



---

Quelques points de sémiologie du cinéma

Author(s): Christian Metz

Source: *La Linguistique*, Vol. 2, Fasc. 2 (1966), pp. 53-69

Published by: [Presses Universitaires de France](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30248054>

Accessed: 19/02/2014 21:29

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



*Presses Universitaires de France* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *La Linguistique*.

<http://www.jstor.org>

## QUELQUES POINTS DE SÉMIOLOGIE DU CINÉMA

par CHRISTIAN METZ

Cet article a pour but d'examiner quelques-uns des problèmes et quelques-unes des difficultés auxquels doit s'attendre celui qui veut donner, dans le domaine du « langage cinématographique », un début de réalisation au projet saussurien de sémiologie générale<sup>1</sup>, celui qui se propose d'étudier l'agencement et le fonctionnement des principaux signes en usage dans le message filmique. La sémiologie dont rêvait F. de Saussure n'en est encore qu'à ses débuts, comme le constatait Eric Buysse<sup>2</sup> ; mais tout travail portant sur tel ou tel « langage » non verbal, pourvu qu'il adopte une pertinence résolument sémiologique et ne se complaise pas à des considérations de « substance », apporte sa contribution, importante ou modeste, à cette grande entreprise qu'est l'étude générale des signes.

L'expression même de « *langage* cinématographique » pose déjà tout le problème de la sémiologie du film ; elle exigerait de nombreux commentaires justificatifs, et en toute rigueur on ne pourrait l'utiliser que quand l'étude approfondie des mécanismes sémiologiques à l'œuvre dans le message filmique aurait été menée assez avant. La commodité, cependant, nous amènera à conserver dès à présent ce syntagme figé qui s'est peu à peu imposé dans la langue spéciale des théoriciens et esthéticiens du cinéma. Même d'un point de vue strictement sémiologique, il n'est pas impossible de présenter dès maintenant une première justification de cette expression « langage cinématographique » (à ne pas confondre avec « *langue* cinématographique », qui nous paraît inacceptable) — justification qui

1. *C.L.G.*, p. 33.

2. *Les langages et le discours*, Bruxelles, Éd. Office de Publicité, 1943, chap. I, p. 5.

dans l'état actuel des recherches ne peut être encore que globale. Nous nous efforcerons de la fournir par l'ensemble de cet article, et plus particulièrement par son avant-dernière page.

### CINÉMA ET NARRATIVITÉ

Un premier choix se propose au « filmo-sémiologue » : le corpus doit-il être constitué de « grands films » (c'est-à-dire de *films narratifs*), ou au contraire de courts-métrages, documentaires, films technologiques, pédagogiques, publicitaires, etc. ? On pourrait répondre que cela dépend simplement de ce que l'on veut étudier, que le cinéma comporte plusieurs « dialectes », que chacun d'entre eux peut donner lieu à un examen spécifique. C'est bien certain. Pourtant, il y a une hiérarchie des importances (ou, mieux, des urgences méthodologiques) qui conduit à privilégier — tout au moins au début — l'étude du film narratif. On sait que dans les quelques années qui ont précédé et suivi l'invention des frères Lumière, en 1895, les critiques, les journalistes et les pionniers eux-mêmes variaient passablement quant à la *fonction sociale* qu'ils attribuaient ou prédisaient au nouvel appareil : procédé de conservation ou d'archivage, technographie auxiliaire dans la recherche et l'enseignement de sciences telles que la botanique ou la chirurgie, nouvelle forme de journalisme, instrument de piété affective — privée ou publique — qui perpétuerait la vivante image de chers disparus, etc. Que le cinéma puisse devenir avant toute autre chose une machine à raconter des histoires, voilà qui n'avait pas été *vraiment* prévu. Dès les débuts du cinématographe, quelques indications ou déclarations allaient bien dans ce sens, mais elles restaient sans commune mesure avec l'ampleur que prit le phénomène par la suite. *La rencontre du cinéma et de la narrativité* représente un grand fait qui n'avait rien de fatal, qui ne saurait non plus être fortuit : c'est un fait historique et social, un fait de civilisation (pour employer une formule chère au sociologue Marcel Mauss), un fait qui conditionne à son tour l'évolution ultérieure du film comme réalité sémiologique, un peu de la même façon — indirecte et globale<sup>3</sup>, efficace pourtant — dont les événements de

3. Sauf pour certains faits de lexique, bien entendu.

linguistique « externe » (conquêtes, colonisations, changements de langue...) influencent le fonctionnement « interne » des idiomes. Au royaume du cinéma, tous les « genres » autres que narratifs — le documentaire, le film technique, etc. — sont devenus des provinces marginales, des marches pour ainsi dire, cependant que le *long-métrage de fiction romanesque* (que l'on appelle couramment, par une sorte d'emploi prégnant, un « film » tout court<sup>4</sup>), dessinait de plus en plus nettement la voie royale de l'expression filmique.

Cette prépondérance purement numérique et sociale n'est pas seule en cause ; elle se renforce d'une considération plus « interne » : les films non narratifs se distinguent des « vrais » films, pour l'essentiel, par leur destination sociale et par leur contenu substantiel beaucoup plus que par leurs « procédés de langage ». Les grandes figures fondamentales de la sémiologie du cinéma — montage, mouvements d'appareil, échelle des plans, fondus et fondus-enchaînés, séquences et autres unités de grande syntagmatique... — se retrouvent largement semblables à elles-mêmes dans les « petits » films comme dans les « grands ». Il n'est pas certain qu'une sémiologie *autonome* des divers genres non narratifs soit possible autrement que sous la forme d'une série de remarques discontinues marquant les points de différence par rapport aux films « ordinaires ». Envisager les films de fiction, c'est donc aller plus vite et plus droit au centre du problème.

