

# TRAVAUX DU CENTRE DE RECHERCHES SÉMIOLOGIQUES

## **Contribution linguistique à une sémiotique du cinéma**

par Jacques Moeschler, Neuchâtel

N° 31 — Mai 1977

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Centre de recherches sémiologiques

Avenue Clos-Brochet 30

2000 Neuchâtel (Suisse)

CONTRIBUTION LINGUISTIQUE À UNE SÉMIOLOGIE DU CINÉMA

---

par Jacques MOESCHLER

No 31 - Mai 1977

Ce travail présenté comme mémoire pour l'obtention d'une licence ès lettres à l'Université de Neuchâtel s'inscrit tout naturellement dans les préoccupations générales du Centre de Recherches sémiologiques. C'est la raison pour laquelle, même si nous sommes actuellement davantage attachés aux problèmes de langue qu'à ceux d'image, nous sommes heureux de le publier dans nos cahiers.

Jean-Blaise GRIZE

<u>Sommaire</u>	<u>pages</u>
1. INTRODUCTION	
1.1 <u>Préliminaires</u>	1.1-3
1.11 Direction du travail	
1.12 Axes de réflexion	
1.13 Limites et portée du travail	
1.2 <u>Quelques notes sur la collusion linguistique/sémiotique</u>	1.3-5
1.21 La notion de langue	
1.22 Le terme sémiotique	
1.23 Système/discours	
2. LE LANGAGE CINEMATOGRAFIQUE	
2.1 <u>Le problème de la double articulation</u>	2.1-5
2.11 "Langage" et double articulation	
2.12 Cinéma et double articulation: deux points de vue	
2.121 Pasolini	
2.122 Bettetini	
2.13 Cinéma: langage sans langue (Metz)	
2.2 <u>La notion de signe au cinéma</u>	2.5-11
2.21 Figure, signe, sème	
2.22 Arbitraire-discontinu/motivé-continu	
2.23 L'analogie	
2.231 Analogique/digital	
2.232 Les niveaux de codification -signes et énoncés iconiques	
2.2321 Classification codique	
2.2322 Le code iconique	
2.3 <u>Cinéma et triple articulation</u>	2.11-15
2.31 Sémiotique de la réalité VS sémiotique de la codification	
2.32 Cinéma et kinésique	
2.33 La triple articulation	
3. DEUXIEME AXE: DE SAUSSURE A HJEMSLEV	
3.1 <u>Syntagme et paradigme au cinéma</u>	3.1-7
3.11 Richesse syntagmatique, pauvreté paradigmaticque	
3.12 "La grande syntagmatique de la bande-image"	
3.13 Cinéma et syntagmatique: grammaire ou rhétorique?	
3.14 Paradigme et paradigme de syntagmes	
3.15 Sens et portée des termes syntagme et paradigme	
3.151 Syntagme linguistique/cinématographique	
3.152 Paradigme linguistique/cinématographique	

3.2	<u>Vers une définition du langage cinématographique</u>	3.7-12
3.21	Retour à Saussure: signifiant et signifié au cinéma	
3.211	Signifiant linguistique/cinématographique	
3.212	Signifié linguistique/cinématographique	
3.22	Contenu/expression - forme/substance	
3.221	Sémiotique à quatre termes	
3.222	Significations filmiques/filmées	
3.23	Le langage cinématographique	
3.3	<u>Connotation et dénotation</u>	3.12-14
3.31	Sémiologie du cinéma/connotation-dénotation	
3.32	Sémiologie de la dénotation	
3.33	Sémiologie de la connotation	
4.	VERS UNE THEORIE SEMIOTIQUE DU CINEMA	
4.1	<u>Le cadre référentiel: film/cinéma</u>	4.1-6
4.11	Acceptions traditionnelles - combinatoires à deux termes	
4.12	Pour une combinatoire à trois termes	
4.121	Cinématographique-non-filmique/filmique-non-cinématographique/cinématographique-filmique	
4.122	Code/langue	
4.123	Code/message	
4.124	Langage cinématographique (df.)	
4.2	<u>Le cadre analytique</u>	4.7-11
4.21	Code/texte	
4.22	Code/message - système/texte	
4.23	Code/système	
4.24	Les niveaux d'analyse	
4.241	Trois niveaux d'analyse	
4.242	Sémiotique du film/sémiotique du cinéma	
4.3	<u>Syntagme et paradigme (retour)</u>	4.12-15
4.31	Syntagmatique/paradigmatique - texte/code	
4.32	Le/la syntagmatique/paradigmatique	
4.33	Les types syntagmatiques (la dimension syntagmatique)	
4.4	<u>Les unités pertinentes</u>	4.15-16
4.41	Pertinence du problème	
4.42	Caractéristiques des unités pertinentes	
5.	CONCLUSION	
5.1	<u>Eléments pour une critique de Metz (1971)</u>	5.1-4
5.11	Disparition de concepts (dénotation-connotation)	
5.12	Réduction du champ d'analyse	
5.13	La communication cinématographique	

5.2 <u>Linguistique et sémiotique du cinéma</u>	5.4-7
5.21 Le principe structurel	
5.211 Essai de définition classificatoire	
5.212 Sémiotique VS sémantique	
5.22 Le principe analytique	
5.23 Le principe méthodologique	
5.3 <u>Perspectives finales</u>	5.7-8
6. BIBLIOGRAPHIE	6.1-4

## 1. INTRODUCTION

### 1.1 Préliminaires

1.11 La sémiologie générale, qui s'est développée à partir des méthodes et concepts de la linguistique générale<sup>1)</sup>, peut se définir comme "1) la description des caractéristiques communes à tous les systèmes de signes; 2) l'ensemble des méthodes analytiques communes capables de rendre compte de la spécificité de chacun des systèmes étudiés" (Nattiez: 1976, 298). Il était 'naturel' qu'un certain nombre de chercheurs (en particulier Christian Metz) se lancent à l'assaut du domaine cinématographique à partir de l'outillage de la linguistique générale. Sémiotique à venir, puisque non constituée (en 1964), la sémiologie<sup>2)</sup> du cinéma a pour tâche "de réaliser dans le domaine du cinéma le beau projet saussurien d'une étude des mécanismes par lesquels les hommes se transmettent des significations humaines dans des sociétés humaines" (Metz: 1968, 93).

Il nous a donc semblé intéressant de prolonger la réflexion de C. Metz dans deux directions précises:

- a) la première, linguistique -mais de portée sémiotique tout de même- consiste à s'interroger sur les limites et portées:
  - 1. de la conceptualisation
  - 2. des méthodes
 de la linguistique générale appliquée au domaine cinématographique. C'est en d'autres termes le problème de la pertinence ou de la non-pertinence d'une série de concepts établis initialement en vue d'un domaine spécifique (la langue) et par la suite appliquée au champ

- 
- 1) Pour Nattiez (1976, 297), le concept de linguistique générale recouvre trois rubriques: "1) la recherche des caractéristiques définitoires du langage humain, donc l'ensemble des langues connues; 2) l'ensemble des méthodes utilisées pour les analyser, indépendamment de leur particularité; 3) la métathéorie linguistique, c'est-à-dire l'histoire et l'épistémologie de la linguistique et ses relations avec les autres sciences". C'est les deux premiers points qui nous concernent plus immédiatement.
  - 2) Pour l'alternance sémiologie-sémiotique, cf. Metz (1966) ou la note chapitre 3, p. 3.11.

cinématographique.

- b) La seconde, corrolaire à la première, est l'approche du champ sémiotique cinématographique dans ce qu'il a de spécifique. A une critique des "sources" linguistiques de la sémiotique cinématographique succède donc une étude proprement sémiotique du champ cinématographique.

1.12 Ces deux temps, qui correspondent à deux étapes bien marquées de la réflexion de C. Metz -à savoir ses Essais sur la signification au cinéma (1968 et 1972) et son ouvrage synthétique Langage et cinéma (1971)- se trouvent distribuées en trois axes qui déterminent la structure de notre travail:

- a) le premier axe, d'inspiration essentiellement saussurienne, a pour principal objet la notion de langage cinématographique, saisie dans son opposition à celle de langue. On pourrait le qualifier de "champ définitionnel" (Chapitre 2);
- b) le deuxième axe, saussurien et hjelmslévien, a au coeur de ses débats, une saisie non plus négative (a) mais bien positive de la notion de langage cinématographique: c'est l'étude des conditions de possibilité d'existence d'un langage (expression/contenu, forme/substance) et de ses modalités de manifestation (paradigmatique/syntagmatique, dénotation/connotation); c'est le champ analytique (chapitre 3);
- c) le troisième axe correspond bien au deuxième temps de notre démarche et constitue une reprise des différents éclairages linguistiques: il ne va plus s'agir de définir le langage cinématographique par rapport à la langue, mais par rapport aux différents codes investissant le film. C'est le champ proprement 'épistémologique' (chapitre 4).

1.13 Ainsi, notre travail se donne comme but essentiel une lecture orientée, systématique de textes jalonnés entre 1964 et 1976, textes de Christian Metz pour la plupart:

- lecture orientée, parce que c'est la perspective "linguistique" de la sémiologie du cinéma qui nous intéresse (nous n'avons pas, pour cette raison, retenu les approches d'ordre psychanalytique, cf. Communications, 23, "Cinéma et psychanalyse", 1975);
- lecture systématique (ou systématisante), parce que nous avons donné à notre travail la tâche première de refaire et d'articuler la démar-

che des sémioticiens du cinéma.

Mais précisons d'emblée que la multiplicité des points de vue et des approches -même si la référence implicite ou explicite demeure toujours la linguistique structurale européenne- a singulièrement compliqué notre tâche. D'où le caractère fragmenté du texte (même si la présentation se veut systématisée), d'où les constants retours en arrière de la démarche. Simple lecture diachronique de la littérature sémiotique cinématographique, notre mémoire n'aurait pu échapper à cet écueil que par un travail véritable de recherche et de systématique reformulation. Nulles n'étaient nos ambitions ni nos capacités.

## 1.2 Quelques notes sur la collusion linguistique / sémiotique

Il ne s'agit nullement pour nous de donner un cadre de définition rigoureux situant d'emblée la perspective qui doit être celle d'une sémiotique cinématographique. Tous les concepts opératoires ne pourront se révéler que par négation. Mais il est cependant nécessaire de donner quelques précisions 1) sur la notion de langue, 2) sur le terme sémiotique puisque tous deux interviendront soit comme référent (ou comparant), soit comme catégorie classificatoire.

1.21 Quels sont donc les traits pertinents caractérisant le concept de langue? Premièrement, elle est un objet que se donne le linguiste, établissant par là-même un principe d'unité et de classement (Benveniste, 1974). En deuxième lieu (Saussure, 1968), elle s'oppose à la parole (acte individuel) par son aspect social et au langage (hétérogène), par son homogénéité<sup>1)</sup>. Troisièmement, système de signes, elle est forme et non substance.

Cependant, cette taxionomie ne nous semble pas opératoire dans une phase comparative. C'est pourquoi nous utiliserons comme référence les six conditions définissant une langue établies par Mounin

1) "La langue ainsi délimitée est de nature homogène: c'est un système de signes, où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et de l'image acoustique, et où les deux parties du signe sont également psychiques". (Saussure; 1968, 112).

(1970) dans un article intitulé "Linguistique et sémiologie":

1. la langue a fonction de communication;
2. elle est d'autre part système de communication, c'est-à-dire qu'elle opère par des procédés systématiques (opposés à a-systématiques) de communication;
3. ses signes sont arbitraires;
4. le message a un caractère linéaire (linéarité du signifiant);
5. ses signes ont un caractère discret (différentiel, discontinu);
6. elle est doublement articulée.

En d'autres termes -et d'une façon simplifiée- la langue consiste en un système de signes destinés à la communication.

1.22 Si nous posons en second lieu le problème du terme "sémiotique", c'est qu'il ne nous semble nullement évident a priori de parler de système sémiotique pour le cinéma. Que l'on se réfère à la définition première de Saussure (1968, 100), pour lequel le "principal objet [de la sémiologie] n'en sera pas moins l'ensemble des systèmes fondés sur l'arbitraire du signe" ou à celle de Buysens définissant la sémiologie comme "l'étude des moyens de communication, c'est-à-dire des moyens utilisés pour influencer autrui et reconnus comme tels par celui qu'on veut influencer" (cité par Mounin, 1970, 13), il semblera peu évident que le cinéma ait sa part dans une telle approche.

Sans entrer dans un conflit -de nature purement idéologique- opposant partisans d'une sémiologie de la communication à une sémiologie de la signification, nous pensons pouvoir faire intervenir le cinéma de droit dans le domaine sémiologique, si on lui adjoint trois traits (ou trois apports) fondamentaux:

1. la sémiologie a pour objet tout système de signes<sup>1)</sup> (Barthes),
2. elle s'intéresse aux processus culturels<sup>2)</sup> (Eco),

---

1) Barthes (1964a, 1) définit la sémiologie comme suit: "Prospectivement, puisqu'elle n'est pas encore constituée, la sémiologie a donc pour objet tout système de signes; quelles qu'en soient les limites: les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent sinon des langages, du moins de systèmes de signification". \* quelle qu'en soit la substance

2) Eco (1972, 24): "La sémiotique étudie les processus culturels (...) comme processus de communication".

3. tout système sémiotique est déterminé par une relation entre plan de l'expression et plan du contenu, relation appelée sémiotique (Hjelmslev).

1.23 Les quelques mots consacrés aux notions de 'langue' et de 'sémiotique' nous obligent à préciser le 'lieu' de la comparaison qui va s'esquisser par la suite. L'analogie nous permet de distinguer au sein des langages (dans le cadre de notre recherche), d'une part le langage verbal, d'autre part le langage cinématographique, chacun possédant un type caractéristique de communication (verbale VS cinématographique).

Deux lieux se manifestent en fait au sein de ce que nous avons appelé très généralement 'langage' (verbal/cinématographique):

- a) le système (langue VS cinéma);
- b) le discours (parole VS film); (cf. 5.212)

Dès lors, il s'agit de garder à l'esprit ces distinctions afin d'éviter de comparer des lieux distincts. En fait, le chapitre 2 sera essentiellement consacré au 'système', le chapitre 3 au 'discours' alors que le chapitre 4 reformulera toute la problématique, en partant des définitions de 'cinéma' et 'film'.

Cependant, pour lever toute ambiguïté de lecture, nous poserons dès à présent les définitions suivantes:

- 1) nous entendons par cinéma l'ensemble des codes (cinématographiques) qui l'érigent en système et contiennent toutes les possibilités (formelles et sémantiques) d'existence du discours cinématographique;
- 2) par film, il faudra comprendre l'ensemble des textes filmiques qui manifestent le système cinématographique;

Étant entendu que ces définitions sont provisoires et pourront au cours de l'exposé, être précisées et subir des transformations.

## 2. LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Nous allons successivement mettre à l'épreuve les notions de système (impliquant celle d'articulation), et de signe dans leur applicabilité au domaine cinématographique. (Nous laissons de côté l'élément "communication", les modalités de la communication cinématographique ne faisant pas l'objet de notre propos.)

### 2.1 Le problème de la double articulation

#### 2.1.1 "Langage" et double articulation

La double articulation du langage verbal, mis en évidence par A. Martinet, distinguant des unités de deuxième articulation (phonèmes), purement distinctives, d'unités de première articulation (morphèmes), significatives, a permis d'établir une certaine classification terminologique:

- est appelée LANGUE les "codes du langage verbal, pour lesquels l'existence d'une double articulation paraît indiscutable" (Eco: 1972, 205);  
 - quant aux autres systèmes de signes, on leur attribue soit le terme de code (Eco) soit le terme plus générique de LANGAGE.

Cependant, loin de n'être qu'éclairante, cette dernière notion a créé plus d'une confusion:

- confusion quant à la nature des systèmes de signes en général;
- confusion quant aux façons d'aborder ces systèmes de signes.

Le cinéma n'y a pas échappé: s'agit-il d'une langue ou d'un langage? Le problème a donc été caractéristique d'une première période de la sémiotique du cinéma (la plus linguistique) et a ainsi abouti à un certain nombre de prises de positions -sur lesquelles nous reviendrons. Cependant, ce qui est plus grave, c'est que la notion de double articulation -comme le montre bien Eco (1972)<sup>1)</sup>- a mis de côté le pro-

---

1) Eco (1970, 207-209), à la suite de Prieto, établit la classification suivante (que nous ne donnons que très succinctement):

- A. Codes sans articulation -sèmes non décomposables (cane blanche de l'aveugle).
- B. Codes ne comportant que la deuxième articulation - sèmes non décomposables en signes, mais en figures (ligne d'autobus à deux chiffres).
- C. Codes ne comportant que la première articulation - sèmes analysables en signes, mais non en figures (numérotation des chambres d'hôtel).

blème fondamental en sémiologie générale, à savoir l'existence de systèmes autres qu'à deux articulations. En sémiotique du cinéma, on s'est donc forcé, ou de plaquer deux articulations là où il n'y en avait pas, ou de constater leur inexistence alors que le problème était à résoudre d'une autre façon. Il nous semble cependant nécessaire d'en rendre compte, car c'est là que le modèle linguistique a été le plus invoqué -au début des recherches sémiotiques sur le cinéma tout au moins.

