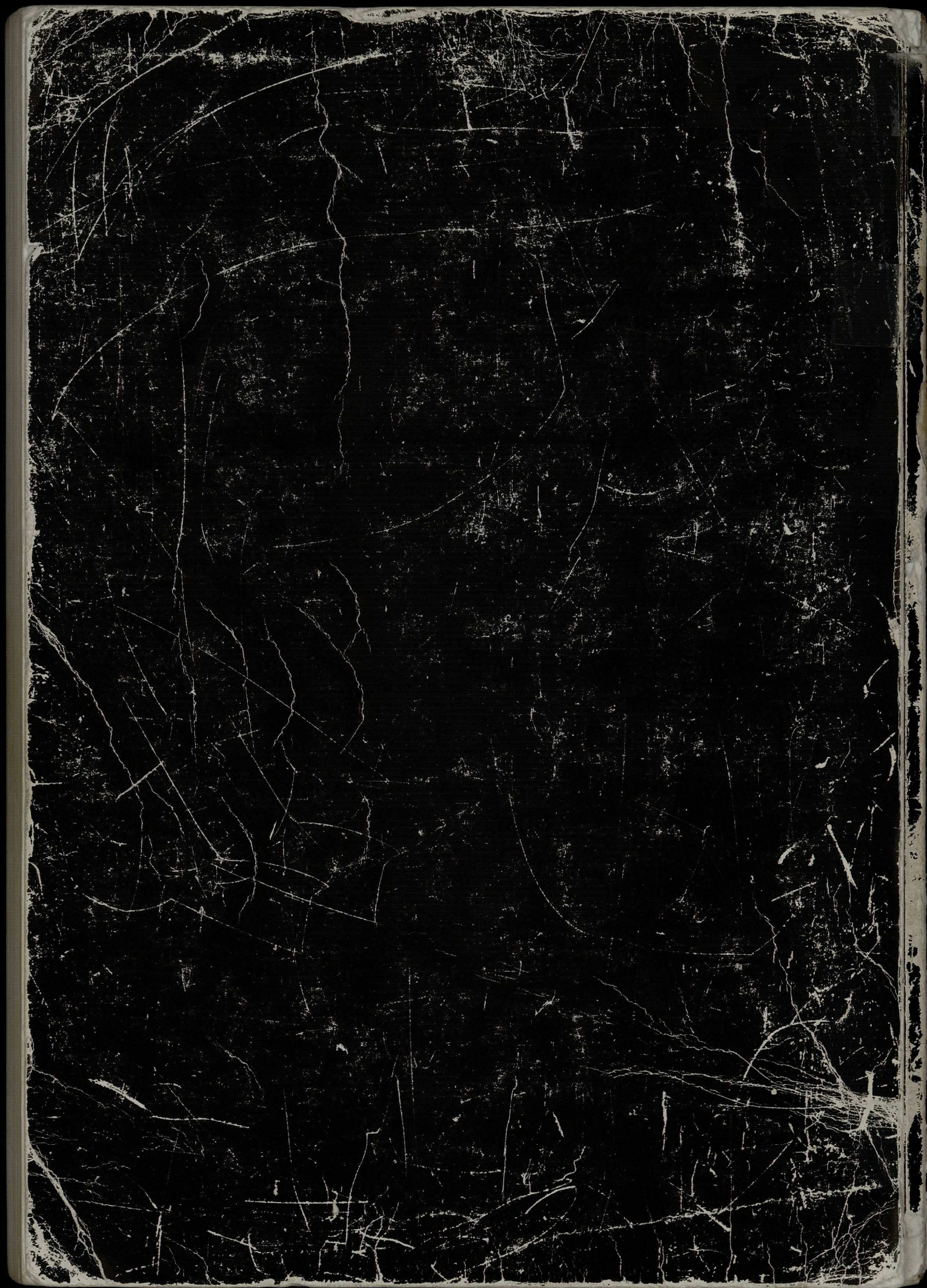














14E

1

TROISIÈME CYCLE  
I  
in  
10592  
SORBONNE