Nous y sommes encouragés, en outre, par une considération diachronique. On sait, depuis les remarques de Bela Balazs<sup>5</sup>, André Malraux<sup>6</sup>, Edgar Morin<sup>7</sup>, Jean Mitry<sup>8</sup> et de bien d'autres,

4. Voir les nombreux énoncés comme : « Le documentaire était mauvais mais le film était magnifique », ou encore : « Qu'est-ce qu'ils jouent ce soir ? Une série de courts-métrages ou bien un film ? », etc.

5. *Theory of the film*, Londres, Dennis Dobson, 1952, *passim*, et plus particulièrement chapitre III (p. 30-32, « A new form-language ») et chapitre VI (p. 46-51, « The creative camera »).

6. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, paru dans *Verbe* (1940, II-8). Tiré à part : Gallimard, 1946. Constitue pour l'essentiel le chapitre « Cinéma » du *Musée imaginaire* (dans *Psychologie de l'art*). — Reproduit dans le recueil de Marcel L'HERBIER (*L'intelligence du cinéma*, Corrèa, 1945), p. 372-384. — Passage cité : p. 375-376.

7. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éd. de Minuit, 1956. Ensemble du chapitre III (p. 55-90. « Métamorphose du cinématographe en cinéma »).

8. *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome I, Éditions Universitaires, 1963, *Passim*, et plus particulièrement p. 157-165 (à l'intérieur du § 30, p. 149-165, « Les plans et les angles »).

que le cinéma n'a pas été dès sa naissance un « langage » spécifique. Avant d'être le moyen d'expression que nous connaissons, il a été un simple procédé mécanique d'enregistrement, de conservation et de reproduction des spectacles visuels mobiles — ceux de la vie, ceux du théâtre, ou même de petites mises en scènes spécialement conçues mais qui restaient au fond purement théâtrales —, bref un « moyen de reproduction », pour reprendre la formule d'André Malraux<sup>9</sup>. Or, c'est justement dans la mesure où le film a affronté les problèmes du récit qu'il a été amené, au cours de divers tâtonnements successifs, à se constituer un ensemble de procédés signifiants spécifiques. Les historiens du cinéma s'accordent dans l'ensemble à considérer que le « cinéma » au sens actuel du mot date de la période 1910-1915 environ ; des bandes comme *Enoch Arden*<sup>10</sup>, *La vie pour le Tsar*<sup>11</sup>, *Quo vadis ?*<sup>12</sup>, *Fantomas*<sup>13</sup>, *Cabiria*<sup>14</sup>, *Le golem*<sup>15</sup>, *La bataille de Gettysburg*<sup>16</sup>, et surtout *Naissance d'une nation*<sup>17</sup> sont parmi les premiers films, dans l'acception que nous donnons aujourd'hui à ce terme lorsque nous l'employons sans déterminant : narration d'une certaine ampleur et reposant sur des procédés supposés spécifiquement cinématographiques. Or, c'est dans la foulée du projet narratif que ces procédés ont été mis au point. Les pionniers du « langage cinématographique » — un Méliès, un Porter, un Griffith... — n'avaient cure de recherches « formelles » menées pour elles-mêmes ; qui plus est, ils se souciaient peu (si ce n'est par poussées naïves et confuses) du « message » symbolique, philosophique ou humain de leurs films. Hommes de la dénotation plus que de la connotation, ils voulaient avant tout raconter une histoire ; ils n'eurent de cesse qu'ils aient plié aux articulations — même rudimentaires — d'un discours narratif le matériau analogique et continu de la duplication photographique. Georges Sadoul a bien montré<sup>18</sup> comment Méliès,

9. *Esquisse d'une psychologie du cinéma, ibid.*

10. D. W. Griffith, U.S.A., 1911.

11. Tchardynine, Russie, 1911.

12. E. Guazzoni, Italie, 1912.

13. Louis Feuillade, France, 1913.

14. Giovanni Pastrone, Italie, 1914.

15. Henrik Galeen, Allemagne, 1914.

16. Thomas Ince, U.S.A., 1914.

17. David Wark Griffith, U.S.A., 1915.

18. Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique, in *Revue internationale de Filmologie*, n° 1 (juillet-août 1947), p. 23-30.