### 2.12 Cinéma et double articulation: deux points de vue

2.121 Pour Pasolini, le cinéma est une langue. Il y voit les deux articulations qui caractérisent le langage verbal:

- 1) aux phonèmes, unités distinctives minimales, correspondent ce qu'il appelle les cinèmes constitués par les divers objets composant un plan;
- 2) aux monèmes, unités significatives minimales, correspond l'image (plan), puisque celle-ci est combinaison de cinèmes.

Pour justifier l'analogie phonème-cinème, Pasolini ajoute que

les cinèmes possèdent les mêmes caractéristiques que les phonèmes: ils sont obligatoires, intraduisibles, et forment en outre une suite temporelle donnée par la perception analytique des sujets qui ne peut pas être successive. (1)

Ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est l'idée de parallélisme quasi absolu entre deux systèmes qui semblent a priori différents. (Pour la critique d'un tel point de vue, cf. 2.31).

2.122 Le deuxième point de vue est celui de Bettetini (1973) qui va maintenir le principe de la double articulation, mais en la décalant d'un rang et en lui donnant un sens purement analogique:

In the case of the cinema and its signs<sup>(...)</sup> reference to the two articulations is impossible, unless one means by the primary articulation of the cinematographic language the analysis of the transmitted content into a series of units that have form and sense and are therefore extended beyond the simple image to coincide with

---

Suite de la note 1) page 2.1:

- D. Codes à double articulation (les langues).
- E. Codes à articulations mobiles (musique tonale).

- 1) Tiré du résumé de l'exposé de Pasolini "Pour une définition du style dans les oeuvres cinématographiques (la langue écrite de l'action)", Pesaro, 1966.

that minimal significant element which was describe above; in the same way, the secondary articulation would have to coincide with the subdivision of these significant forms into a succession of component 'technical' units, such as the shot, the angulation, internal and external movement, etc. (p. 38)

Si l'on compare donc langue et langage cinématographique, on obtient le tableau suivant (Bettetini: 1973, 39).<sup>1)</sup>

<u>Langue</u> and Verbal Language		Cinematographic Language	
PHONETIC UNITS	PHONEMES (do not have an independent signified of their own)		TECHNICAL UNITS
UNITS OF MEANING	MONEMES OR MORPHEMES (WORDS) (have an independent signified of their own)	TECHNICAL ELEMENTS THAT MAKE UP THE IMAGE (shot, angle, lighting, etc.) (do not have an independent signified of their own)	COMPOUND TECHNICAL UNITS
RELATIONAL UNITS	PHRASES (have a unitary sense and express an intention)	CINEMES (OR ICONEMES) (have a unitary and almost independent signified of their own and express an intention)	UNITS OF MEANING AND OF RELATION

Bettetini en arrive ainsi à la définition d'une unité qu'il appelle ICONEME, unité de première articulation, significative -correspondant donc aux monèmes à ce niveau-ci- mais qui a la particularité d'être unité de discours.

The iconeme is therefore a unitary fragment of the cinematographic discourse pursued by the author. (p. 40)

Et il ajoute:

The minimal significant element of a verbal language is the moneme (or morpheme) while that of the cinematographic language borrows its characteristic from the definition of a SENTENCE rather than a WORD (or some part of it). (p. 36)

---

1) Nous pouvons nous demander ici si Bettetini n'opère pas une confusion de niveaux (ou de lieux, si l'on reprend la terminologie utilisée dans notre introduction): au plan linguistique, nous sommes au niveau du système, alors qu'au plan cinématographique, les unités seraient des éléments de discours, ou tout au moins de 'performance'.

### 2.13 Cinéma : langage sans langue

C'est à peu près à la même conclusion qu'arrive Metz, mais à travers une démarche tendant à démontrer l'absence d'articulation (identique à celle de langue) dans le langage cinématographique.

1/ Si, pour Metz, le cinéma n'a pas de deuxième articulation, c'est que -outre l'absence d'un nombre fini de segments minimaux- la distance au cinéma entre signifiant et signifié est trop 'courte'. Alors qu'en isolant un phonème, on est en présence d'une unité distinctive, "il devient impossible de découper le signifiant sans que le signifié soit lui-même débité en tronçons isomorphes: d'où l'impossibilité de la deuxième articulation" (Metz: 1968, 68).

2/ L'absence de la première articulation est motivée ainsi:

Même pour ce qui est des unités significatives, le cinéma au premier abord, est dépourvu d'éléments discrets. Il procède par 'blocs de réalité' complets, qui sont actualisés dans le discours avec leur sens global. (Metz: 1968, 117).

Deux éléments interviennent donc:

- a) l'absence d'unités discrètes;
- b) le niveau des éléments significatifs.

C'est ici que Metz rejoint le point de vue de Bettetini, dans la mesure où l'unité signifiante est assimilée au niveau de l'énoncé. Alors que Bettetini parle d'icône, Metz se contente d'utiliser tantôt le terme 'image', tantôt 'plan', ce qui montre que le flottement terminologique correspond à un certain flou analytique. Mais Metz motive cette analogie image-phrase de la façon suivante, en donnant cinq caractéristiques que partagent ensemble le plan et la phrase (ou énoncé) et non le mot (ou monème):

1. "les plans sont en nombre infini" (...);
2. "les plans sont des inventions des cinéastes" (...);
3. "le plan livre au récepteur une quantité d'information indéfinie" (...);
4. "le plan est une unité actualisée, une unité de discours, une assertion" (...);
5. "un plan ne prend son sens que dans une faible mesure par opposition paradigmatique avec les autres plans qui auraient pu apparaître au même point de la chaîne (puisque ces derniers sont en nombre indéfi-

ni)" (1968, 118)<sup>1)</sup>.

Ainsi l'image (ou plan - "plus petite unité du discours filmique") est "toujours parole, jamais unité de langue". (1968, 72).

Premier principe de classification donc: le cinéma n'est pas langue, mais langage, ou mieux encore, "langage sans langue" (1968, 70).

Cependant, le simple fait d'ébaucher une tentative de parallélisme entre les images d'une part et les énoncés de l'autre nous amène à nous poser le problème des unités ou, d'une façon plus ambitieuse, du 'signe cinématographique'.

## 2.2 La notion de signe au cinéma

Nous abordons un des problèmes qui a été considéré pendant longtemps comme fondamental, tant en linguistique que dans l'étude du cinéma. Le 'test de l'unité' est très intéressant, car au-delà du principe de pertinence conceptuelle, il posera le problème de la pertinence méthodologique d'une telle démarche.

### 2.21 Figure, signe, sème (démarche analogique)

On sait que Prieto a décidé de nommer figure les unités de deuxième articulation et signe les unités de première articulation, alors qu'il réserve le terme de sème pour désigner "un signe particulier dont le signifié correspond non à un signe, mais à un énoncé de la langue" (Eco: 1972, 206) (- à ne pas confondre avec le 'sème' de Hjelmslev et Pottier).

A partir de ce que nous avons dit plus haut sur le statut de l'image, nous pouvons nous demander maintenant si, du fait que "l'énoncé proprement dit devient (...) la forme spécifiquement linguis-

---

1) Une précision s'impose sur le sens que Metz attribue au terme 'phrase'. Il s'agit bien ici d'une unité de discours, d'un énoncé, qui n'a aucun rapport avec l'acception générativiste (structure abstraite générée par un système de règles et de transformations -compétence- rendant compte de la production effective du sujet parlant -performance).

tique du sème", le plan pourrait être la forme spécifiquement cinématographique du sème. Cependant, un certain nombre d'objections apparaissent:

- a) les unités de l'ordre de l'énoncé -au cinéma- sont en "nombre infini, impossible à décompter" (Metz: 1968, 89);
- b) de plus, "aucune unité n'admet d'équivalence précise avec une phrase, mais seulement des "équivalences" fort vagues avec un grand segment de discours linguistique et un nombre indéterminé de phrases successives". (id.).

De ce point de vue-là, la tentative de Sol Worth<sup>1)</sup> d'établir une batterie d'unités filmiques de base à partir de la notion de plan, semble bien peu probante.

## 2.22 Arbitraire-discontinu/motivé-continu

La linguistique générale a montré (Saussure) que les unités de première articulation (signes) avaient deux caractères essentiels, à savoir d'être 1) arbitraires, 2) discrètes.

Il semble que c'est l'absence de ces deux propriétés qui a fait refuser à Metz la notion d'articulation, c'est-à-dire la notion de signe cinématographique. Au-delà d'un simple problème de terminologie, c'est un des principes méthodologique fondamental de la linguistique structurale qui est inopérant: la segmentation.<sup>2)</sup> Metz affirme en effet que le "film se laisse tronçonner en grandes unités (les plans'), mais (que) ces plans ne se laissent pas réduire (...) en petites unités de base spécifique" (Metz: 1968, 91). La notion de discontinuité se laisse assez facilement saisir si l'on admet une absence d'articulation au cinéma. Cependant constater l'absence d'arbitraire implique bien davantage:

- a) dire que la signification au cinéma n'est pas arbitraire implique qu'elle "est toujours plus ou moins motivée" (Metz: 1968, 111);

1) Worth (1969, 299-300) appelle videme "the basic sign of film" (the generalized shot). Il distingue ensuite le cademe "That unit of film which results from the continuous action of the movie camera resulting from the moment we press the start button of the camera to when we release it" (camera-shot), de l'edeme (editing-shot) "the part of the cademe which is actually used in the film".

2) Benveniste (1966) montre bien que c'est à partir de deux opérations (la segmentation et la substitution) que l'analyse parvient à délimiter des éléments et à en définir le niveau.

b) entrer dans le domaine de la motivation, c'est commander la notion d'ANALOGIE.

La motivation est (...) fournie par l'analogie, c'est-à-dire la ressemblance perceptive du signifiant et du signifié (Metz: 1968, 111).

Cette analogie est, de plus, non seulement visuelle (une image d'un chien ressemble, renvoie à un chien), mais aussi auditive (à un bruit de locomotive 'filmé' correspond un bruit de locomotive 'réel'). Tant la bande-image que la bande-son sont investies de l'analogie. Ce que cette notion contient -et c'est pourquoi elle est nécessaire, mais aussi dangereuse- c'est une approche non plus comparative et abstraite du fait-cinéma, mais une saisie beaucoup plus référentielle et spécifique. Preuve en est ici l'utilisation des termes signifiant-signifié que nous pouvons -bien que sommairement encore- investir d'un sens cinématographique: a) le signifiant "filmique", c'est le représentant, alors que b) le signifié "filmique" est le représenté. Cette définition, a priori tautologique, recoupe ce que Metz avait bien vu lorsqu'il parlait de 'distance trop courte' entre le signifiant et le signifié. En fait, cette distance "limite tendant à zéro", n'est que le pur fruit de l'analogie. Il nous semble donc nécessaire de nous pencher un peu plus profondément sur ce concept.

## 2.23 L'analogie

### 2.231 Analogique/digital<sup>1)</sup>

Au-delà de la double opposition que nous avons vue plus haut, se trouve celle d'analogique/digital. L'intérêt du travail de Veron (1970) auquel nous référons est la présentation d'un certain nombre de traits 'distinctifs' très généraux permettant d'établir une taxinomie acceptable des diverses sémiotiques. Quatre traits intéressent Veron:

---

1) La théorie de l'information et de la communication a mis ces deux notions à jour, en rapport avec les problèmes de codification: on parle alors de codification digitale (ou binaire) et de codification analogique. Si nous introduisons cette dichotomie, c'est que nous pensons que l'opposition arbitraire/analogique ne se réduit pas à l'opposition absence de motivation/motivation et/ou discret/continu. L'étude des règles de codification (cf. Veron, 1970) en est un bon exemple.

1. substitution VS contiguïté
2. continuité VS discontinuité
3. arbitraire VS non arbitraire
4. similarité VS non similarité.

En appliquant + au premier des termes et - au deuxième, on obtient l'opposition suivante :

	digital	analogique
substitution / contiguïté	+	+
continuité / discontinuité	-	+
arbitraire / non arbitraire	+	-
similarité / non similarité	-	+

- Les systèmes de signes DIGITAUX "fonctionnent donc conformément à des règles basées sur la substitution, la discontinuité, l'arbitraire et le non similaire". Exemples: "le langage lui-même; les signaux lumineux de circulation..."

- Les systèmes de signes ANALOGIQUES "obéissent à des règles de codification basées sur la substitution, la continuité, le non arbitraire et la similarité".

Exemples: "la photographie, le dessin et la peinture figurative" (Veron: 1970, 60 ).

L'intérêt de cette taxinomie est double:

- a) elle nous permet d'entrevoir le caractère générique de l'analogique (qui n'est plus un caractère ou trait susceptible de définir un système) mais qui devient l'ensemble des traits pertinents de ce système;
- b) elle insiste d'emblée sur l'aspect CODIFICATION des systèmes (ici le système analogique).

Les deux remarques nous renvoient à un problème peut-être plus général pour la sémiotique, d'intérêt a priori moins linguistique, mais qui concerne le lieu et les modalités de significations des systèmes analogiques: la codification.

#### 2.232 Les niveaux de codification - signes et énoncés iconiques

Nous ouvrons ici une parenthèse qui va nous permettre de reprendre le problème de la présence et de l'intervention de l'analogie dans le cinéma d'une façon plus théorique. En effet, le lieu de mani-

festation de l'analogique se trouve dans ce que Eco appelle les codes iconiques.<sup>1)</sup>

L'approche de cette notion n'aura pour but que de mettre à jour deux niveaux supplémentaires de codification (ou de structuration) du lieu de manifestation de l'analogie:

- a) une codification externe -formatrice d'une taxinomie-véritable hiérarchie de codes venant investir le lieu de la signification audiovisuelle (2.2321);
- b) une codification interne - au niveau du code iconique même- susceptible non pas de codifier à nouveau la notion d'analogie, mais à la limite de la faire disparaître (de la perspective théorique tout au moins) (2.2322).

2.2321 On peut établir la classification suivante des 'lieux codiques' venant investir les 'messages iconiques':

1. les codes perceptifs;
2. les codes de reconnaissance, qui "structurent des blocs de conditions de la perception en 'propositions iconiques'";
3. les codes de transmission, structurant "les conditions qui permettent la sensation utile à une perception déterminée des images";
4. les codes tonaux ou "systèmes de variations facultatives déjà conventionnalisés";
5. les codes iconiques "se basant pour la plupart sur des éléments réalisés à partir des codes de transmission";
6. les codes iconographiques, <sup>connotant à partir des énoncés iconiques,</sup> des "énoncés plus complexes et culturels";
7. "les codes de goût et de la sensibilité" établissent les connotations issues des unités des codes précédents";
8. les codes rhétoriques;
9. les codes stylistiques;
10. les codes de l'inconsicent (Eco; 1972, 215-217).

---

1) La notion de code étant au coeur du chapitre 4, nous nous permettons cependant de lui donner une première définition certes sommaire (Miller, citée par Eco, 1972, 13): par code, il faut entendre "tout système de symboles qui, par convention préalable, est destiné à représenter et à transmettre une information d'une source à un point de destination".

On peut encore affiner le classement en ajoutant deux traits pertinents supplémentaires -qui/r<sup>ne</sup>endent pas compte cependant de tous les codes ici présents:

- a) en face des codes 'anthropologico-culturels' ('culturels' pour Metz) - "qui s'acquièrent avec l'éducation reçue depuis la naissance" (Eco: 1972, 221)- et qui sont: le code perceptif, les codes de reconnaissance, les codes iconiques ;
- b) apparaissent les codes dits 'techniques' (spécialisés pour Metz) "codes techniquement plus complexes et spécialisés, comme ceux qui régissent les combinaisons des images (codes iconographiques, grammaire du cadrage, règle du montage, codes des fonctions narratives)" (id.)

Cette typologie ne nous intéresse pas en tant que telle, mais elle a le mérite de montrer que le message visuel se trouve investi, ou mieux, pris en charge par un certain nombre d'éléments susceptibles de codification. Tous ces codes ne concernent pas la sémiotique, encore moins la sémiotique du cinéma (par exemple, les codes perceptifs concernent en premier lieu la psychologie, les codes de l'inconscient la psychanalyse). Mais c'est sans doute le code iconique qui pose le plus de problèmes et qu'il nous importe de préciser, pour clore avec la notion d'analogie.