dans ses soucis de raconteur naïf, avait été amené à « inventer » la surimpression<sup>19</sup>, le procédé des expositions multiples avec cache et fond noir<sup>20</sup>, le fondu et le fondu-enchaîné<sup>21</sup>, le panoramique<sup>22</sup>. Jean Mitry, à qui nous devons une synthèse fort précise sur ces problèmes<sup>23</sup>, a examiné les premières apparitions d'un certain nombre de procédés de langage filmiques — le gros plan, le panoramique et le travelling, le montage parallèle et le montage alterné... — chez les primitifs du cinéma ; résumons ici les conclusions auxquelles il arrive : les principales « inventions » sont dues aux Français Méliès et Promio, aux Anglais A. G. Smith et F. Williamson, à l'Américain E. S. Porter, mais c'est à Griffith qu'il appartenait de préciser et de stabiliser — de codifier, dirions-nous — la *fonction* de ces différents procédés par rapport au *récit* filmique, et par là de les unifier jusqu'à un certain point en une « syntaxe » cohérente (notons qu'il vaudrait mieux dire : une *syntagmatique*, et que Jean Mitry lui-même évite le terme de syntaxe<sup>24</sup>). Griffith a tourné entre 1911 et 1915 toute une série de films qui avaient plus ou moins consciemment la valeur de tâtonnements expérimentaux, et *Naissance d'une nation*, en 1915, apparaît comme le couronnement éclatant, la somme et la démonstration publique de ces recherches qui pour être naïves n'en étaient pas moins systématiques et fondamentales. Ainsi, c'est dans un seul et même mouvement que le cinéma s'est fait narratif et qu'il a conquis quelques-uns des attributs d'un langage.

Aujourd'hui encore, les procédés dits filmiques sont en fait filmico-narratifs. Ainsi se justifie à notre sens la priorité dont doit bénéficier le film narratif dans le travail du filmosémiologue — priorité qui ne saurait bien entendu tourner à l'exclusivité.

19. En 1898, dans les films *La caverne maudite*, *Rêve d'artiste* et *L'atelier du peintre*.

20. En 1898 aussi, dans les films *Les quatre têtes embarrassantes* et *Dédoublement cabalistique*.

21. En 1898 également.

22. En 1899, dans le film *Panorama de la Seine*.

23. *Esth. et psych. du cin.* (op. cit.), p. 157-165 et 269-279.

24. Voir d'autre part F. de SAUSSURE (*C.L.G.*, p. 188) : « Tous les faits de syntagmatique ne se classent pas dans la syntaxe, mais tous les faits de syntaxe appartiennent à la syntagmatique. »

ÉTUDES DE DÉNOTATION ET ÉTUDES DE CONNOTATION  
EN SÉMIOLOGIE DU CINÉMA

Les faits que nous venons d'évoquer entraînent une autre conséquence. La sémiologie du cinéma peut se concevoir comme une sémiologie de la connotation ou comme une sémiologie de la dénotation<sup>25</sup>. Ces deux directions présentent chacune leur intérêt, et il est clair que le jour où l'étude sémiologique du film aura fait quelques progrès et commencera à se constituer en un corps de connaissances, elle envisagera à la fois les significations connotées et les significations dénotées. Avec l'étude de la connotation, nous sommes plus proches du cinéma comme *art* (notion de « septième art »). Ainsi que nous l'avons indiqué ailleurs<sup>26</sup> avec plus de détail, l'art du film se retrouve au même « étage » sémiologique que l'art littéraire : les agencements et contraintes proprement esthétiques — ici versification, compositions, figures..., là cadrages, mouvements d'appareil, « effets » de lumière... — font office d'instance connotée, et celle-ci vient se superposer à un sens dénoté, représenté en littérature par la signification proprement linguistique qui s'attache, dans l'idiome utilisé, aux unités employées par l'écrivain — et au cinéma par le sens littéral (c'est-à-dire perceptif, visuel) des spectacles que reproduit l'image. Quant à la connotation, qui joue un grand rôle dans tous les langages esthétiques<sup>27</sup>, elle a pour signifié tel ou tel « style » littéraire ou cinématographique, tel ou tel « genre » (l'épopée ou le western), tel ou tel « symbole » (philosophique, humanitaire, idéologique, etc.), telle ou telle « atmosphère poétique » — et pour signifiant l'ensemble du matériel sémiologique dénoté, signifiant aussi bien que signifié : dans les films « noirs » américains où les pavés luisants d'un dock maritime distillent une impression d'angoisse ou de dureté (= signifié de la connotation), c'est à la fois le spectacle représenté (des quais déserts et obscurs, encombrés de caisses et de grues = signifié de la dénotation), et une technique de prise de vues misant à fond sur les vertus

25. Au sens de Louis HJELMSLEV (*Fondements de la théorie linguistique*).

26. Dans les p. 81-86 (« Cinéma et littérature. Le problème de l'expressivité filmique ») de l'article de « Communication », 4, cité plus loin.

27. Le langage esthétique pratique une sorte de *promotion* de la connotation, mais cette dernière apparaît aussi dans divers phénomènes d'expressivité propres au langage usuel, comme ceux qu'a étudiés Charles BALLY (*Le langage et la vie*).

de l'éclairage pour aboutir à une certaine *image* de ces quais (= signifiant de la dénotation), qui convergent pour constituer à eux deux le signifiant de la connotation. Les mêmes quais filmés platement ne produiraient pas la même impression ; la même technique de tournage appliquée au visage d'un enfant souriant ne la produirait pas non plus. Les esthéticiens du film ont souvent remarqué que les effets filmiques ne doivent pas être « gratuits », mais demeurer « au service de l'intrigue »<sup>28</sup> ; c'est une autre façon de dire que le signifié de la connotation n'arrive à s'établir que si le signifiant correspondant met en jeu à la fois le signifiant et le signifié de la dénotation.

L'étude du cinéma comme art — l'étude de l'expressivité cinématographique — peut donc être menée selon des méthodes inspirées de la linguistique. Nul doute, par exemple, que les films soient justiciables d'analyses comparables (*mutatis mutandis*) à celles qu'un Th. A. Sebeok a appliquées aux chants tchéremisses<sup>29</sup>, ou à celles que préconise un Samuel R. Levin<sup>30</sup>. Cette tâche n'est pourtant pas la seule qui requiert les soins du sémiologue du cinéma. C'est aussi, c'est même *d'abord* par ses procédés de dénotation que le cinéma est un langage spécifique. La notion de *diégèse* est aussi importante pour la filmo-sémiologie que l'idée d'art. Le mot est tiré du grec (διήγησις) où il signifiait « narration » et désignait tout particulièrement une des parties obligées du discours judiciaire, l'exposé des faits. S'agissant du cinéma, le terme a été remis à l'honneur par Étienne Souriau<sup>31</sup> ; il désigne l'instance *représentée* du film — celle qu'un Mikel Dufrenne opposerait à l'instance *exprimée*, proprement esthétique<sup>32</sup> —, c'est-à-dire en somme l'ensemble de la dénotation filmique : le récit lui-même, mais aussi le temps et l'espace fictionnels impliqués dans et à

28. Voir par exemple Rudolph ARNHEIM, *Film als Kunst* (Berlin, Rowohlt, 1932), p. 73-74 ; Jean MIRRIS, *Esth. et psych. du cin.* (op. cit.), p. 337 à 346 ; Marcel MARTIN, *Le langage cinématographique* (Paris, Le Cerf, 1955), chapitre VII (p. 86-99, « Métaphores et symboles »), etc. C'est l'ensemble des controverses autour de la notion de « cinéma pur » qu'il faudrait citer ici.

29. *Decoding a text : levels and aspects in a Cheremis sonnet*. Contribution à *Style in language*, New York, M.I.T., 1960.

30. *Linguistic structures in poetry*, La Haye, Mouton & Co, 1962.

31. *L'univers filmique* (Flammarion, 1953), ouvrage collectif sous la direction d'E. SOURIAU. Pour la notion de diégèse : Préface, p. 7. — Ou encore, du même auteur, La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, in *Revue internationale de Filmologie*, n° 7-8, p. 231-240.

32. *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Presses Universitaires de France, 1953), t. I (*L'objet esthétique*), p. 240 ssq.

travers ce récit, et par là les personnages, les paysages, les événements et autres éléments narratifs, pour autant qu'ils sont considérés en leur état dénoté. Comment le cinéma signifie-t-il les successions, les précessions, les hiatus temporels, la causalité, les liens adversatifs, la conséquence, la proximité ou l'éloignement spatial, etc. : autant de questions centrales pour la sémiologie du cinéma.

Il ne faut pas oublier, en effet, que le cinéma est très différent, du point de vue sémiologique, de la photographie dont il dérive techniquement. En photographie, comme l'a clairement montré Roland Barthes<sup>33</sup>, le sens dénoté est entièrement pris en charge par le processus automatisé de la duplication photochimique ; la dénotation est un décalque perceptif<sup>34</sup>, elle n'est pas codifiée, elle n'a pas d'organisation propre. Les interventions humaines, avec lesquelles apparaissent quelques éléments d'une sémiotique propre, ne jouent qu'au niveau de la connotation (éclairages, incidence angulaire, « effets » de photographes, etc.). Et, de fait, il n'existe aucun procédé spécifiquement photographique pour désigner le signifié « maison » en son état dénoté, si ce n'est de montrer une maison. Au cinéma, en revanche, toute une sémiologie de la dénotation est possible et nécessaire, car un film est fait de *plusieurs* photographies (notion de *montage*, avec ses infinies conséquences) — photographies dont la plupart ne nous livrent que des aspects partiels du référent diégétique. Une « maison », au cinéma, ce sera une vue d'escalier, puis un des murs pris de l'extérieur, puis un plan rapproché de fenêtre, puis une brève vue d'ensemble du bâtiment<sup>35</sup>, etc. Ainsi apparaît une sorte d'*articulation* filmique, qui n'a aucun équivalent en photographie : c'est la dénotation elle-même qui est ici construite, organisée, et dans

33. Rhétorique de l'image, in *Communications*, n° 4, novembre 1964, p. 40-51. Passage cité : p. 46.

34. Nous parlons ici en sémiologue, non en psychologue. Les études comparatives sur la perception visuelle en situation réelle et en situation filmique ont bien montré toutes les distorsions optiques qui différencient la photo de l'objet. Mais toutes ces transformations, qui obéissent aux lois de la physique optique, de la chimie des émulsions et de la physiologie rétinienne, ne constituent pas un système signifiant.

35. Il en résulte que même si cette vue d'ensemble est la seule à nous être présentée par le film, il s'agit encore d'un choix. On sait que le cinéma moderne a partiellement abandonné les pratiques de fragmentation visuelle et de montage à outrance au profit du tournage en continuité (voir la fameuse « querelle du plan-séquence »). Cette situation *modifie* dans la même mesure la sémiologie de la dénotation filmique, mais elle ne la *déboute* en aucune façon. Simplement, le langage cinématographique, comme tous les autres, a une diachronie.

une certaine mesure codifiée (nous disons *codifiée*, et pas forcément *codée*) ; il y a, à défaut de lois absolues, un certain nombre d'habitudes dominantes en matière d'intelligibilité filmique : un film monté n'importe comment n'est pas compris.