2.2322 Parler de code iconique, c'est parler d'une structuration qui ne peut exister que par rapport à d'autres structurations (perceptives, de reconnaissance,..). Si "le signe iconique construit un modèle de relations (...) homologues au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous rappelant l'objet" (Eco: 1972, 185), c'est qu'il vit sur des bases a priori non analogiques, c'est-à-dire qu'il ne "possède pas les propriétés de l'objet représenté" (Eco: 1972, 176). La convention, -liée à la notion d'arbitraire en linguistique -semble ici succéder à celle d'analogie. Si les codes iconiques fonctionnent de cette façon, on comprend pourquoi Eco propose d'y voir des figures en nombre non fini (conditions de la perception -rapport figure-fond, contraste de lumière-...), des signes, non discrets, dénotant des "unités de reconnaissance" (par exemple: nez, oeil, ciel, nuage,...), et des sèmes constituant "un

énoncé iconique complexe (de type "ceci est un cheval debout, de profil" ou "ici, il y a un cheval")" (Eco: 1972, 215-216).

Cette conception inédite du rapport "énoncé visuel" - "conditions de signifiante" - que nous n'avions pu saisir précédemment par l'application de la structure articulée du langage cinématographique et que nous nous étions contentés d'approcher à travers le concept d'analogie - semble contredire à première vue les propos de Metz. Cependant, elle les confirme plutôt dans la mesure où le recours au concept d'analogie ne rendait pas chez lui impossible le fait que "l'analogie est elle-même codée" (Metz: 1968, 114). D'autre part, elle permet de reposer le problème de l'articulation du langage cinématographique, puisqu'elle laisse entendre la possibilité d'existence d'unités (figures, signes, sèmes) là-même où nous étions enclins à en nier toute existence.

### 2.3 Cinéma et triple articulation

#### 2.3.1 Sémiotique de la réalité VS sémiotique de la codification

Ce que l'on vient de dire au sujet des codes iconiques peut maintenant nous permettre de répondre d'une façon assez satisfaisante à l'argumentation de Pasolini, qui a retenu précédemment notre attention parce qu'elle plaquait un concept important (la notion d'articulation) sur un domaine spécifique (le cinéma), mais qui nous intéresse maintenant d'un autre point de vue: Pasolini s'efforçait de créer ce que l'on peut appeler 'une sémiotique de la réalité'. Reprenons donc ses propositions:

- 1) les divers objets réels composant un plan représentent l'unité minimale; mais on doit bien admettre que ceux-ci loin d'être LES réalités sont simplement des énoncés iconiques, purs effets de conventionnalisation;
- 2) en second lieu, il se propose de nommer ces unités minimales 'cinèmes', par analogie à phonème. Mais pour que cette opération soit possible, il faudrait que, à l'image des phonèmes, les cinèmes soient des unités purement distinctives, sans signifiés propres. Ce qui n'est évidemment pas le cas, puisque les cinèmes de Pasolini sont des unités de signifié;
- 3) enfin, comme nous l'avons déjà vu, le plan ne peut être assimilé au monème, car il correspond à l'énoncé (Eco va plus loin, puisqu'il affirme qu'"il est un sème" (p. 225)).

Ces remarques sur la perspective de Pasolini sont importantes, car nous ne pouvons plus maintenant considérer le cinéma comme une sémiotique de la réalité. Nous sommes ici en présence d'un niveau de codification (code iconique). Mais avant de revoir le problème de l'articulation, il nous faut approcher un deuxième niveau de codification, qui a la particularité d'élargir singulièrement le champ sémiotique du cinéma.

### 2.32 Cinéma et kinésique

Une sémiotique du cinéma ne peut se considérer comme la simple théorie d'une transcription de la spontanéité naturelle; elle s'appuie sur une kinésique, en étudie les possibilités de transcription iconique et établit dans quelle mesure une gestualité stylisée propre au cinéma n'influe pas sur les codes kinésiques, en les modifiant" (Eco: 1972, 224).

Cette affirmation a pour référence, encore une fois, le discours de Pasolini, mais non plus sur le problème de l'objet (le référent), mais sur une donnée essentielle du cinéma: la mouvance et son corrolaire comportemental: la gestuelle. A nouveau, c'est l'idée 'représentation du naturel' qui est battue en brèche, et ceci par l'apport de la théorie des signes gestuels ou KINESIQUE. Celle-ci essaie de comprendre les mécanismes de la gestuelle en appelant :

- 1) d'une part "KINEME" (comme classe de tous les 'kines' possibles) la plus petite partie du mouvement isolable dotée d'une valeur différentielle";
- 2) et d'autre part kinémorphes ("dont la classe générale constitue le 'kinomorphème'"), des "unités sémantiques plus vastes, dans lesquelles la combinaison de deux kines, ou plus, donne lieu à une unité de signifié".

En d'autres termes, le 'kinème' peut être assimilé à une figure, alors que le "kinémorphème peut être un signe ou un énoncé iconique" (Eco: 1972, 223).

On comprend bien maintenant le rapport codification iconique -kinésique et leur possibilité d'intervention dans le langage cinématographique.

2.33 La triple articulation

Pour Eco, le langage cinématographique est triplement articulé. Mais que comprendre par cette notion de triple articulation? Dans un code à triple articulation, on aurait:

- 1) des figures, combinables en signes, mais ne faisant pas partie de leur signifié;
- 2) des signes, combinables en syntagmes;
- 3) enfin "des éléments X qui naissent de la combinaison des signes, lesquels ne font pas partie du signifié de X" (Eco: 1972, 226).

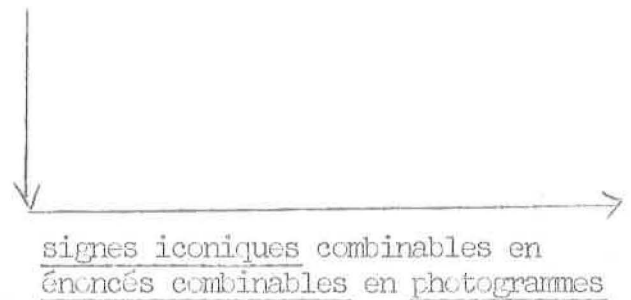
On peut essayer d'expliquer ce phénomène en recourant à deux temps bien précis:

- a) celui du photogramme
- b) celui du plan.

a) Soit un photogramme quelconque. En admettant le principe de la codification iconique, on postule l'existence d'énoncés iconiques composés de signes, qui par rapport à un code perceptif sont analysables en figures. Ainsi:

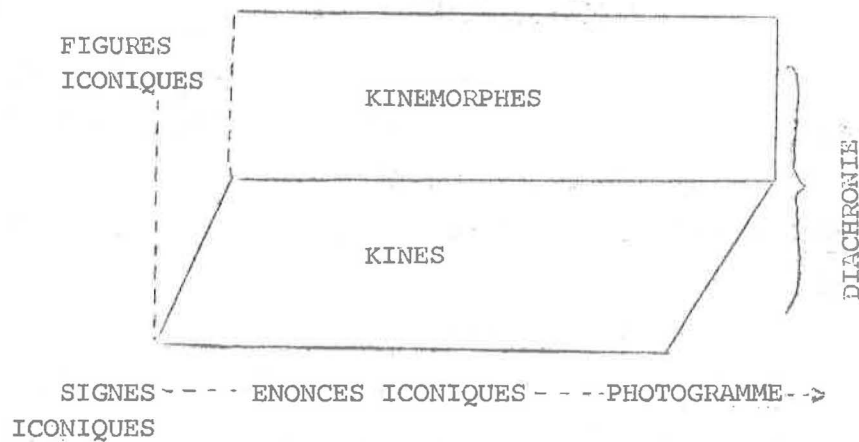
des figures iconiques présumées  
(dédites des codes perceptifs)  
constituent un paradigme dont  
on sélectionne des unités à  
composer en

(Eco: 1972, 227)



b) C'est le passage du photogramme au plan qui introduit les données de la kinésique, puisque l'on passe d'un donné immobile à un donné doté de mouvement (notamment de gestes). Ou, pour reprendre les mots d'Eco, "les icones engendrent, à travers le mouvement temporel, les kinémorphèmes". (id.) Ce qu'il y a d'important, c'est qu'avec le principe de la décomposition du mouvement en 24 images par secondes, "la caméra me donne donc des figures kinésiques privées de signifié, isolables dans le cadre synchronique du photogramme, combinables en signes kinésiques, qui, à leur tour, engendrent des syntagmes plus vastes et additionnables à l'infini" (id.)

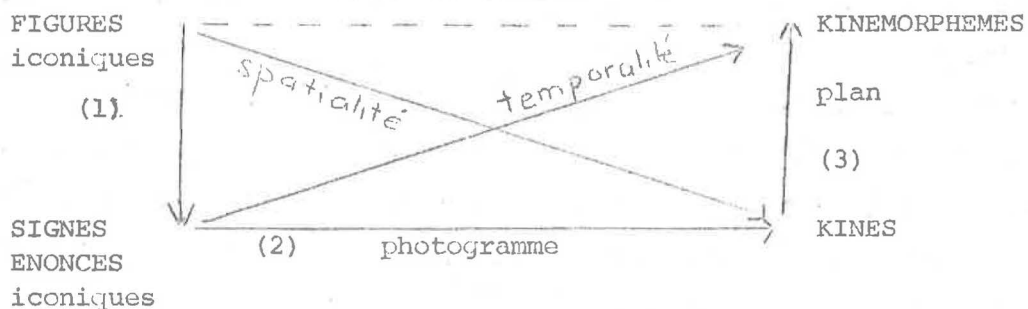
On obtient ainsi le schéma suivant (Eco: 1972, 228):



Cette notion de triple articulation ne peut se laisser saisir que si l'on admet des rapports hiérarchiques entre codes, un code plus synthétique reconnaissant en ses figures des syntagmes d'un code plus analytique. C'est ce qui se passe ici: la triple articulation réside en ce que l'unité de deuxième articulation (figure) du 'code de mouvement' -que l'on réduit volontairement à la kinésique -correspond en fait à des syntagmes (groupes d'unités de première articulation ou signes) qui sont eux-mêmes articulés en figures. Le troisième principe -définissant la triple articulation- est de plus respecté, puisqu'un énoncé iconique ne peut être assimilé à une partie ou à tout le signifié d'un kine. Si donc, pour Eco, le langage cinématographique est triplement articulé, c'est que deux plans interviennent:

- a) le plan synchronique (lui-même articulé)
- b) le plan diachronique (superposant un nouveau niveau d'articulation)<sup>1)</sup>

1) Pour notre part, nous essaierons de schématiser les choses de la façon suivante, en insistant davantage sur l'opposition paradigmatique/syntagmatique, l'opposition synchronie/diachronie recouvrant alors un sens d'opposition spatialité/temporalité:



Remarque: alors que l'axe (1) est paradigmatique pour l'axe (2) -syntagmatique dans la relation de spatialité- celui-ci devient élément paradigmatique de l'axe syntagmatique (3) au plan de la relation de temporalité.

Au terme de ce chapitre, deux attitudes semblent s'opposer quant à la méthode utilisée pour appréhender le système cinématographique.

D'une part, une perspective comparatiste tentant de définir le langage cinématographique par rapport à la langue (Metz, Bettetini), aboutissent à des résultats négatifs au plan de la pertinence de certains concepts linguistiques appliqués au domaine cinématographique. Mais elle a l'avantage de nous dire ce que le 'langage cinématographique' n'est pas.

D'autre part, la démarche d'Eco, plus sémiotique, nous a permis de repenser le problème du 'langage cinématographique' dans un cadre non rigoureusement linguistique. Eco va plus loin, puisqu'il note qu'"au niveau des faits visuels, personne ne met en doute l'existence de phénomènes de communication, mais qu' on peut douter du caractère linguistique de ces phénomènes'" (Eco: 1972, 171). Ou ailleurs, le "code de communication extra-linguistique ne doit pas nécessairement être construit sur le modèle de la langue". (Eco: 1972, 219).

Cependant cette remarque, même si elle nous incite à dépasser le premier niveau d'analyse proposé ici, ne nous oblige nullement à rejeter tout l'apport de la linguistique. Après cette phase négative, il nous faut approcher positivement le 'fait cinématographique'.

### 3. DEUXIEME AXE : DE SAUSSURE A HJELMSLEV

Abandonnant la voie comparative, nous allons poursuivre cependant le test d'adéquation conceptuel et méthodologique. Mais le deuxième temps de cette approche, qui concerne des notions plus analytiques (c'est-à-dire intervenant dans le processus de l'analyse) va sensiblement 'réduire' l'objet ou le domaine d'étude. Bien que l'approche de celui-ci se fasse de manière encore 'pointilliste' -elle sera plus systématique au chapitre 4- nous allons nous concentrer sur ce qu'on appelle généralement le film et son analyse, et ceci de trois points de vue. Au niveau:

- a) du jeu des rapports syntagmatiques/paradigmatiques (3.1);
- b) de la complexité définitionnelle -le langage cinématographique (3.2);
- c) des modalités de la signification -connotation/dénotation (3.3).

#### 3.1 Syntagme et paradigme au cinéma

##### 3.1.1 Richesse syntagmatique, pauvreté paradigmatique

Nous partirons de deux points qui permettront d'approcher le type des rapports existant dans le film:

- a) le film est une "grande unité qui nous conte une histoire" (Metz: 1968, 52). Il est d'abord diégèse. De même que tout roman, conte ou mythe admet un découpage. (en unités signifiantes), le film supporte une telle opération. Le support de cette segmentation, c'est la capacité -entre autres- que nous avons de "réduire" le contenu diégétique du film en un certain nombre de propositions (linguistiques);
- b) si, comme nous l'avons vu tout au long du chapitre 2, le film -on pourrait tout aussi bien dire le langage cinématographique<sup>1)</sup> - "ne présente pas d'unités spécifiques au niveau de l'image", on peut supposer qu'il n'en va pas nécessairement ainsi au niveau de "l'agencement d'images" (Metz: 1968, 89). L'opération consistant à mettre à jour un tel niveau d'organisation n'étant rien d'autre que le

---

1) Pour plus de clarté terminologique, cf. 4124.

découpage, nous entrons de plein pieds dans le niveau syntagmatique ("l'activité analytique qui s'applique au syntagme est le découpage" - Barthes: 1964c, 115).

De plus, il est évident que cette opération, qui est celle de l'analyste se trouvant devant un corpus bien délimité -le film- est l'inverse d'un des temps fondamentaux de la création filmique: le montage. Ce n'est pas pour rien que Metz le définit comme étant "l'organisation concertée des co-occurrences syntagmatiques sur la chaîne filmique" (Metz: 1972, 95). C'est donc que l'activité syntagmatique à défaut d'être primordiale a priori -nous verrons qu'elle l'est cependant- est en tout cas fondamentale. "Dans le film, tout est présent", continue Metz: "d'où l'évidence du film, d'où son opacité" (Metz: 1968, 74). Si la langue entretient un jeu de rapports syntagmatiques/paradigmatiques tels que les uns éclairent mutuellement les autres dans les mécanismes de signification et permettent une richesse combinatoire, cette situation semble bien faire défaut au cinéma: "L'éclairement des unités présentes (syntagmatiques) par les unités absentes (paradigmatiques) joue beaucoup moins ici que dans le langage verbal", poursuit Metz. "Les rapports in presentia sont d'une richesse qui rend à la fois superflue et difficile la stricte organisation des rapports in absentia" (Metz: 1968, 74).

C'est simplement parce que la grande différence entre le langage verbal et le langage cinématographique réside en ce que le premier contient un nombre fini de lexèmes (bien que le nombre de phrases grammaticales soit lui-même infini), alors qu'il existe dans le second un nombre infini d'images, qui ont encore la particularité de se distribuer en ce que l'on pourrait appeler images profilmiques ("tout ce que l'on met devant la caméra ou devant quoi on la met pour qu'elle la 'prenne'." - Metz: 1968, 103) et images filmiques (déterminées, elles, par la nature de l'éclairage, l'incidence angulaire, etc.). S'il y a 'pauvreté' des rapports paradigmatiques, ce n'est pas à cause de la pauvreté du langage cinématographique, mais c'est bien la conséquence directe de l'immense richesse de la réalité syntagmatique et combinatoire au cinéma.

Il n'est pas étonnant alors que Metz arrive à la constatation suivante (qui est peut-être davantage un a priori): "La sémiologie du cinéma risque d'être axée sur la syntagmatique plus que sur la

paradigmatique". (Metz: 1968, 102).

Le deuxième axe de la recherche va être ainsi centré sur le problème de l'analyse des grandes structures syntagmatiques - de films de fiction, d'un certain 'genre', appartenant à une "époque" et à une 'école' données- qui abouti à l'établissement de ce que Metz appelle 'la grande syntagmatique de la bande-image'.