Ici se retrouvent nos remarques initiales ; le « langage cinématographique », c'est d'abord la littéralité d'une intrigue ; les effets artistiques, même s'ils sont substantiellement inséparables de l'acte sémique par lequel le film nous livre l'histoire, n'en constituent pas moins une autre couche de signification, qui du point de vue méthodologique vient « après ».

### PARADIGMATIQUE ET SYNTAGMATIQUE

La sémiologie du cinéma risque d'être axée sur la syntagmatique plus que sur la paradigmatique. Ce n'est pas qu'il n'existe aucun paradigme filmique : à certains points de la chaîne, l'inventaire des unités susceptibles d'apparaître est limité, de sorte que celle qui échoit dans un tel entourage prend son sens par rapport aux autres membres du paradigme ; ainsi de l'opposition « fondu-au-noir/fondu-enchaîné » dans l'entourage « joncture de deux séquences »<sup>36</sup> : une simple commutation — que les usagers, c'est-à-dire les spectateurs, opèrent d'ailleurs spontanément — permet de dégager les signifiés correspondants : hiatus spatio-temporel avec permanence de quelque lien transitif profond (= fondu-enchaîné) et hiatus spatio-temporel franc (= fondu-au-noir). Mais dans la plupart des *positions* de la chaîne filmique, l'inventaire des unités susceptibles d'apparaître est très largement ouvert (bien que non infini). Beaucoup plus ouvert, en tout cas, que ne le sont en linguistique les inventaires de lexèmes, qui s'opposent pourtant aux inventaires de monèmes grammaticaux par leur caractère non fini<sup>37</sup>. Car en dépit de la difficulté, déjà soulignée par Joseph Vendryes dans *Le langage*, de décomposer exactement les mots d'un idiome, il est du moins possible

36. Les fondus peuvent apparaître aussi dans d'autres entourages, notamment en plein cœur des séquences. Ils ont alors d'autres « valeurs ».

37. André MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd., 1963. Passage cité : 4-19 (p. 117), « Lexèmes et morphèmes ; modalités ». — Luis J. PRIETO, *Principes de noologie*, La Haye, Mouton & C<sup>o</sup>, 1964 (*Janua Linguarum, Series minor*, XXXV). Passage cité : 5-12 (p. 125-127), « Oppositions grammaticales et oppositions lexicales ».

d'indiquer une limite inférieure et une limite supérieure, et par là de cerner un ordre de grandeur (en français, le lexème « lav- » existe alors que le lexème « patouf » n'existe pas). Il n'en va pas de même au cinéma, où le nombre des images réalisables est indéfini. Plusieurs fois indéfini, faudrait-il dire. Car les spectacles profilmiques<sup>38</sup> sont par eux-mêmes en nombre illimité ; la qualité exacte de l'éclairage est susceptible de varier à l'infini et par quantités non discrètes ; la distance axiale entre le motif et l'appareil (variations dites scalaires, c'est-à-dire grosseur du plan) est dans le même cas<sup>39</sup> ; l'incidence angulaire aussi ; les propriétés de la pellicule et de la focale utilisées aussi ; la trajectoire exacte des mouvements d'appareil (y compris le plan fixe, qui représente ici le degré zéro) également... Or, il suffit de faire varier d'une quantité perceptible l'un de ces éléments pour avoir affaire à une *autre* image. Le plan n'est donc pas comparable au mot d'un lexique, mais ressemblerait bien plutôt à un énoncé complet (une ou plusieurs phrases), en ce qu'il est déjà le résultat d'une combinaison largement libre, d'un assemblage relevant de la « parole » alors que le mot est un syntagme précontraint par le code, un syntagme « vertical » comme dirait R. F. Mikus<sup>40</sup>. (Notons à ce propos qu'entre l'image et l'énoncé il y a une autre ressemblance : l'un et l'autre sont des unités actualisées, alors que le mot est par lui-même une unité de code, purement virtuelle. L'image est presque toujours assertive, et l'assertion est une des grandes « modalités » de l'actualisation, de l'acte sémique<sup>41</sup>.) Il semble donc que la paradigmatique du film soit condamnée à rester partielle et fragmentaire. Ceci tient évidemment à ce que la *création* joue un rôle plus important dans le langage cinématographique que dans le maniement des idiomes : « parler » une langue, c'est

38. Au sens défini par Étienne Souriau (cf. n. 31). Est profilmique tout ce que l'on met devant la caméra ou devant quoi on la met pour qu'elle le « prenne ».

39. Dans *Le langage cinématographique* (Paris, 1962, éd. Ligue Française de l'Enseignement), p. 14, François CHEVASSU affirme que l'« échelle des plans » est codifiée. En fait, on peut penser que ce sont plutôt les *termes* techniques (« gros plan », « plan américain », « demi-ensemble », etc.) qui le sont. L'échelle des plans par elle-même forme un dégradé continu, du plan le plus rapproché au plus éloigné. La codification intervient ici au niveau du métalangage (langue spéciale des studios) et non du langage-objet (en l'espèce : langage cinématographique).