### 3.12 "La grande syntagmatique de la bande-image"

Nous <sup>/n'</sup> allons pas reproduire la partie méthodologique et définitionnelle, ni la discussion sur l'enjeu de l'établissement d'un tel système au niveau d'une sémiotique du cinéma. Ce qui nous intéresse ici, c'est que l'élaboration d'un système syntagmatique comprenant huit types de constructions filmiques plus ou moins bien définies et marquées - le plan autonome, le syntagme parallèle, le syntagme en accolade, le syntagme descriptif, le syntagme alterné, la scène, la séquence par épisode, la séquence ordinaire- va constituer pour Metz un type "d'agencements codifiés et signifiants au niveau des grandes unités du film, abstraction faite de l'élément sonore et parlé" - Metz: 1968, 122). C'est donc l'existence d'un code (syntagmatique) qui est l'élément nouveau dans la démarche de Metz. Mais cela va poser deux types de problèmes nouveaux:

- 1/ Cette codification nous permet-elle de considérer ou mieux, de voir dans le langage cinématographique un équivalent de syntaxe, de grammaire?
- 2) Le 'système' établi ne doit-il pas remettre en cause le jugement porté sur les rapports syntagmatiques/paradigmatiques à l'avantage de ces derniers?

### 3.13 Cinéma et syntagmatique : grammaire ou rhétorique?

Cette question se pose effectivement, du moins à la lecture d'une phrase comme celle-ci: "C'est l'exemple d'un code [la grande syntagmatique de la bande-image] qui est à la fois, et indistinctement, 'grammatical', et 'rhétorique'". Il faut s'entendre d'abord sur le terme 'grammaire'. Nous ne pensons pas -comme le fait Cegarra (1970) à la lecture de Metz - que "la grande syntagmatique, les agencements

codifiés constituent une syntaxe<sup>1</sup> (c'est-à-dire un système de règles). En effet, s'il y a codification, cela n'implique nullement qu'elle soit arbitraire. Nous pensons au contraire qu'elle ne peut être que 'cinématographiquement motivée' (existence d'"écoles" cinématographiques).

En second lieu, ses unités -constituées par un ensemble de plans, une 'classe' de plans -ne sont pas fixes, même si elles ont la particularité d'être:

1. significatives
2. discrètes
3. de grande dimension
4. propres au cinéma et communes aux films.

En fait, la codification est relationnelle, et non pas corrélationnelle ou interne au plan. C'est cette caractéristique qui incite Metz à utiliser le terme de 'rhétorique' (au sens classique). Puisque la codification concerne les grandes unités signifiantes, de même que la rhétorique classique, elle va donner les contours généraux à un discours.

Ainsi, la 'dispositio' (ou grande syntagmatique), qui est une des parties principales de la rhétorique classique, consiste à prescrire des agencements fixes d'éléments non fixes (...)

(Metz: 1968, 119) (1)

### 3.14 Paradigme et paradigme de syntagmes

Nous en arrivons à la deuxième question posée par l'élaboration de la 'grande syntagmatique'. Cette opération de DECOUPAGE -au niveau du film- n'en devient pas moins une opération de classement ou de type systématique tout au moins. Etablir le tableau de la grande syntagmatique, ce n'est plus confronter, ou repérer des unités in presentia, dans un rapport relationnel (ET-ET); c'est au contraire les opposer in absentia, dans un rapport corrélationnel (OU-OU) ("L'activité qui s'applique aux associations [relations paradigmatiques] est

1) Comme exemple filmique, Metz donne celui du syntagme alternant:

"(...) ainsi le 'montage alterné' (alternance des images=simultanéité des référents) est un agencement tout à la fois codifié (=le fait même de l'alternation) et signifiant (puisque cette alternation signifie la simultanéité), mais la longueur et la composition interne des éléments agencés (c'est-à-dire des images qui alternent) restent entièrement libres". (Metz: 1968, 119). En d'autres termes, la codification réside en ce que l'alternance A-B-A-B-A...signifie toujours simultanéité des deux groupes d'événements (A et B) -l'exemple type étant le groupe 'poursuivant-poursuivi'. Comme on le remarque, cette

le classement -Barthes: 1964c, 115). Ce n'est pas un film ou un groupe de films qui est décrit, se sont des possibilités paradigmatiques d'occurrences syntagmatiques. Ainsi, l'établissement de la grande syntagmatique n'est en fait qu'une opération paradigmatique. Et l'on a bien affaire à un paradigme de syntagmes. Il semble donc que la notion de paradigme ne soit nullement absente de la donnée filmique. Seulement, elle n'est pas première puisqu'elle intervient au niveau de l'analyse (le problème des divers niveaux des moments paradigmatiques et syntagmatiques seront approfondis dans la deuxième approche des axes saussuriens au chapitre 4).

Cependant, 'la grande syntagmatique de la bande-image' n'est pas le seul 'lieu' propre à constituer une paradigmatique.

En nous situant d'emblée sur le terrain de l'analyse, nous pouvons établir un classement (très sommaire) des types paradigmatiques intervenant dans le discours filmique, classement qui aurait les contours suivants (Cegarra: 1970, 48):

Différents types de paradigmes cinématographique	Manifestation
1. paradigmes des grandes unités (paradigme de syntagme)	Narration/description
2. paradigmes de procédés de mise en scène	mouvements d'appareils, structure interne du plan, fondus, procédés optiques
3. paradigmes de la parole	rapport parole/image, parole /bande-son
4. paradigmes "différentiels"	"oeuvres", passage de films, genre, style
5. paradigmes "culturels"	symbolique du corps humain langage des objets systèmes des couleurs sens du vêtement discours du paysage, etc.

(Nous préciserons la nature et le rôle de ces différents types de paradigmes au point 3.152).

---

Suite de la note 1) page 3.4

note met en surface les notions de signifiant et de signifié, sur lesquels nous reviendrons plus loin ( 3.2).

3.15 Sens et portée des termes syntagme et paradigme

Après ce court aperçu de l'utilisation de notions -qui semblent, sinon pertinentes du moins utiles à l'analyste- (paradigme et syntagme), il nous semble nécessaire de nous interroger brièvement sur le sens que recouvrent ces deux termes, cela en rapport avec leur signification originelle.

3.151 En premier lieu, le syntagme cinématographique, comme le syntagme linguistique, exprime un rapport. Rapport de consécution, fondé sur la linéarité du signifiant.

Placé dans un syntagme, un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou à ce qui suit, ou à tous les deux. (Saussure: 1968, 171).

Ce caractère d'opposition à l'intérieur du syntagme implique sa faculté d'exprimer, outre la notion de rapport -élément interne-, un type de structure -un 'vide'- à l'intérieur duquel une classe d'éléments ou certaines classes d'éléments entrent en rapport les uns avec les autres, par opposition à un autre type structurel. D'où l'apparition de termes génériques du type 'syntagme verbal', 'syntagme nominal' etc. Ce qui frappe dans l'emploi du mot syntagme en cinéma, c'est qu'il recouvre avant tout cette acception générique. C'est ainsi que le syntagme est un type syntagmatique (syntagme alterné, syntagme en accolade...). La deuxième caractéristique du syntagme linguistique est son caractère in presentia, propriété que possède aussi le syntagme cinématographique. Enfin, tous deux sont 'faits de parole', plus que 'de langue'<sup>1)</sup>. Il semble donc que la notion de 'syntagme' -et de 'syntagmatique'- se justifie pleinement.

---

1) Le problème est certainement tout aussi délicat au niveau de l'analyse linguistique -dans la conception saussurienne, où s'arrêtent les faits de parole, où commencent les 'réalités linguistiques' (faits de langue)? - qu'au niveau de l'analyse cinématographique - quel est le statut d'un plan, d'un groupe de plans?

3.152 Cependant, le terme paradigme nécessite quelques nuances, qui sont d'importance.

Si le caractère in absentia des paradigmes cinématographiques ne prête à aucune discussion, on peut légitimement mettre en doute le statut ASSOCIATIF de ce genre de rapports, ou tout au moins le statut associatif au plan mnémonique. Pour discuter ce problème, il convient de faire la différence (au niveau du cinéma) entre paradigmes INTERNES (1,2,3) et paradigmes EXTERNES (4,5). Les paradigmes externes concernent ce que l'on pourrait regrouper sous le terme de 'systèmes de signification'. Quant aux trois premiers types paradigmatiques, ils n'ont valeur paradigmatique que dans la mesure où ils créent un système d'opposition. Oppositions distinctives dans le cas des paradigmes de 'procédés', oppositions distinctives et/ou significatives pour les paradigmes des grandes unités et des paradigmes de la parole.

Paradigme dans un sens second donc, plutôt que paradigme absolu; mais ces classes de possibilités combinatoires n'en existent pas moins et constituent un niveau important de l'approche sémiotique du cinéma. Nous resterons donc pour l'instant sur une acception provisoire du terme, dans la mesure où, le lieu de réalisation paradigmatique n'a pas encore été clairement défini.

### 3.2 Vers une définition du langage cinématographique

#### 3.21 Retour à Saussure: signifiant et signifié au cinéma

Alors que nous avons posé dans le chapitre 2 le problème des unités pertinentes et inmanquablement touché la notion de signe (iconique), nous n'avons encore rien dit des deux éléments qui le constituent (Saussure): le signifiant et le signifié.

En fait, si la notion de signe pose problème et n'est pas immédiatement pertinente, il semble bien que dans la description des mécanismes de signification, on ne puisse se passer des notions de signifiant et de signifié. Entités purement psychiques, abstraites chez Saussure, que recouvrent-elles dans le domaine cinématographique?

3.211 Revenons donc à la perspective saussurienne, avant d'aborder le signifiant cinématographique. Le signifiant linguis-

tique possède un certain nombre de caractéristiques:

- 1) Le signifiant linguistique n'est pas phonique. Image acoustique plutôt que son, il est constitué "uniquement par les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres" (Saussure: 1968, 164). Il est donc un élément différentiel (et discret).
- 2) De plus, Barthes a bien montré que "c'est un pur relatum, [qu'] on ne peut séparer sa définition de celle du signifié. La seule différence, c'est que le signifiant est un médiateur: la matière lui est nécessaire" (Barthes: 1964c: 109).
- 3) Cette notion de relatum, J. Fontaine l'a exprimée d'une autre façon: "Le signifiant est une notion sémiologique. En d'autres termes, le signifiant n'existe pas parce qu'il renvoie à un signifié". (Fontaine: 1974, 174).

Ce qui nous importe ici, c'est de montrer que puisque le cinéma est un "système mixte engageant des matières différentes" (son et image), on ne pourra parler de signifiant que dans la mesure où il renvoie à un signe typique (= "signe d'un système dans la mesure où il est défini suffisamment par sa substance: le signe verbal, le signe iconique, le signe gestuel sont autant de signes typiques", Barthes: 1964b, 41). Ainsi, dans une première approximation, on pourra distinguer deux catégories de signes typiques au cinéma ou deux systèmes (classes) de signifiants cinématographiques (Sieminska: 1970, 416):

- a) "the system of visual acoustic SIGNIFIANT" (signifiant iconique+signifiant acoustique non verbal);
- b) "the system of word-SIGNIFIANTS" (signifiant verbal).

3.212 Notion sémiologique, le signifiant renvoie donc au signifié. Mais de même, celui-ci ne peut se concevoir indépendamment de celui-là. Circularité de principe peut-être, qui ne nous empêche pas cependant "d'appeler SIGNIFIÉ, dans un film, tout élément qui, dans le film examiné à tel niveau précis de sens (= comme témoignage sociologique involontaire, comme expression de tempérament individuel d'un cinéaste, comme oeuvre d'art) fournit une instance signifiée en regard de laquelle l'analyse peut découper avec précision -par la commutation notamment un SIGNIFIANT correspondant" (Metz: 1972, 107).

Ainsi il semble a priori possible de considérer le

signifiant filmique (= unité pertinente de l'image ou du son) et/ou le signifié filmique (= unité pertinente sémantique) (Metz: 1973), sans pour autant de ces deux notions soient englobées par le terme générique de signe. Particularité, spécificité du domaine? Faiblesse conceptuelle? Il semble qu'il y a à l'origine de ce problème une confusion terminologique qui réside dans la conception par trop rigoriste du signe saussurien. Examinons si le recours aux concepts hjelmsleviens peut nous sortir de cette impasse.

### 3.22 Contenu/expression - forme/substance

La pensée de Hjelmslev (1968) a l'avantage, par rapport à la conception assez abrupte du signifiant de Saussure (le signifiant n'est pas constitué par sa substance matérielle), de doter le plan de l'expression (signifiant) d'une forme et d'une substance, de même que pour le plan du contenu (signifié). La sémiotique à quatre termes de Hjelmslev (forme du contenu/expression, substance du contenu/expression) a donc pour caractéristique:

- 1) son extension au domaine sémiotique (et non plus seulement linguistique);
- 2) sa faculté de poser non plus les problèmes en termes de signes (signifiant+signifié), mais de plans (expression+contenu) qui viennent par la suite s'investir de figures et de signes.

#### 3.221 Ainsi donc, nous admettons que

les éléments signifiants du film (= plan de l'expression) aussi bien que les éléments signifiés (= plan du contenu) possèdent chacun une forme et une substance, dans le sens de Hjelmslev" (Metz: 1973).

Nous aurons ainsi:

- a) une substance du signifié (contenu) ou "contenu social du discours cinématographique" défini encore comme étant la "substance sémantique humaine et sociale";
- b) une forme du signifié (contenu), ou "structure sémantique profonde (dite parfois structure thématique)";
- c) une substance du signifiant (expression) qui est en réalité "les substances du signifiant", car "le film est un langage composite":
  1. l'image photographique mouvante;

2. le bruit
  3. le son musical
  4. le son phonétique.
- d) une forme du signifiant (expression), ou "ensemble des configurations perceptives reconnaissables dans ces quatre substances: ainsi, la récurrence régulière d'une association syntagmatique entre telle phrase du dialogue et tel motif visuel, etc." (Metz: 1972, 108).

3.222 Ces quelques définitions permettent surtout d'établir une première classification utile en rapport à l'hétérogénéité de la matière filmique. Mais elle ne nous permet pas de définir plus précisément la notion de langage cinématographique<sup>1)</sup>.

Nous pouvons malgré tout affirmer qu'il consiste en une 'batterie de significations' (signifiant et signifié) d'une part, et que le film (véhicule filmique) est à la fois forme et substance (du signifiant). Mais c'est la CO-PRESENCE de données n'appartenant pas en propre au cinéma qui pose problème. Ainsi, telle 'histoire' aurait pu être écrite tout autant que filmée, la parole, la musique n'investissent-elles pas que l'écran, etc. Les éléments extra-cinématographiques ont la caractéristique de revêtir à la fois des signifiants et des signifiés filmiques. Et si les signifiés d'origine extra-cinématographiques ont une substance, cela ne les empêche pas d'avoir également une forme.

Mais en face de ces éléments extra-cinématographiques, le film contient des ELEMENTS que l'on peut qualifier de SPECIFIQUEMENT CINEMATOGRAPHIQUES: par exemple l'image photographique mouvante (substance du signifiant), certains procédés de montages -travelling... (forme du signifiant). Ainsi, la complexité dans le 'fait-cinéma' réside en ce qu'il existe en face d'une notion générique 'vide' (le langage cinématographique) une instance propre à chaque film- 'le message total de chaque film particulier', qui "n'est rien d'autre que la combinaison

---

1) L'intérêt, pour Hjelmslev d'une telle définition résidait surtout dans la dichotomie forme/substance. Pour lui, la langue est un fait de forme (plan du contenu et de l'expression). Or, au cinéma, cette opposition ne suffit pas. La pertinence, comme nous le verrons plus loin, se situe au niveau de la notion de spécificité.

singulière (variable d'un film à l'autre) entre des éléments appartenant au langage cinématographique et des éléments provenant d'autres systèmes culturels" (Metz;1972, 106).

En d'autres termes, le film est investi de significations filmiques (cinématographiques) aussi bien que de significations : filmées (extra-cinématographiques) (cf. chapitre 4).

### 3.23 Le langage cinématographique

Le paragraphe 3.22 nous a montré que la notion de langage cinématographique ne pouvait que difficilement se laisser saisir à partir de la combinaison des 'plans' chez Hjelmslev, car ceux-ci brouillent des données cinématographiques et extra-cinématographiques. Nous verrons dans le chapitre 4 que la notion de spécificité ne peut se laisser cerner à travers les concepts hjelmsléviens seuls. C'est pourquoi nous allons faire un pas en arrière par rapport à ce que nous avons dit et essayer de cerner le concept de 'langage cinématographique' dans son acception la plus générique possible. Nous pouvons procéder en deux temps:

a) nous admettrons que "l'expression 'langage cinématographique' a une valeur conventionnelle et désigne en réalité la sémiotique cinématographique" (Metz: 1966, 156)<sup>1)</sup>;

b) nous nous contenterons pour l'instant "d'appeler 'langage' une unité qui se définit en termes de matière de l'expression (notion hjelmsléviennne), ou de 'signe typique' (Barthes)" (Metz: 1972, . 207).