40. In *Lingua*, août 1953, p. 430-470. Passage cité : § 18.

41. Voir Éric BUYSSENS, *Les langages et le discours* (op. cit.), III B (p. 22-30, « Distinction entre acte sémique et sème ») et VIII C (p. 74-82, « Modalité et substance du discours »).

l'utiliser ; « parler » le langage cinématographique, c'est dans une certaine mesure l'inventer. Les locuteurs forment un groupe d'usagers, les cinéastes un groupe de création. — En revanche, les *spectateurs* de cinéma forment à leur tour un groupe d'usagers. C'est pourquoi la sémiologie du cinéma est souvent amenée à se placer du côté du spectateur plutôt que du côté du cinéaste. La distinction introduite par Étienne Souriau entre le point de vue filmique et le point de vue « cinéastique »<sup>42</sup> sera ici d'une grande utilité ; la sémiologie du cinéma est principalement une étude filmique. Cette situation a son équivalent approximatif en linguistique : on sait que pour certains linguistes le locuteur est du côté du message et que c'est l'auditeur qui « représente » en quelque sorte le code<sup>43</sup>, puisqu'il dispose uniquement de ce dernier pour comprendre ce qu'on lui dit, alors que le parleur est supposé savoir d'avance ce qu'il veut dire.

Plus que les études paradigmatiques, les considérations syntagmatiques sont au centre des problèmes de la dénotation filmique<sup>44</sup>. Si chaque image est une libre création, l'agencement de ces images en une suite intelligible — découpage et montage — nous place au cœur de la dimension sémiologique du film. Situation un peu paradoxale : ces unités foisonnantes (et peu discrètes !) que sont les *images* se mettent brusquement, lorsqu'il s'agit de *composer un film*, à accepter d'assez bonne grâce la contrainte de quelques grandes structures syntagmatiques ; alors qu'une image ne ressemble jamais à une autre image, la grande majorité des films narratifs se ressemblent quant à leurs principales figures de syntagme. La *narrativité filmique* — puisque c'est encore elle que nous retrouvons ici sur notre chemin —, en se stabilisant par convention et répétition au fil de bandes innombrables, s'est peu à peu coulée

42. Les grands caractères de l'univers filmique. Contribution (p. 11-31) à *L'univers filmique* (op. cit.). Passage cité : p. 30-31.

43. F. de SAUSSURE définissait toujours le signifiant linguistique comme une « image acoustique », non comme une image musculaire ou phonatoire, ou un schéma moteur. Donc, fait d'audition, non de locution (*C.L.G.*, p. 30 et 98). — Même idée chez les éditeurs de SAUSSURE, Ch. BALLY et A. SECHEHAYE, dans la note qu'ils ont ajoutée à la p. 98 du *C. L. G.* — et, sous forme plus détaillée, chez Charles BALLY dans *Le langage et la vie* : c'est par le canal des auditeurs que les innovations individuelles peuvent devenir des faits de langue.

44. Dans le tome II de son *Esthétique et psychologie du cinéma* (Éditions Universitaires, 1965), Jean MERRY développe l'idée que ce que l'on appelle la « métaphore » filmique est toujours, au fond, une métonymie.

dans des formes plus ou moins fixes, qui n'ont certes rien d'immuable et représentent simplement un « état » synchronique (celui du cinéma actuel) — mais qui, si elles devaient se modifier, nécessiteraient toute une évolution positive, susceptible d'être attestée, comme celles qui provoquent dans nos langues tel ou tel changement diachronique dans la répartition des temps ou des aspects. On pourrait dire, appliquant au cinéma une pensée saussurienne<sup>45</sup>, que la grande syntagmatique du film narratif *peut changer*, mais que n'importe qui ne peut pas *la changer* tout de go. Le défaut d'intellection chez les usagers spectateurs serait la sanction automatique d'une innovation purement individuelle que le système se refuserait à entériner, et l'originalité des artistes créateurs consiste, ici comme ailleurs, à ruser avec le code ou à l'utiliser de façon ingénieuse plutôt qu'à l'attaquer de front ou à le violer.

#### UN EXEMPLE : LE SYNTAGME ALTERNANT

Analyser en détail les principaux types de *grands syntagmes*<sup>46</sup> filmiques dépasserait les limites de ce petit article. Nous en voyons pour notre part cinq : la scène, la séquence, le syntagme alternant, le syntagme fréquentatif et le syntagme descriptif<sup>47</sup>, auxquels il faut ajouter le plan autonome (prise de vue unique commutable avec un syntagme entier). Bornons-nous, à titre d'exemple, à indiquer quelques caractères du *syntagme alternant* (ex. : image de la mère — image de sa fille — image de la mère — etc.). Le syntagme alternant repose sur l'échéance alternée de deux ou plusieurs « motifs » diégétiques ; les images relèvent donc de deux ou plusieurs *séries* dont chacune, si elle était présentée continûment, pourrait donner lieu à une séquence ordinaire ; mais le syntagme alternant consiste précisément à refuser — pour des raisons de connotation : recherche de telle ou telle « construction », de tel ou tel « effet »... — ce groupement par séries continues, qui reste

45. C. L. G., I<sup>o</sup> Partie, chap. II (p. 104-113), « Immutabilité et mutabilité du signe linguistique ».

46. Subdivisions de *premier rang*, c'est-à-dire segments qui apparaissent comme des parties du film (ce dernier est le syntagme-maximum du cinéma), et non comme des parties de parties du film.

47. Christian METZ, *Cinéma et langage* (thèse de doctorat), en préparation.

virtuel. Le syntagme alternant a fait, semble-t-il, sa première apparition en 1901 et en Angleterre, dans un film de F. Williamson, *Attaque d'une mission en Chine*. C'était une bande d'« actualités reconstituées » comme on en faisait à cette époque. Les images de la mission cernée par les Boxers (pendant la guerre du même nom) et celles des marins qui avancent pour libérer les missionnaires alternaient sur l'écran<sup>48</sup>. Par la suite, le procédé est peu à peu devenu courant.