Ainsi, le langage cinématographique peut se définir comme "l'ensemble des textes qui sont identiques par leur matière de l'expression" (Metz: 1972, 208).

La matière de l'expression renvoie à la substance du signifiant, à laquelle on peut ajouter l'écriture (intertitres, génériques...). L'avantage de cette définition est de faire du concept de 'langage' une "unité technico-sensorielle, immédiatement saisissable dans l'expérience perceptive, et donc dans la classification sociale usuelle:

1) Pour cerner avec plus de facilité la notion de "sémiotique", Metz (1966) établit les comparaisons suivantes avec le domaine linguistique, comparaisons qui nous semblent particulièrement éclairantes:

1.	<u>sémiologie</u>	=	<u>linguistique</u>
	domaine sémiologique		langage
2.	<u>chaque sémiotique (sémié)</u>	=	<u>langue</u>
	domaine sémiologique		langage

- le cinéma', 'la peinture'..." (id.). Opérer de cette façon, c'est donc:
- établir une taxinomie de la substance du signifiant rendant compte immédiatement de l'hétérogénéité substantielle du 'cinéma';
  - mettre à jour ainsi l'existence d'éléments spécifiques et d'éléments non-spécifiques (cette combinaison étant elle-même une donnée de la spécificité cinématographique);
  - souscrire à l'acceptation traditionnelle du terme (sens du critique, du spectateur...).

### 3.3 Connotation et dénotation

A la suite de la distinction établie par Hjelmslev entre sémiotiques dénotatives et sémiotiques connotatives, certains chercheurs (Metz, Sieminska) ont été amenés à penser que la distinction pouvait être pertinente au niveau cinématographique. Cependant, tributaire d'une interprétation barthienne, l'opposition dénotation/connotation a été peu utilisée depuis que l'analyse s'est affinée (Metz: 1971). C'est pourquoi nous ne présenterons que brièvement ce qui a été davantage des axes de recherche que des études véritables.

#### 3.31 Sémiologie du cinéma/connotation-dénotation

La conception barthienne des deux notions hjelmsléviennes impliquant un emboîtement et un empilement des deux plans (dénotation et connotation)<sup>1)</sup> semblait particulièrement apte à définir deux niveaux:

- le cinéma en tant qu'art (connotation);
- le cinéma en tant que langage spécifique (dénotation).

C'est pourquoi Metz voyait la sémiologie du cinéma se diviser en deux: d'une part la sémiologie de la dénotation, d'autre part la sémiologie de la connotation.

1) Barthes (1964c, 130): "Un système connoté est un système dont le plan de l'expression est constitué lui-même par un système de signification".

Sa		Sé
Sa	sé	

Connotation.

### 3.32 Sémiologie de la dénotation

En premier lieu, la notion de dénotation (au niveau du film) investit, pour Metz, tous les problèmes relatifs à la diégèse - ou "instance représentée du film" (Metz: 1968, 100-101). En fait, toute la recherche sur le processus de codification syntagmatique, (l'étude de la grande syntagmatique de la bande-image), de même que la réflexion sur la distribution des paramètres syntagmatiques/paradigmatiques au cinéma, et surtout l'interrogation sur les termes langue/langage, constituent des "éléments pour une sémiologie de la dénotation". Elles sont le fruit d'un postulat totalement justifié selon lequel la dénotation filmique -c'est-à-dire "la modalité élémentaire d'une signification détachée du référent et liée à l'existence de champs sémantiques" (Eco: 1972, 86). - est "construite, organisée, et dans une certaine mesure codifiée" (Metz: 1968, 102).

En second lieu -et la définition de Eco est révélatrice sur ce point- la notion de dénotation fait entrer en jeu le problème de l'analogie (que nous avons suffisamment débattu) dans la mesure où elle "devrait être la référence immédiate que le code assigne au terme dans une culture donnée."

Cela nous permettra d'établir que:

- a) "la dénotation constitue le 'sens littéral' du film";
- b) "le signifié de dénotation constitue le représenté: c'est la diégèse (narration)";
- c) "le signifiant de dénotation constitue la représentation (image comme analogon)" (Cegarra: 1970).

### 3.33 Sémiologie de la connotation

L'utilisation du concept de connotation (dans son acception barthienne) met en place un certain nombre de présupposés:

- a) parler de connotation au cinéma, c'est parler du film en tant qu'œuvre d'art'. Ce que le concept devra mettre à jour, c'est donc une "intention esthétique", ou tout au moins un surplus de sens dont la cause première est le référent 'art';
- b) le sens connoté vient se plaquer sur une instance déjà présente, la dénotation. Comment Metz explique-t-il ce phénomène?

Le sens dénoté au cinéma sera le "sens littéral (perceptif) des spectacles que reproduit l'image, ou des bruits que reproduit la 'bande-son'" (Metz: 1968, 99). La connotation va avoir pour signifié "tel ou tel style cinématographique, tel ou tel 'genre' (l'épopée ou le western), tel ou tel symbole (...) -et pour signifiant l'ensemble du matériel sémiologique dénoté, signifiant aussi bien que signifié" (id). Ainsi, par exemple, dans les films noirs américains, l'ensemble constitué par le signifiant de dénotation (technique de prises de vue) et le signifié de dénotation (spectacle représenté par exemple "les pavés luisants d'un dock maritime") -constituant le signifiant de connotation- va distiller une "impression d'angoisse et de dureté" (signifié de connotation) (Metz: 1968, 100).

On voit bien où le bât blesse et fait de la démonstration un pur principe de circularité: "Cette façon de filmer que l'on donne pour le signifiant de dénotation ne peut contribuer (comme on le prétend) à établir un signifié de connotation que si l'on a en fait -et frauduleusement- déjà intégré à elle des schèmes de connotation (...): c'est donc que, sans s'en apercevoir, on a baptisé signifiant de la dénotation ce qui était déjà un signifiant de connotation ou au moins une partie d'un tel signifiant" (Metz: 1972, 164-165).

---

C'est donc utiliser un métalangage a priori adéquat pour arriver à des analyses qui ne sont finalement que purs truismes. Une telle démarche ne met pas en cause cependant l'intérêt d'un tel couple conceptuel; l'échec réside plutôt en ce que:

- 1) une interprétation trop grossière des mécanismes de connotation et notamment du concept clef de CONNOTATEUR) l'a dépouillé de tout principe de pertinence;
- 2) l'application de la 'phase' connotation s'est produite sur l'a priori suivant: l'évidence du principe de dénotation constitue une condition suffisante. En d'autres termes; l'analyse du 'fait dénotation' dans sa complexité 'codique' n'était pas encore réalisée que déjà on lui plaquait de force un niveau 'connotation'.

C'est donc qu'il fallait revenir au point de départ et tout recommencer, en particulier poser le problème du langage cinématographique avec la plus grande rigueur possible.

#### 4. VERS UNE THEORIE SEMIOTIQUE DU CINEMA

Cette partie -la plus 'metzienne', puisque ayant pour unique référence son important ouvrage Langage et Cinéma- voudrait avoir pour but essentiel la (re)formulation des conditions préalables à toute sémiotique du cinéma et la remise à jour de l'instrumentation théorique permettant la saisie des mécanismes de signification. Plus distante que les deux premières étapes du savoir linguistique, elle n'a cependant pu naître que par et contre lui. Nécessaire pour toute sémiotique du cinéma, elle l'est également pour une réflexion a posteriori de l'histoire des concepts clefs issus de la linguistique (hjelmsléviennne surtout: forme/substance/matière, dénotation/connotation), qu'il faudrait entreprendre.

Ce chapitre aura trois buts essentiels:

- 1) la mise à jour du système référentiel (4.1)
- 2) la définition du lieu de l'analyse (4.2)
- 3) une reprise des deux problèmes traités aux paragraphes 3.3 et 3.4.

Ces trois buts convergent en un point central, une définition du terme "langage cinématographique". Cette définition ne pourra être que différentielle: en effet, le grand apport de cette deuxième version de la sémiotique du cinéma est la distinction fondamentale, au coeur de toute la réflexion, CODE/LANGAGE.

##### 4.1 Le cadre référentiel: FILM/CINEMA

L'exposé a jusqu'ici souffert d'une lacune terminologique de conséquence: quel est le cadre de la recherche sémiotique sur le cinéma? De quoi s'occupe-t-on? de un ou plusieurs films? Si nous n'avons pas examiné ce genre de problèmes, c'est que les questions que l'on posait n'étaient pas trop ambiguës: le langage cinématographique concernait non pas un film, mais plusieurs, voire tous les films. La grande syntagmatique de la bande-image, un groupe de films, situables dans l'histoire du cinéma. Cependant, la précision de l'instrumentation utilisée par Metz (1971) rend nécessaire une définition précise du cadre référentiel.

#### 4.11 Acceptions traditionnelles - combinatoire à deux termes

On peut concevoir essentiellement trois groupes de significations sur l'alternance FILM/CINEMA:

	CINEMA	ASPECTS	FILM
1	Fait cinématographique	technologique économique sociologique	discours signifiant localisable fait filmique
2	art média moyen d'expression	esthétique sociologique sémiologique	oeuvre d'art produit d'un media message d'un certain moyen d'expression
3	la langue objet idéal	linguistique épistémologique	l'énoncé objet réel

Tableau 1

Le premier type d'opposition (Cohen-Séat) -qui est de loin la plus intéressante- fait du 'film' une partie seulement du 'cinéma'. Il y a en effet ce qui intervient "avant le film (infrastructure économique de la production, studios, financements bancaires ou autres, législations nationales, sociologie des milieux de décision, état technologique des appareils et des émulsions, biographie des cinéastes, etc.)" et "après le film (influence sociale, politique, idéologique du film sur les différents publics, 'patterns' de comportement ou de sentiments induits par la vision des films, réactions des spectateurs, enquête d'audience, mythologie des stars, etc.)". Enfin, certains éléments interviennent "pendant le film, mais à côté et en dehors de lui: rituel social de la séance de cinéma" (1971, 7).

Les deux autres types d'opposition nécessitent quelques précisions, même si leur intérêt est moindre:

- Le deuxième groupe est essentiellement établi sur des usages langagiers (on parle de cinéma comme d'un art, alors que le film ne sera que la manifestation de ce domaine esthétique, une oeuvre d'art) qu'il est certes nécessaire d'inventorier si l'on veut grouper l'en-

semble des significations qu'ils comportent, mais que l'on peut négliger dans une approche purement déductive du cadre de référence.

Le troisième groupe d'opposition repose sur un principe non plus linguistique, mais analogique. On notera que ce principe a constitué le point de départ de toute notre réflexion et correspond aux définitions provisoires (données dans l'introduction) de film et cinéma.

On voit que s'il est nécessaire de partir d'une opposition film/cinéma, il va falloir développer le groupe de significations centrées sur la première catégorie, vue la non pertinence des niveaux d'oppositions deux et trois.

#### 4.12 Pour une combinatoire à trois termes

4.121 Nous partirons du tableau ci-dessous:

cinématographique-non-filmique	CINEMA dans ses aspects technologiques économiques sociologiques	
	↓	
filmique-non-cinématographique	FILM → MESSAGES codiquement	[ HETEROGENES +SPECIFIQUES ]
	↓	
cinématographique filmique	CINEMA → CODES	[ HOMOGENES SPECIFIQUES ]

Tableau 2

a) Le 'cinématographique-non-filmique', c'est le cinématographique du Cohen-Séat (1). Il est non-filmique, dans la mesure où il ne concerne absolument pas la réalité 'film' -puisque'il est tout ce qu'il y a avant et après le film.

b) Le 'filmique-non-cinématographique', c'est le filmique au sens usuel du terme (plus simplement le FILM). C'est le terme filmique que nous retiendrons. On peut le définir de la manière suivante:

On appellera donc filmique tous les traits qui apparaissent dans les films (c'est-à-dire dans les messages du cinéma), qu'ils soient ou non spécifiques de ce moyen d'expression, et quelle que soit l'idée que l'on se fait de cette spécificité ou de son absence (1971, 34)

c) Quant au 'cinématographique-filmique', que l'on ap -

pellera simplement cinématographique, c'est le domaine qui intéresse en propre la sémiotique. Il désigne

certains des faits filmiques: ceux qui sont supposés entrer (ou que l'on a l'intention de faire entrer) dans l'un ou l'autre des codes spécifiques du cinéma. La cinématographique n'est qu'une partie\*filmique: certains phénomènes sont filmiques et cinématographiques, d'autres sont filmiques sans être cinématographiques (id.).

Les deux dernières définitions, qui concernent en propre la sémiotique du cinéma, nécessitent quelques commentaires.

4.122 Nous commencerons par poser la distinction code/langage. En fait la démarche est la suivante: définir un langage (le langage cinématographique) - "ensemble physique homogène" - à partir d'une donnée codique - le code étant défini comme un "ensemble systématique homogène".

De cela découle deux choses: le cinéma ne contient pas seulement plusieurs codes, mais plusieurs langages:

- a) le pluralisme des langages s'observe facilement puisqu'on sait que le cinéma constitue une sémie hétérogène (Buyssens): on a vu précédemment que la substance de l'expression n'était pas une, mais multiple;
- 2) le problème de la pluralité codique<sup>1)</sup> n'est pas a priori évident, puisqu'on aimerait justement voir dans le 'langage cinématographique' un phénomène unitaire, codifiable d'une façon unique. Or, à simplement poser le problème de la dénotation et de la connotation, on voit bien qu'il n'y a pas qu'un code qui vient investir le langage cinématographique, mais plusieurs codes (le(s) code(s) de la dénotation et les codes de la connotation en tout cas).

Nous poserons donc qu'il faut partir de l'analyse du(des) code(s) et que ce n'est qu'en dernière instance que nous rencontrerons la notion de 'langage cinématographique'

1) On donnera la définition suivante de code: "Si un code est un code, c'est parce qu'il offre un champ unitaire de commutations, c'est-à-dire un 'domaine' (reconstruit) à l'intérieur duquel des variations de signifiant correspondent à des\*signifié, à l'intérieur duquel un certain nombre d'unités prennent leur sens les unes par rapport aux autres. (Metz: 1971, 20).

\*c variations du

4.123 La seconde dichotomie qui intervient à ce stade de l'analyse est l'opposition code/message (le terme 'message' est pris dans une acception générique que nous préciserons par la suite). Cette opposition recouvre en gros celle que nous avons proposée dans le tableau 2, c'est-à-dire cinéma/film. "Le film est un message" alors que "le cinéma est un ensemble de codes" (1971, 35). Mais le film est lui-même constitué de codes. Seulement, la différence tient à la nature de ces codes. Un certain nombre de traits permettent de mettre en opposition (codique) film/cinéma, donc message/code.

a) Le premier trait réside dans l'opposition homogène/hétérogène. Les messages sont par définition "codiquement hétérogènes", c'est-à-dire formés par une multitude de codes de natures différentes<sup>1)</sup> linguistiques, iconiques, kinésiques etc...

A l'opposé, "un code est homogène parce qu'il a été voulu tel, jamais parce qu'il a été constaté tel" (1971, 47).

b) Le second trait réside dans l'opposition spécifique/non spécifique, qui ne concerne plus la distinction code/message, mais intervient seulement à l'intérieur de l'univers codique. Il y a des codes spécifiques au cinéma (codes du montage par exemple) et des codes qui ne lui sont pas spécifiques (le code linguistique), qui sont cependant utilisés et permettent de rendre compte de la multiplicité de la substance de l'expression. La bipartition film/cinéma intervient cependant de la façon suivante:

Les seules entités susceptibles d'être ou de ne pas être spécifiques du cinéma sont des codes (des systèmes), selon que ces codes ont le film comme lieu unique (ou du moins privilégié) de leur manifestation, ou que le film se contente au contraire de les "reprendre" à d'autres ensembles culturels. En revanche, les messages cinématographiques (les films) sont par définition cinématographiques de part en part; (...) ils sont... toujours spécifiques" (1971, 30) (2)

1) "le filmique (...) se signale par la multiplicité et l'hétérogénéité des codes qu'il porte en lui." (Metz: 1971, 47).

2) Précisons qu'ils sont cinématographiquement spécifiques parce que la spécificité du cinéma (et non du film) est de combiner codes spécifiques et non-spécifiques. C'est pour cette raison que nous avons noté + SPECIFITE dans notre tableau.

Ainsi l'opposition codes spécifiques (cinématographiques)/ non spécifiques (extra-cinématographiques) va-t-elle permettre de définir le terme CINEMA, par opposition à FILM. Nous pouvons ainsi poser que:

'film' désigne le message dans sa pluralité et son hétérogénéité codique, 'cinéma' l'ensemble des codes homogènes et spécifiques. (1971, 43).

Ainsi l'opposition film/cinéma correspond aux propositions:

- 1) message/code;
- 2) hétérogénéité codique / spécificité et homogénéité codique.

c) Le troisième trait ou série d'opposition ne fait que préciser les contours des définitions que nous venons de poser: c'est la distinction singulier/particulier. Alors que le particulier ( $\neq$  général) est toujours du code, le singulier désigne le message, ou mieux, la structure du message (différence de celle d'un autre message -ou autre film).

4.124 Parti d'un principe d'opposition langage cinématographique/code, nous pouvons nous hasarder à préciser le premier à l'aide du second. Nous voyons en premier lieu que le langage cinématographique sera du côté du cinéma et non du film, donc du côté du code. Metz définit alors le langage cinématographique comme

l'ensemble de tous les codes cinématographiques particuliers et généraux pour autant que l'on néglige provisoirement les différences qui les séparent, et que l'on traite leur tronc commun, par fiction, comme un système réel unitaire (1971, 51) (1)

L'avantage d'une telle définition est double:

- a) d'une part, elle nous permet de poser les choses en termes non plus de matière de l'expression (3.23), mais en termes de forme (si l'on admet qu'un code est toujours forme, puisqu'il est pure construction de l'analyste);
- b) d'autre part, le champ d'analyse se trouve sensiblement réduit: n'intéressera le langage cinématographique que les codes spécifiquement cinématographiques.

1) La différence particulier/général recoupe l'opposition suivante:

- a) un code est général s'il "intéresse virtuellement tous les films";
- b) un code est à l'inverse particulier s'il "concerne sélectivement certains films et n'intervient pas dans les autres" (Metz: 1971, 50).

## 4.2 Le cadre analytique

Il va s'agir maintenant d'intégrer le cadre référentiel que nous avons posé dans une procédure analytique. En d'autres termes, le projet analytique -qui se découvrira en cours de route -va faire apparaître une nouvelle gamme conceptuelle et modifier quelque peu la hiérarchie terminologique que nous avons proposée en 4.1.

### 4.21 Code/texte

Nous partirons de deux définitions du FILMIQUE (= "l'ensemble de ce qui apparaît dans les films" (1971, 33)), qui détermine une première bifurcation:

- 1) le filmique comme "ce qui appartient au discours signifiant (au message) qu'est le film comme déroulement perçu et comme objet langagier" (1971, 34);
- 2) le filmique comme manifestation de la "multiplicité et de l'hétérogénéité des codes qu'il porte en lui" (1971, 47).

On voit bien que le FILMIQUE peut être envisagé sous deux angles:

- a) la singularité (1)
- b) la non singularité (2).

Dans le premier cas, on envisage le film<sup>en</sup> tant qu'il s'oppose aux autres films. Dans le second, c'est l'élément "récurrent" (itératif) -au sein d'un certain nombre de films- qui prime. En d'autres termes, c'est le texte<sup>1)</sup> (au sens de 'procès' hjelmslévien) qui s'oppose au code, ou l'objet de manifestation à la construction théorique.

### 4.22 Code/message - système/texte

Mais cette première bifurcation peut en appeler une deuxième à ses deux pôles. En effet, suivant que l'on envisage les choses du point de vue de la manifestation ou de l'objet idéal, nous obtenons des résultats différents.

- a) Au niveau de la singularité, l'objet de manifestation, nous l'avons

---

1) Nous avons utilisé jusqu'ici le terme 'message', mais nous suivrons Metz et le remplacerons par 'texte'.

vu, est le texte. Mais si on le considère non plus en tant que réalité (le film perçu par le spectateur et l'analyste), mais du point de vue de sa construction théorique, en d'autres termes si on en fait, un objet idéal établi a posteriori par l'analyste, nous sommes en présence cette fois-ci d'un système. Celui-ci est encore du singulier, puisqu'il varie d'un texte à l'autre, c'est-à-dire d'un film à l'autre.

- b) Au niveau de la non singularité, on remarque que la deuxième opposition fonctionne également. Ce qui n'est pas singulier, c'est-à-dire ce qui apparaît comme constante dans certains films peut être vu soit sous l'angle de la manifestation -par exemple l'apparition dans un film x d'un panoramique- soit sous l'angle de l'objet idéal, de la construction théorique - la place du panoramique dans le système des mouvements de caméra. D'une part, on est en face de ce que Metz appelle le message (deuxième sens), de l'autre en face du code.

Ainsi code et message s'opposent à système et texte par la non singularité, alors que code et système s'opposent à message et texte par leur caractère d'objet construit par l'analyste.

Ce trait oppositionnel peut être formulé d'une autre façon: le systématique en face du textuel:

- ce qui définit le systématique (= le non-textuel), c'est son caractère d'objet idéal construit par l'analyse: le système n'a pas d'existence matérielle, il n'est rien d'autre qu'une logique, un principe de cohérence; il est l'intelligibilité du texte: ce qu'il faut supposer pour que le texte soit compréhensible (1971, 57);
- ce qui définit le textuel (= le non-systématique), c'est qu'il consiste en un déroulement manifeste, en un objet 'concret' qui préexiste à l'intervention de l'analyste; il est ce qui demande à être compris. (id).

Ainsi

tout code est un système, et tout message est donc un texte. Mais l'inverse n'est pas vrai; certains systèmes ne sont pas des codes, mais des systèmes singuliers (= en dépit de leur caractéristique systématique, ils ne concernent qu'un seul texte); et certains textes ne sont pas des messages mais des textes singuliers: ils constituent l'unique manifestation d'un système, et non pas l'une des multiples manifestations d'un code (1971, 57).

#### 4.23 Code/système

Il est bien évident que tout système est

- a) tout d'abord filmique; ensuite
- b) constitué de codes, qui eux, peuvent être soit cinématographiques, soit extra-cinématographiques.

Mais le 'système filmique' n'est pas que la pure addition des différents codes -- il n'y a pas hiérarchie verticale entre système et code. Il se produit en fait un mécanisme d'inclusion-exclusion qui ne peut s'expliquer que par la pluralité des codes mêmes.

Dans chaque système filmique" écrit Metz, les codes (cinématographiques ou extra-cinématographiques) sont présents et absents à la fois: présents parce que le système se construit SUR eux, (à partir d'eux, avec/contre eux), absents parce que le système n'est pas tel que pour autant qu'il est autre chose que le message d'un code (...) - parce qu'il ne commence à exister que lorsque (et là où) ces codes commencent à ne plus exister sous forme de code, parce qu'il EST ce mouvement même de repoussement, de destruction-construction (1971, 77).

Le(s) code(s) est (sont) donc une série de conditions de possibilité à l'existence du système. Condition nécessaire, mais nullement suffisante, puisque c'est justement le propre du système d'organiser un texte à partir de données purement systématiques (les codes). La difficulté de l'opération analytique de Metz est de supprimer toute dépendance hiérarchique, soit entre système et code, soit entre cinématographique et filmique (du moins directe). La raison réside pour le premier cas en ce que alors qu'un "code (...) peut être cinématographique ou extra-cinématographique" (1971, 80), "un système filmique est toujours cinématographique et extra-cinématographique" (id) (pour les raisons que nous avons déjà invoquées). En fait, la seule façon de regarder l'ensemble conceptuel établi sous l'angle synthétique est d'établir un schéma convergent sur les niveaux d'analyse.

#### 4.24 Les niveaux d'analyse

Nous partirons du 'filmique' tel qu'il a été défini et établirons le schéma suivant, en nous référant aux bifurcations successives discutées ci-dessus.

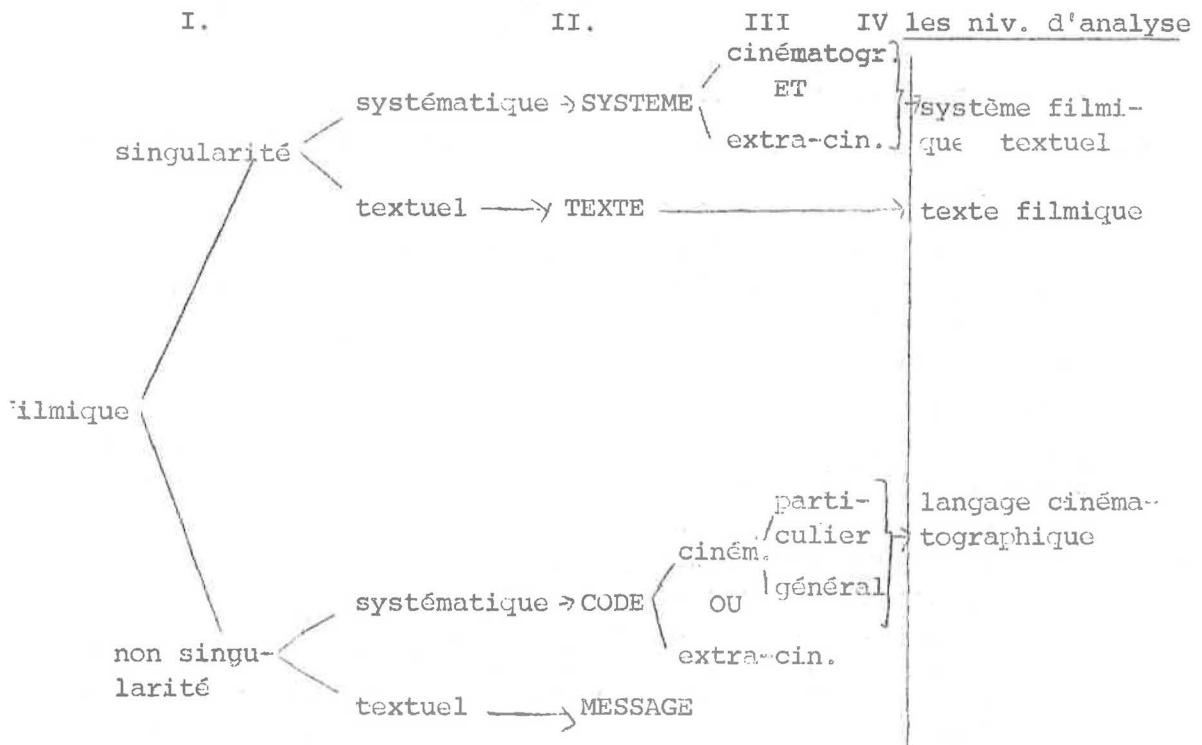


Tableau 3

(1)

Quatre opérations (notées I, II, III et IV) - dont trois sont importantes, la dernière n'étant qu'une précision apportée à la seule notion de langage cinématographique - ont donc été nécessaires. Cette façon de présenter les choses permet de voir, ou de laisser entrevoir tout au moins

- a) les divers niveaux d'analyse, et par là-même
- b) les diverses tâches investies par le projet sémiotique au cinéma.

4.241 Nous sommes donc en présence de trois niveaux d'analyse ou tout au moins trois strates:

- 1) les textes filmiques, dont le type est "le film unique et entier"<sup>2)</sup> (1971, 112).

1) Dans le tableau précédent, nous avons -volontairement- relié le cinématographique au filmique d'une façon purement verticale, hiérarchique. On se rend compte à présent que leur relation n'est pas linéaire. En effet, partant du filmique, ce n'est qu'en dernière instance que nous retrouvons le cinématographique. Il est frappant de constater que ce n'est pas ce concept qui permet de définir le code par opposition au système, mais un opérateur purement logique (appliqué à la notion): ET/OU.

2) Puisque nous n'avons défini le texte que par ce qui l'oppose au message ou au système, il est bon d'en donner une définition positive: le terme 'texte' sera pris au sens de Louis Hjelmslev, pour nommer tout déroulement signifiant ('procès' chez l'auteur danois), qu'il soit linguistique, non linguistique ou mixte (le film parlant se rattache au troisième de ces cas). (Metz; 1971, 66).

- 2) "les systèmes filmiques textuels, c'est-à-dire les systèmes filmiques qui correspondent à ces différents textes". Au niveau de la diachronie de l'analyse, les textes filmiques précèdent certes ceux-ci. Mais au plan de leur réalité structurelle, on voit bien qu'ils naissent d'opérations distinctes (II).
- 3) Les systèmes filmiques non-textuels, (c'est-à-dire les codes). Une partie d'entre eux seulement (les codes cinématographiques) constituent donc le langage cinématographique (cf. 4.124).

4.242 On voit bien que ces trois strates correspondent finalement à deux attitudes fondamentalement différentes:

- a) l'une plus textuelle, consiste en l'analyse structurale du film ou de films. Dans ce deuxième cas, on parlera de groupes de films, dans la mesure où l'ensemble constitue encore un texte dont il faudra dégager le système. Cette attitude ne s'intéressera aux codes que dans la mesure où leur combinaison et/ou exclusion constitue un système particulier ou singulier;
- b) l'autre attitude, plus sémiotique, est une approche des codes. Elle ne peut avoir comme cadre de référence un film unique (un texte), mais s'attache à plusieurs films, ou mieux, "ne concerne jamais que certains aspects de ces films" (1971, 70).

Ici encore, deux voies s'ouvrent à l'analyste:

- 1) l'étude d'un code particulier consistera à saisir "l'ensemble des messages" de ce même code manifesté dans plusieurs films (baptisés par Metz classe de films par opposition à groupe de films);
- 2) l'étude de codes spécifiques -que l'on a nommés cinématographiques- aura une double tâche:
- d'une part établir un classement de ces codes;
  - d'autre part distinguer ceux qui sont généraux, c'est-à-dire qui concernent tous les films (on les appellera à proprement codes cinématographiques), de ceux qui sont particuliers, c'est-à-dire communs à certains films seulement (= sous-codes cinématographiques).

Le cadre théorique et les tâches de l'analyse une fois posés, il nous paraît intéressant de revenir sur deux types de problèmes que nous avons déjà soulevés dans les chapitres 2 et 3.

4.3 Syntagme et paradigme (retour)4.31 Syntagmatique/paradigmatique -texte/code

L'éclairage théorique des deux paragraphes précédents est très utile pour saisir le mécanisme des rapports syntagmatiques / paradigmatiques dans le film. L'opposition texte/code (système) semble a priori être un critère de classement dans la répartition du syntagmatique et du paradigmatique. Soient les deux propositions:

- a) "le film, de bout en bout, est un ensemble de co-occurrences de syntagmes entrant à leur tour dans des syntagmes plus vastes."
- b) "... ce qui fait défaut à un code (...), c'est cette propriété d'être un syntagme". (1971, 121).

On pourrait alors penser qu'à l'opposition syntagme/paradigme correspond l'opposition texte/code (ou système). Or le code ne se réduit pas à un "vaste paradigme, ni à un paradigme de paradigme" (1971, 121).

Au contraire, le code est "une entité que l'on a construite pour expliquer et élucider le fonctionnement des relations paradigmatiques dans les textes, comme pour expliquer et élucider le fonctionnement des relations syntagmatiques dans ces mêmes textes". (id.) Pour mieux comprendre où réside<sup>nt</sup> les différences texte/code, il nous faut faire intervenir une nouvelle opposition, de genre cette fois (au sens grammatical), sur le couple syntagme/paradigme.

4.32 Le/la syntagmatique/paradigmatique

Cette combinatoire sur le 'genre' des termes n'est pas symétrique pour les deux notions:

- a) Si l'on définit le syntagme comme "un ensemble d'éléments qui sont co-manifestés dans le même fragment du texte" (1971, 124), ce que nous appellerons LE syntagmatique représente justement "ces co-présences dans le texte", "ce qu'il faut étudier", c'est-à-dire l'étude de l'"organisation de co-présences" du texte. En d'autres termes, le syntagmatique relève de l'émetteur, alors que la syntagmatique de l'analyste.
- b) L'alternance des genres sur le thème paradigmatique ne peut se faire d'une façon aussi nette, car un paradigme, par définition, est une clas-

se d'éléments dont un seul figure dans le texte" (id). Cela signifie que l'établissement du paradigme revient de toute façon à l'analyste, puisqu'il n'appartient pas au texte. Cependant, on peut maintenir la distinction basée sur l'alternance le/la:

- ce que l'analyste s'efforce de dégager, constitue LE paradigmatique;
- mais son effort pour dégager ces mêmes paradigmes (envisagés dans la mesure où "ils jouent un rôle réel dans le fonctionnement signifiant du texte" (1971, 126)) constitue cette fois-ci LA paradigmatique.<sup>1)</sup>

Une fois ces distinctions posées, nous pouvons établir le tableau suivant:

	syntagmatique	paradigmatique
texte	+ LE	- LE
code	LA	LA

Tableau 4

En d'autres termes, "le syntagme et le paradigme sont inégalement textuels" (puisque, au niveau du paradigme, un seul des éléments constituant le paradigme apparaît dans le texte, alors que le syntagme est actualisé in extenso); "mais l'analyse du syntagme et l'analyse du paradigme sont également codiques" (1971, 124- nous avons souligné dans notre tableau cette inégalité par les signes + -). Ce qui est le plus important ici et nous répondrons à l'incertitude du paragraphe 4.31- , c'est qu'un code est véritablement formé par UNE syntagmatique et UNE paradigmatique articulées entre elles.