L'alternation définit la forme du signifiant mais non pas forcément, comme nous allons le voir, celle du signifié — ce qui revient à dire que le rapport du signifiant et du signifié, dans le syntagme alternant, n'est pas toujours analogique. Si l'on adopte comme pertinence la nature du *signifié de dénotation temporelle*, on distinguera trois cas de syntagme alternant. Dans le premier cas (que l'on pourrait appeler *syntagme alternatif*), l'alternance des signifiants renvoie à une alternance parallèle des signifiés (ici : rapport analogique). Exemple : deux joueurs de tennis « cadrés » alternativement, chacun au moment où la balle est à lui. Dans le deuxième cas (qu'on pourrait nommer *syntagme alterné*), l'alternance des signifiants correspond à la simultanéité des signifiés. Exemple : les poursuivants et les poursuivis. Tout spectateur comprend qu'il s'agit de deux séries chronologiques qui restent à chaque instant contemporaines, et qu'au moment où il voit les poursuivis en train de cavalcader (sur l'écran, lieu du signifiant), les poursuivants n'en continuent pas moins leur propre chevauchée (dans la diégèse, lieu du signifié). Ici le nexus sémiotique — alternance = simultanéité — cesse d'être analogique. Mais il ne devient pas « arbitraire » pour autant ; il reste motivé (n'oublions pas que l'analogie n'est qu'une des formes de la motivation), et la compréhension de ce genre de syntagmes par le spectateur est relativement « naturelle » ; la motivation est ici à chercher du côté des mécanismes psychologiques spontanés de la perception filmique : Anne Souriau a bien montré<sup>49</sup> que les passages du type « poursuivants-poursuivis » sont aisément compris, et sans grand apprentissage, car le spectateur (à

48. Ici, l'alternation signifie la simultanéité. Il s'agit donc d'un *syntagme alterné*, au sens qui va être défini dans un instant.

49. Succession et simultanéité dans le film. Contribution (p. 59-73) à *L'univers filmique* (op. cit.). Passage cité : p. 68.

la seule condition que le rythme de l'alternance ne soit pas trop lent) procède à une « interpolation spontanée » du matériel visuel que lui offre le film ; il devine que la série 1 continue à se dérouler dans l'intrigue pendant qu'il voit la série 2 à l'image. — Troisième cas, auquel on pourrait réserver le nom de *syntagme parallèle* : deux séries d'événements sont entremêlées par le montage sans qu'il existe entre elles au niveau du signifié (diégèse) de rapports temporels pertinents, du moins au plan de la dénotation. C'est à ce troisième cas que les théoriciens du cinéma font parfois allusion par des expressions comme « rapports temporels indifférents »<sup>50</sup>. Exemple : un paysage nocturne, urbain et sinistre, puis un paysage champêtre et ensoleillé, puis retour au premier thème, etc. Rien ne nous indique si les deux scènes ont lieu au même moment, ou à des moments différents (et dans la deuxième hypothèse quel est le sens de la précession). Il s'agit de deux motifs que le montage rapproche dans un but « symbolique » (le riche et le pauvre, la vie et la mort, les Blancs et les Rouges, etc.) sans que leur datation littérale soit posée comme pertinente. Il y a comme une défection du rapport temporel dénoté, au profit de valeurs de connotation riches et diverses, qui dépendent du contexte, ainsi que de la substance du signifié.

Les trois variantes du syntagme alternant forment un petit système dont la configuration interne n'est pas sans rappeler le système des personnes tel que le conçoit E. Benveniste<sup>51</sup>. Une première corrélation (présence ou absence d'une dénotation temporelle pertinente) permet d'opposer le montage parallèle d'un côté (= absence), les montages alternatif et alterné de l'autre (= présence). A l'intérieur du deuxième terme, une autre corrélation (nature du signifié de dénotation temporelle) opère le départ entre le montage alterné (signifié = simultanéité) et le montage alternatif (signifié = alternance).

50. Voir par exemple R. ARNHEIM, *Film als Kunst* (op. cit.), p. 118-119 (dans sa table de montage) — ou Marcel MARTIN, *Le langage cinématographique* (op. cit.), p. 148-149 (définition du « montage parallèle »).

51. Structure des relations de personne dans le verbe, in *B.S.L.P.*, XLIII, 1946 (daté de 1947), p. 1-12. — La « corrélation de personnalité » oppose la troisième personne (qui est en fait une non-personne) aux première et deuxième, qui constituent ensemble le terme marqué de cette première corrélation, terme à l'intérieur duquel la « corrélation de subjectivité » (deuxième corrélation) oppose la première personne (marquée) à la deuxième (non marquée).

## AUTRES PROBLÈMES

Ces quelques remarques rapidement esquissées fournissaient un exemple de ce que peut être l'étude syntagmatique de la dénotation filmique. D'importantes différences séparent la sémiologie du cinéma de la linguistique proprement dite. Sans revenir sur celles que nous avons signalées ailleurs<sup>52</sup>, rappelons quelques points de grande importance : le film n'a rien en lui qui corresponde aux unités de seconde articulation, purement distinctives ; toutes ses unités — même les plus simples, comme le fondu ou le volet — sont directement significatives (de plus, comme nous l'avons dit, elles n'apparaissent qu'à l'état actualisé). Les commutations et autres manipulations auxquelles procède la sémiologie du cinéma portent donc sur de grandes unités signifiantes. Les lois du langage cinématographique ordonnent des *énoncés* à l'intérieur d'un *récit*, et non point des monèmes à l'intérieur d'un énoncé, encore moins des phonèmes à l'intérieur d'un monème.

Le cinéma n'est à coup sûr pas une *langue*, contrairement à ce que beaucoup de théoriciens du cinéma muet ont dit ou laissé entendre (thèmes de la « ciné-langue », de l'« esperanto visuel », etc.), mais on peut le considérer comme un *langage*, dans la mesure où il ordonne des éléments significatifs au sein d'arrangements réglés différents de ceux que pratiquent nos idiomes, et qui ne décalquent pas non plus les ensembles perceptifs que nous offre la réalité (cette dernière ne raconte pas d'histoires suivies<sup>53</sup>). La manipulation filmique transforme en un discours ce qui aurait pu n'être que le décalque visuel de la réalité. Partie d'une signification purement analogique et continue — la photographie animée, le *cinématographe* —, le cinéma a dessiné peu à peu, au cours de sa maturation diachronique, quelques éléments d'une sémiotique propre, qui restent épars et fragmentaires au milieu des nappes amorphes de la simple duplication visuelle.

52. Christian METZ, Le cinéma : langue ou langage ?, in *Communications*, n° 4, novembre 1964, p. 52-90 (ensemble de l'article) ; *Id.*, Une étape dans la réflexion sur le cinéma (A propos du livre de Jean MIRRAT : *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I), in *Critique*, n° 214, mars 1965, p. 227 à 248. Pour le point considéré : uniquement les p. 228-234.

53. Voir Albert LAFFAY, *Logique du cinéma* (Masson, Paris, 1964) : idée générale de l'ouvrage et plus particulièrement chap. III, p. 51 à 90.

Le « plan » — unité déjà complexe, et qu'il faudra étudier — reste pour l'heure une référence indispensable, un peu comme l'a été l'étage du « mot » pendant toute une période de la recherche linguistique. Il serait aventureux d'assimiler le plan au *taxème* dans le sens de Louis Hjelmslev<sup>54</sup>, mais on peut estimer qu'il constitue au cinéma le *segment minimum* (expression reprise à André Martinet<sup>55</sup>), puisqu'il faut au moins un plan pour faire un film ou une partie de film — de la même façon qu'un énoncé linguistique ne saurait comporter moins d'un phonème. Retrancher quelques plans à l'intérieur d'une séquence, ce peut être encore l'analyser ; retrancher quelques *photogrammes* à l'intérieur d'un plan, c'est déjà le détruire. Si le plan n'est pas l'élément minimum de la *signification* filmique (car un seul plan nous livre plusieurs informations), il est du moins l'élément minimum de la *chaîne* filmique<sup>56</sup>.

Il ne faut pas en conclure que tout segment filmique minimum est un plan. A côté des plans existent d'autres types de segments minima, les *procédés optiques* — fondus divers, volets, etc. —, qu'on peut définir comme des éléments *visuels mais non photographiques*. Alors que les images ont comme référents des objets de la réalité, les procédés optiques, qui ne représentent rien, ont comme référents des images (celles qui leur sont contiguës dans le syntagme). Ces procédés sont un peu aux prises de vues ce que les morphèmes sont aux lexèmes ; ils ont selon le contexte deux grandes fonctions : « trucage » (en ce cas, ce sont des sortes d'exposants sémiologiques portant sur les images contiguës), ou « ponctuation ». Cette expression de « ponctuation filmique », consacrée par l'usage, ne doit pas nous faire oublier que les procédés optiques séparent des énoncés vastes et complexes, et correspondent par là aux articulations du récit littéraire (passage à la ligne ou passage à la page, par exemple), alors que la ponctuation proprement dite — c'est-à-dire typographique — sépare des phrases (point, point d'interrogation, point d'exclamation, point-virgule...), des proposi-

54. La stratification du langage, in *Word*, X, p. 163-188. Repris in *Essais linguistiques* (Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959), p. 36-68. Le taxème : p. 57 et 65.

55. *Éléments de linguistique générale* (op. cit.), 3-12 (« A la recherche des traits pertinents »), p. 62-63.

56. De même, le phonème n'est pas l'unité distinctive minimum, puisque cette dernière est le « trait », mais il est l'élément minimum de la *séquence* parlée, le seuil où un ordre de consécutives fait place à un ordre de simultanités.

tions (virgule, point-virgule, tiret...), voire des « bases verbales » accompagnées ou non de caractéristiques (la virgule entre deux « mots », le tiret dans le même entourage, etc.).

#### POUR SERVIR DE CONCLUSION...

Les *notions* de la linguistique ne peuvent être appliquées à la sémiologie du cinéma qu'avec la plus extrême prudence. En revanche, les *méthodes* linguistiques — commutation, découpage, stricte distinction du signifiant et du signifié, de la substance et de la forme, du pertinent et de l' « irrelevant », etc. — fournissent au sémiologue du cinéma une aide constante et précieuse pour établir des unités qui restent encore très grossières, mais que le temps (et, souhaitons-le, le travail de plus d'un chercheur) sont susceptibles d'affiner progressivement.

*École Pratique des Hautes Études, Paris.*