#### 4.33 Les types syntagmatiques (la dimension syntagmatique)

Comme remise à jour de l'applicabilité de ces deux

1) On notera que, si une telle définition ne semble pas très claire, le principe de pertinence réside dans le point de vue: dans le premier cas (le paradigmatique), l'intérêt est centré sur le paradigme dans son rapport au texte. Dans le second (la paradigmatique), c'est la relation au code qui intervient.

notions au corpus filmique, nous ne prendrons à titre d'exemple que le domaine syntagmatique.

La dimension syntagmatique se manifeste sur deux axes précis:

a) l'axe des consécutions (temporelles) où apparaissent quatre 'séries' parallèles:

1. la série visuelle (= bande-image)
2. la série linguistique
3. la série des bruits
4. la série musicale, constituant toutes trois la bande-son.

Plus une cinquième série, apparaissant au niveau de la bande-image:

5. les mentions écrites;

b) l'axe des simultanités qui se dédouble en fait:

1. "le rectangle écranique avec toutes les co-présences spatiales qu'il autorise";
2. les syntagmes simultanés, par exemple une "donnée visuelle et une phrase entendue au même moment" (1971, 130-131).

Ce qui nous intéresse ici, c'est, que à partir de cette description, Metz va pouvoir établir une taxinomie de types syntagmatiques.

1. Les syntagmes temporels homogènes (dans la consécution de l'une des quatre séries);
2. les syntagmes simultanés homogènes (dans l'image);
3. les syntagmes simultanés hétérogènes (entre séries et au même instant);
4. les syntagmes obliques, apparaissant lorsque les deux niveaux (temporalité et spatialité) ont été mobilisés, mais ceci dans la diachronie filmique (par exemple "les relations syntagmatiques entre une donnée visuelle et une phrase venant plus tard" - 1971, 131)

Le corpus théorique n'a cependant pas modifié que la vision des rapports signifiants, mais également reformulé le problème que nous avons longuement débattu et sur lequel nous revenons: celui des unités pertinentes au cinéma

#### 4.4 Les unités pertinentes

##### 4.41 Pertinence du problème

Dans la première partie de notre travail, nous n'avions pu poser que le problème des unités pertinentes en termes de langage (et non de signe). La notion de code vient ici modifier cette démarche, dans la mesure où en fait, "une unité minimale (...) n'est jamais le propre d'un langage, mais toujours celui d'un code" (1971, 139). Cela signifie que la (les) unité(s) minimale(s) au cinéma n'existent pas en soi, mais dans et par chaque code cinématographique.

De ce point de vue, il est bien évident qu'une unité comme le photogramme -élément segmentable minimum du film (au sens technique, matériel)- ne pourra être envisagé, non comme l'unité minimale du cinéma mais comme une unité minimale d'un code particulier: ici le code du mouvement. (cf. 2.33).

L'élément le plus important au plan de la démarche semble bien être la modification des priorités dans la démarche analytique: ainsi, l'identification de l'unité minimale ne sera plus vue comme une condition nécessaire et suffisante de la recherche sémiotique sur le cinéma. C'est le niveau codique qui sera primordial, en d'autres termes la mise à jour des différents codes et sous-codes cinématographiques. C'est seulement cette opération qui permettra de mettre à jour l'unité minimale propre à tel ou tel code.

Mais les unités (minimales) n'en possèdent pas moins un certain nombre de caractéristiques.

##### 4.42 Caractéristiques des unités pertinentes

Ces unités pertinentes, qu'elles soient minimales ou non, peuvent être caractérisées par trois traits:

1. Leur multiplicité numérique -qui est en rapport direct avec le nombre de codes (cinématographiques ou extra-cinématographiques) entrant dans la composition du film;
2. Leurs diversité de taille, qui peut, par exemple aller du photogramme (code du mouvement) au plan (cf. la cinélangue des théoriciens et cinéastes russes des années 20);

3. enfin, leur diversité de forme syntagmatique (= "le contour exacte du 'vide' que chacune d'elles [unités minimales] laisse dans la surface textuelle du film, si l'on soustrait idéalement en maintenant en place tout le reste, et notamment les entours immédiats" (1971, 151)). On observe à ce niveau un phénomène parallèle à celui de la langue. Il y a en effet des unités qui "occupent un segment 'continu' de l'espace et du temps filmiques" (objets filmés) et dont la forme syntagmatique est immédiatement perceptible (par exemple le plan, la séquence entière, l'objet filmé), alors qu'à l'opposé, certaines unités ne "tiennent pas de place et sont néanmoins placées" (1971, 151). Elles "constituent en des exposants qui viennent affecter sélectivement --et c'est ainsi qu'on peut les localiser-- un segment filmique déterminé (...), mais qui ne se confondent pas avec l'entière surface textuelle de ce(s) segment(s) et n'occupent pas de place eux-mêmes" (1971, 152): tels la co-présence de deux objets, la couleur, le mouvement d'appareil, la figure de montage. Metz propose d'appeler le premier type d'unités segmentales et le deuxième suprasegmentales<sup>1)</sup>

---

1) En phonologie, "chaque phonème occupe (...) un segment de l'énoncé (d'où le nom de 'segmental')" (Metz: 1971, 153), Mais il arrive qu'un deuxième type d'information (d'où le terme 'suprasegmental') se greffe sur la chaîne du signifiant phonique: ainsi, "dans les langues à tons (comme certaines langues du sud-est asiatique), la prononciation grave ou aiguë d'une voyelle appartenant à une séquence phonématique donnée suffit à constituer, avec cette séquence 'unique', deux signifiants de morphèmes" (id.). Nous sommes en face d'un trait prosodique.

5. CONCLUSION5.1 Eléments pour une critique de Metz (1971)

5.1.1 La première constatation à la lecture de Metz (1971) est l'absence quasi totale de référence aux concepts qui semblaient être portés à devenir le centre de toute recherche sémiotique: la dénotation et la connotation. Ces deux concepts étaient utiles pour mettre à jour une stratification des niveaux de signification. Cependant l'instrumentation que Metz s'est formée (code --système / message -texte) rend compte assez clairement de cette absence:

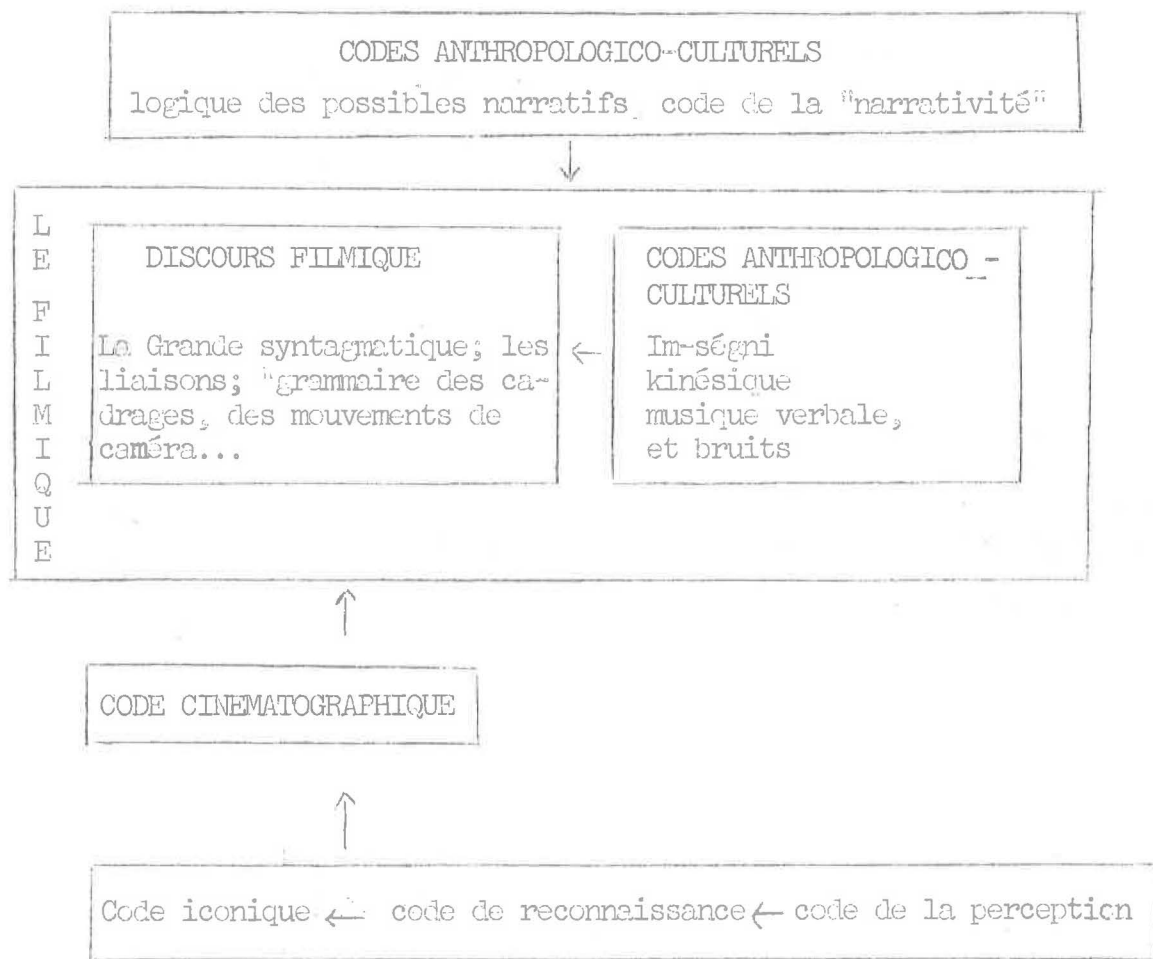
1. le 'surplus de sens' ne va pas être pris en charge par une instance codifiante (la connotation). Il est au contraire 'déterminé' à la base par l'existence d'une pluralité des codes (cinématographique et/ou extra-cinématographique);
2. le phénomène de la signification n'est plus appréhendé linéairement -en premier lieu- comme c'est le cas avec le concept de dénotation. Il se passe au contraire un jeu sur et contre les codes, propre au système.<sup>1)</sup>

Le schéma théorique semble intéressant, mais un problème subsiste, puisque l'inventaire de ces codes n'a pas été fait.<sup>2)</sup>

- 
- 1) Metz se réfère pour préciser la notion de spécificité (qui est d'ordre codique) à la schématisation --on pourrait dire illustration- ensembliste: "chaque cercle dessine ce que la théorie des ensembles appelle une classe: un groupe de codes, et dans le même temps, un groupe de langage" (Metz: 1971, 171). On pourrait voir également le système filmique comme un ensemble d'ensembles de codes (où priment des relations telles que l'intersection, la réunion, l'exclusion.
  - 2) Dans ESC II (1972, 211), Metz énumère quand même quelques codes qui pourraient être qualifiés de spécifiquement cinématographiques, Ce sont:
    1. le code de la 'ponctuation filmique' (fondu, volets, iris, rideaux, filages, etc.);
    2. le code des mouvements d'appareils: travelling, panoramique, trajectoire à la grue, caméra à la main, travelling optique (zoom, pancinor);
    3. le code "qui vient organiser les relations de la parole et de la donnée visuelle";
    4. les codes du montage;
    5. les codes organisant les rapports entre la musique et l'image, etc.
 On est assez surpris de retrouver finalement ce que l'on avait appelé plus haut les codes 'techniques'.

5.12 Le second problème découle directement de ce qui vient d'être dit. En fait, si nous avons montré qu'en face d'une sémiotique du cinéma (ayant à saisir la notion du langage cinématographique défini dans ses rapports aux différents codes qui l'investissent) existe une sémiotique du film, il semble bien que c'est à cette dernière que doit se vouer avec le plus d'attention le sémioticien. Ce qui nous 'déçoit' un peu, c'est la nécessaire réduction ou rétrécissement du champ sémiotique (passage du plan théorique à l'analyse du film), bien qu'il soit cependant évident que dans l'état actuel de la recherche seul le second puisse aider à composer le premier.

5.13 Le troisième point posant problème est l'absence de mise en relation chez Metz entre ce que nous avons appelé le 'système référentiel' (rapports filmiques/cinématographiques) et le lieu même des mécanismes de la signification, c'est-à-dire le message filmique. En d'autres termes, si nous avons essayé de mettre en relation les différents concepts (en partant du filmique pour arriver au cinématographique), nous nous sommes abstenu -et Metz le fait bien- de voir quels types de relation le filmique et/ou le cinématographique entretiennent entre eux dans le processus de communication cinématographique (il s'agit de faire intervenir les différentes instances codifiantes et codifiées dans la grille conceptuelle posée par Metz). R. Odin (1972) a essayé de comprendre les choses de la façon suivante:

LE MESSAGE FILMIQUE

Outre le fait, pour nous, que le cinématographique ne peut se définir que dans et par le filmique, il nous semble que les codes de l'émission (de la production serions-nous tenté de dire)<sup>1)</sup> ne se réduisent :

1) Cette présentation, par trop linéaire, en fait, ne rend pas compte de deux données fondamentales :

1. D'une part, dans toute production de système de communication de masse (cinéma, TV...), la chaîne de communication n'est plus linéaire, médiatisée par le seul message. Elle est doublement médiatisée par l'apparition d'instances de distribution (cf. Schaeffer, 1975, 167). A la situation émetteur → message → récepteur succède une autre relation: auteur → éditeur (producteur) éditeur (diffuseur) → consommateur.

La conséquence est de taille: il s'agit de savoir si le ou les codes seront encore communs entre 'émetteur' et 'récepteur'.

pas aux codes narratifs -les codes de la perception et de reconnaissance, de même que les codes iconiques nous paraissent investir le pré-filmique.

De même au niveau de la réception du message, la chaîne  $P \rightarrow R \rightarrow I$  (P = codes de la perception; R = codes de reconnaissance; I = codes iconiques), nous semble appartenir à une catégorie des codes anthropologico-culturels.

## 5.2 Linguistique et sémiotique du cinéma

Ces problèmes en suspens qui rendent compte de façon significative d'un seuil de la démarche- nous obligent à revenir en arrière et à faire le point de ce qui a constitué notre argument de travail: les sources linguistiques à l'élaboration d'une sémiotique du cinéma. Pour essayer de clarifier les choses, nous voyons, dans l'instrumentation à laquelle les linguistes ou sémioticiens du cinéma font référence, trois principes organisationnels.

### 5.21 Le principe structurel

Il détermine la 'nature' du système en question (de la sémiotique en question). Il était normal que le premier temps de la démarche sémiotique au cinéma essaye de saisir le principe structurel du cinéma en regard (= par analogie) à celui de la langue. Nous nous permettons cependant de faire deux remarques.

5.211 La première remarque qui constitue un retour en arrière au plan\*travail: nous ne nous sommes nullement préoccupé de définir en soi le cinéma comme procédé de communication non linguisti-

#### 1) suite de la note de la page 5.3

2. Cette présentation, d'autre part, ne rend pas compte du fait que ce que Odin appelle 'discours filmique', bien qu'en dernière instance d'ordre filmique, est d'abord codique (cinématographique ou non).

\*épistémologique, essaiera de combler une lacune de notre

tique, en utilisant par exemple, des critères de classification proposés par Buysens ou Mounin (1970) et en faisant du principe de classification l'objet premier de toute approche sémiologique.

Ainsi le cinéma pourrait entrer dans la catégorie des systèmes sémiotiques non linguistiques ayant les traits classificatoires suivants:

1. a-systématique (procédés de signalisation) VS systématique;
2. intrinsèque (rapport sens/forme du signal) ou non arbitraire, non conventionnel VS extrinsèque;
3. direct (rapport sens/signé) VS substitutif.

On constate aisément que de tels concepts ne nous apprennent rien sur le système en question, mais surtout qu'ils éludent, de par leur trop grande généralité, tous les problèmes que nous avons rencontrés (nous pourrions faire les mêmes remarques à propos des quatre caractéristiques de tout système sémiologique données par Benveniste (1974a): mode opératoire, domaine de validité, nature et nombre de signes, types de fonctionnement des signes).

5.212 La deuxième remarque concerne un problème plus central dans la démarche tant linguistique que sémiotique. Il s'agit de la pertinence ou de la non pertinence de la distinction faite par E. Benveniste (1974b) entre 'sémiotique' et 'sémantique'. Toute langue est une sémiotique parce qu'elle signifie, mais aussi une sémantique parce qu'elle communique. Nous pensons que les deux temps ont été confondus dans toutes les démarches que nous avons présentées. L'aspect sémantique était à l'oeuvre dans la problématique syntagmatique (la grande syntagmatique de la bande-image) -puisque l'on cherchait des unités ou groupes d'unités du côté de la phrase- alors que le langage cinématographique était appréhendé en tant que sémiotique lorsque l'on posait le problème des unités pertinentes (et/ou signifiantes). Le signe étant l'unité sémiotique par excellence, nous en venons à un deuxième principe, différent du principe structurel.

#### 5.22 Le principe analytique

Des lieux de l'analyse, c'est bien le signe qui constitue l'héritage le plus conséquent de la linguistique. Principe analyti-

que, car il est à la base de la segmentation qui a constitué pendant longtemps l'instrument méthodologique principal. En fait, loin de revenir sur ce que nous avons déjà dit, nous pensons que la vision du problème de Jakobson (1964) est particulièrement apte à clarifier tout ce qui précède.

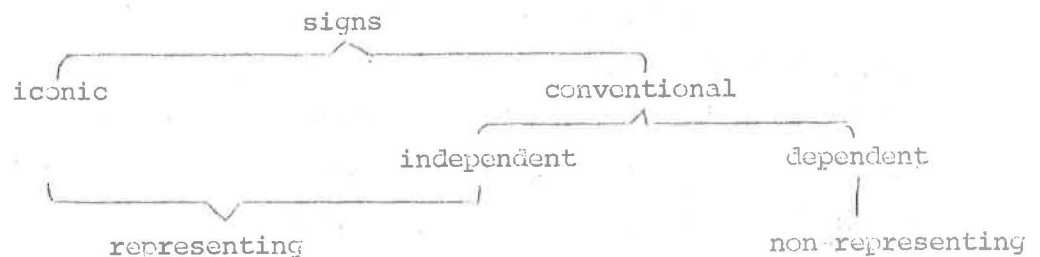
Pour lui, les 'signes' peuvent être rangés en deux grands groupes :

- a) les signes 'représentatifs' (representational signs), "caractérisés par une ressemblance ou contiguïté réelle avec des objets auxquels ils se rapportent" (p. 220);
- b) les signes 'non représentatifs' (nonrepresentational signs) où existe une disposition hiérarchique entre les termes et où les composantes de base sont discrètes.

On peut établir le tableau suivant:<sup>1)</sup>

	type	perception	lieu de structuration	principe structurel
SIGNES	représentatif	VISUELLE	espace	simultanéité
	non représentatif	AUDITIVE	temps	succession

- 1) Wallis (1973) opère une distinction assez semblable, qu'il nous semble intéressant de reproduire, entre ce qu'il appelle representing sign et non-representing sign, la première catégorie remplissant les fonctions 1) de représentation, 2) d'expression, 3) d'évocation:



5.23 Le troisième type de principe est ce que l'on pourrait nommer le principe méthodologique de loin le plus important. Nous voyons trois concepts surgir à ce niveau, qui ont dominé l'ensemble de la réflexion.

- a) le principe de commutation.
- b) le principe de segmentation
- c) le principe de classement.

Le principe de commutation, alors qu'il est chez Hjelmslev (1968) à la base de la fonction sémiotique unissant le plan de l'expression au plan du contenu (E R C), est le corrolaire du principe de segmentation, dans la phase d'identification du niveau des unités (distinctives, significatives, textuelles). En sémiotique du cinéma, nous avons vu que ces deux opérations ne peuvent être réalisées qu'au niveau des grandes unités significatives.

Quant au principe de classement, il est intervenu dans la constitution de ce que Metz appelle la 'grande syntagmatique de la bande image'.

### 5.3 Perspectives finales

Les trois grands principes que nous venons d'énumérer coiffent assez bien l'essentiel du premier temps de la démarche sémiotique sur le cinéma. Il semble déjà plus difficile de faire ressortir des axes purement linguistiques rendant compte du deuxième moment. C'est certainement la conciliation entre l'apport hjelmslévien (système -procès [texte]) et la théorie de la communication (code-message) qui crée l'originalité de la pensée metzienne. Le dernier temps nous amène à tirer quelques conclusions.:

- a) L'apport de la linguistique a été d'abord l'apport d'une certaine linguistique (la linguistique structurale européenne).
- b) L'instrumentation utilisée montre bien que seuls les principes méthodologiques sont susceptibles d'apporter une contribution positive et non 'impérialiste' de la linguistique à la sémiotique du cinéma.
- c) La recherche plus formelle qui caractérise le deuxième temps de la démarche metzienne n'est pas sans rapport avec les liens qui unissent la grammaire générative transformationnelle à la linguistique

structurale. Nous pensons que le jour où l'analyse des codes cinématographiques et extra-cinématographiques aura été faite de façon assez satisfaisante, les bases d'une formalisation théorique rendant compte du principe générateur (moins de structures narratives que de structures formelles cinématographiques) pourront être envisagées.

6. BIBLIOGRAPHIE1. ouvrages et articles cités

- DARTHES, Roland (1964a) "Presentation", Communications 4, Paris, Seuil, 1-3.
- (1964b) "Rhétorique de l'image", Communications 4, Paris, Seuil, 40-51.
- (1964c) "Eléments de sémiologie", Communications 4, Paris, Seuil, 91-135.
- DENVENISTE, Emile (1966) "Les niveaux de l'analyse linguistique", Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard, tome I, 119-131.
- (1974a) "Sémiologie de la langue", Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard, tome II, 43-66.
- (1974b) "La forme et le sens dans la langue", Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard, tome II, 215-238.
- BETTETINI, Gian Franco (1973) The Language and Technique of the Film. La Haye, Mouton, 202p.
- CEGARRA, Michel (1970) "Cinéma et sémiologie", Cinéthique 7-8, 25 sq.
- ECO, Umberto (1972) La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique. Paris, Mercure de France, 447p.
- FONTAINE, Jacqueline (1974) Le cercle linguistique de Prague. Tours, Mame (Coll. Reperes, série bleue linguistique), 193p.
- JAKOBSON, Roman (1964) "On Visual and Auditory Signs", Phonetica, 11, no 1, 216-220.
- METZ, Christian (1968) Essais sur la signification au cinéma.\* Paris, Klincksieck, tome I, 246p.
- "Le cinéma: langue ou langage", ESC I, 39-93 ou Communications 4, Paris, Seuil, 1964, 52-90.
- "Quelques points de sémiologie du cinéma", ESC I, 95-109 ou La linguistique, Paris, P.U.F., 1964, 52-90.
- "Problèmes de dénotation dans le film de fiction", ESC I, 11-146.
- (1966) "Les sémiotiques ou sémies. A propos des travaux de Louis Hjelmslev et André Martinet" Communications 7, Paris, Seuil, 146-157.

\* Les articles cités appartiennent respectivement aux tomes I et II des Essais sur la signification au cinéma (abrégés ESC I et ESC II). Les lieux et dates des parutions initiales ont été indiqués, afin de faciliter la lecture 'diachronique' de Metz.

- METZ, Christian (1971) Langage et cinéma. Paris, Larousse, 224p.
- (1972) Essais sur la signification au cinéma.\* Paris, Klincksieck, tome II, 223p.
- "Montage et discours dans le film: un problème de sémiologie diachronique du cinéma", ESC II, 80-96 ou Word, 23, nos 1-2-3, 388-395, 1967.
- "Propositions méthodologiques pour l'analyse du film", ESC II, 97-110 ou Essais de sémiotique. Paris, La Haye, Mouton, 1971, 502-515.
- "Raymond Bellour/Christian Metz: Entretiens sur la signification du cinéma", ESC II, 195-219 ou Semiotica, IV/1, La Haye, Mouton, 1-30.
- "La connotation, du nouveau", ESC II, 163-172.
- (1973) "Propositions méthodologiques pour l'analyse du film", Recherches sur les systèmes signifiants, Paris, La Haye, Mouton, 541-542 (résumé).
- MOUNIN, Georges (1970) Introduction à la sémiologie. Paris, Minuit, 249p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1976) "Sémiologie générale et concepts linguistiques", Cahiers de Linguistique, d'Orientalisme et de Slavisme, Université de Provence, Klincksieck, no 5-6 (Hommage à Georges Mounin), 279-312.
- ODIN, Roger (1972) "Sémiologie et analyse de films (lectures de codes) -sur "Gardiens de Phare" de Jean Grémillon, 1928-1929", Travaux de linguistique II, Université de Saint-Etienne.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1968) Cours de linguistique générale. Paris, Payot, 331p.
- SCHAEFFER, Pierre (1975) "Représentation et communication", Sémiologie de la représentation. (Bruxelles) Éditions Complexes.
- SIEMINSKA, Ewa (1970) "Connotation and Denotation in a World of Film", Signe, langage, culture. Paris, La Haye, Mouton, 414-422.
- VERON, Eliseo (1970) "L'analogique et le contigu", Communications 15, Paris, Seuil.
- WALLIS, Mieczyslaw (1973) "On iconic signs", Recherches sur les systèmes signifiants. Paris, La Haye, Mouton, 481-498.
- WORTH, Sol (1969) "The Development of a semiotic of Film", Semiotica, I/3, La Haye, Mouton, 282-328.

---

\* Cf. la note de la page 6.1

2. ouvrages et articles consultés

- BAILBLE, Claude; MARIE, Michel; ROPARS, Marie-Claire; (1974), Muriel  
Histoire d'une recherche. Paris Ed. Galilée,  
414 p.
- BAILLY, Charles (1939) "Qu'est-ce qu'un signe?", Journal de psychologie normale et pathologique, tome 36, nos 3-4, 161-174.
- BARTHES, Roland (1960a), "Le problème de la signification au cinéma" Revue internationale de filmologie, X, nos 32-34, 83-89.
- (1960b) "Les 'unités traumatiques' au cinéma. Principe de recherche", Revue internationale de filmologie, X, nos 32-34, 13-21.
- BELLOUR, Raymond (1966) "Pour une stylistique du film", Revue d'esthétique, XIX, fasc. 2, Paris, Klincksieck, 161-178.
- COLLET, Jean; MARIE, Michel; PERCHERON, Daniel; SIMON, Jean-Paul, VERNER, Marc (1976) Lecture du film. Eléments pour une sémiologie du cinéma. Paris, E. Albatros, 240p.
- DAYAN, Maurice (1972) "Sémiotique et langage", Semiotica, VI/2, La Haye, Mouton, 143-156.
- ECO, Umberto (1973) "Les lignes d'une recherche sémiologique sur le message télévisuel", Recherches sur les systèmes signifiants. Paris, La Haye, Mouton, 535-542.
- HJELMSLEV, Louis (1968) Prolégomènes à une théorie du langage. Paris, Minuit, 233p.
- GHEUDE, Michel (1970) "Les photogrammes comme signifiants", Cinématique, nos 7-8, 64-65.
- JACKIEWCZ, Aleksander (1970) "La théorie du cinéma métaphorique et métonymique à la lumière de la sémiologie", Signe, langage, culture. Paris, La Haye, Mouton, 423-40.
- LINDEKENS, René (1971) "Eléments pour une théorie générale des objets iconisés", Semiotica, IV/3, La Haye, Mouton, 197-214.
- (1973) "Eléments pour une analyse du code de l'image photographique", Recherches sur les systèmes signifiants, Paris, La Haye, Mouton, 505-534.
- (1976) Essais de sémiotique visuelle. Paris, Klincksieck, 200p.
- METZ, Christian (1973) "Etudes sémiologiques du langage cinématographique. A quelle distance sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?" Revue d'esthétique (cinéma: théorie, lectures). Paris, Klincksieck, nos 2-3-4, 129-144.

- METZ, Christian (1969) "Spécificité des codes et spécificité des langages", Semiotica, I/4, La Haye, Mouton,
- MOLINO, Jean (1971) "La connotation", La linguistique. Paris, P.-U.F., fasc. 1, 5-30.
- MRUKLIK, Barbara (1970) "The Film as Language", Signe, langage, culture. Paris, La Haye, Mouton, 441-450.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1973) "Quelques problèmes de sémiotique fonctionnelle", Semiotica, IX/2, La Haye, Mouton, 157-190.
- ODIN, Roger (1977) "Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique". Linguistique et sémiologie (Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de l'Université de Lyon), no 3, 139p.
- PASOLINI, Pier Paolo (1976) L'expérience hérétique. Langue et cinéma. Paris, Payot, 279p.
- REVUE D'ESTHÉTIQUE (1973) Le cinéma: théorie, lectures. Paris, Klincksieck, nos 2-3-4, 406p.
- TARDY, Michel (1975) "Communication iconographique et sémiogenèse", Revue des sciences humaines, Lille III, 159 (le cinéma en savoir), 327-41.
- WOLLEN, Peter (1972) Signs and Meaning in the Cinema. London, Secker and Warburg Ltd.

## COMPLÉMENTS

### Bibliographie

- H. HIZ "Cogrammaticalité, batteries de transformations et catégories grammaticales", dans D. LEEMAN (1973), La paraphrase, Langages, no 29.
- P. HENRY "Constructions relatives et articulations discursives", dans M. PECHEUX (1975), Analyse du discours, langue et idéologie, Langages, no 37.
- D. LECOURT (1974) Bachelard, le jour et la nuit. Paris, Ed. Grasset.

### Note

Les exemples cités dans la partie II: La thématisation sont extraits d'un corpus dit "corpus Communistes et Chrétiens" sur lequel travaille actuellement J.J. COURTINE. Plus précisément, les phrases données ici en exemple proviennent du discours prononcé par G. MARCHAIS le 10 juin 1976 au cours d'un rassemblement réunissant des communistes et des chrétiens de la région de Lyon, dû à l'initiative du P.C.F. voir: "Communistes et chrétiens. Ed. Sociales, Paris, 1976.

### Errata

page de garde: lire : l'Homme hilare

p. 3; ligne 30. "Il semble que la notion d'énoncé..."

p. 5, ligne 23. "...d'incessantes modifications..."

p. 10, ligne 28. "...ne sauraient être directement composés entre eux..."

p. 13, ligne 20. "...en y introduisant:

- toutes phrases prenant Billy Walsh (ou n'importe quel membre de la classe-objet atomique où B.W. prend ses valeurs), éclater en sanglots (ou n'importe quel membre de la classe prédicative atomique où cette "variable" prend ses valeurs) comme couple..."

ligne 29. "-un indice de l'activité qui a conduit à produire l'énoncé..."

p. 14, ligne 28.  $\sigma(\lambda \langle \text{Billy Walsh, éclater en sanglots} \rangle)$

p. 28, ligne 7. "X<sub>δ</sub>p peut s'interpréter comme..."

p. 71, ligne 11. "...sous-entendu que l'on ne trouvera explicité que dans l'interdiscours..."

p. 75, ligne 25. "...il ne compare pas le signe à l'objet qu'il désigne..."

p. 76, ligne 5. le "comme il a été rappelé plus haut" fait référence à une "première partie" de ce texte, rédigée par J.J. Courtine et absente de ce cahier. Il doit donc, ici, être supprimé (la référence de ce passage est à trouver en fait dans M.-J. BOREL "Schématisation discursive et énonciation")

- p. 78, ligne 9. "ouverture de notre objet sur son extérieur."
- p. 79, ligne 15. "...modalisations, est plutôt le produit..."
- ligne 32. "...où se construit la référence..."
- ligne 33. "...vient à fonctionner comme un seul niveau..."
- p. 81, ligne 23. "...formation(s) idéologique(s) ou entre de telles formations..."
- p. 84, ligne 3. "...est celle que l'on retrouve..."
- p. 86, ligne 3. "...reproche fait par D. LECOURT (1974)..."
- p. 88, ligne 23. nous ne croyons pas que, même doté d'une chevelure abondante comme il l'est, M. PECHEUX ait la naïveté de penser qu'il pourrait "s'élever dans les airs en se tirant lui-même par les cheveux" (!) il faut donc rétablir:
- "la démonstration du caractère paradoxal de cette notion, faite par PECHEUX (1975), qui se résume dans la métaphore du baron de Münchhausen qui "s'élevait dans les airs en se tirant lui-même par les cheveux"."
- p. 90, ligne 17. "...en vient à induire un effet de cohérence qu'il devient possible d'étudier..."
- p. 91, ligne 31. "...sur lesquelles se construirait le discours..."