

I

Introduction à la sémiotique du film

Plan du cours

Introduction

1. Définitions, méthodes, objets
2. Le cinéma est un système de signes
 - 2.1. Du signe au langage
 - 2.2. Signes conventionnels et signes iconiques
3. Ressemblance et illusion de réalité
 - 3.1. Le cinéma comme art de représentation
 - 3.2. Le cinéma comme art
4. Les différents niveaux de signification au cinéma
5. Le montage
 - 5.1. Le montage comme essence du cinéma ?
 - 5.2. Séries structurelles artistiques et non-artistiques
6. Spécificités du message artistique

Conclusion

Introduction

La philosophie de l'art, ou « esthétique », s'est constituée dans l'histoire de la culture occidentale sur la base de grandes questions que l'on peut grossièrement subdiviser en deux tendances :

- La compréhension de la structure de l'œuvre, ce qui fait qu'elle est œuvre d'art, son évaluation selon certains critères, etc.,
- La compréhension de l'acte créatif en tant que tel, plaçant au centre le créateur, l'artiste.

Avec la modernité artistique, la dialectique forme-fond s'est progressivement substituée à celle des critères d'évaluation de la valeur des œuvres d'art et ses questions corrélatives, celle du « beau » et celle de « l'inspiration ». Pour Theodor Adorno, l'esthéticien de la modernité le plus important, la forme se définit ainsi :

« [...] la forme esthétique est l'organisation objective en langage cohérent de tout ce qui apparaît à l'intérieur d'une œuvre d'art. Elle est la synthèse non violente des éléments épars, qu'elle conserve cependant tels qu'ils sont dans leurs divergences et leurs contradictions, et c'est pourquoi elle est effectivement un déploiement de la vérité. »¹

Nous ne conserverons pas ici la notion de « vérité », servant de pivot chez Adorno entre esthétique et idéologie, et lui substituerons celle de « signification ». En d'autres termes, nous admettons que la forme est ce qui détermine la possibilité pour l'œuvre de faire sens. À partir de là, l'esthétique s'est ouverte à l'influence d'autres disciplines des sciences humaines beaucoup plus avancées dans l'analyse quantitative des phénomènes au détriment d'approches qualitatives. La linguistique de Ferdinand de Saussure a représenté de ce point de vue un bond épistémologique fondamental qui influença la totalité du champ des sciences humaines et donc, par voie de conséquence, l'esthétique. En important des catégories, concepts et méthodes dérivés de la linguistique, l'esthétique semblait passer d'une science de la subjectivité à une science

1. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1995, p. 202

de l'objectivité en art. Son terrain de prédilection devint la dialectisation du rapport signe-sens.

1. Définitions, méthodes, objets

Nous allons poser dans le cadre de l'esthétique de la forme que toute œuvre d'art est en même temps objet technique, objet plastique et objet sémiotique. À ce titre, les œuvres d'art constituent des ensembles signifiants complexes. Avant d'analyser un grand nombre d'œuvres et de courants esthétiques structurant le vaste corpus du cinéma expérimental par le prisme des techniques employées et de leurs incidences dans le plan esthétique, nous jetterons dès à présent quelques bases pour aborder la dimension sémiotique des énoncés audiovisuels ne recourant pas aux normes du cinéma institutionnel de fiction. Rappelons tout d'abord quelques définitions :

Sémiotique = concept issu de la philosophie s'attachant à étudier les relations entre signe et sens (signification) dans une situation communicationnelle, c'est à dire une situation induisant un producteur de signes, un message constitué et une instance interprétante. C'est un champ très vaste recouvrant un très grand éventail de formes et de situations communicationnelles. Le concept de sémiotique ne doit pas être confondu avec celui de **sémiologie** qui désigne une science du langage étudiant sa structure, ses unités et ses différentes organisations, ni avec celui de **sémantique** qui est un sous-ensemble de la linguistique s'attachant à l'étude du sens des messages véhiculés par la langue.

Les glissements permanents de nombreux concepts entre les différents champs d'études des sciences humaines portant sur les formes de communication et leurs messages, sont à l'origine de beaucoup de malentendus, conflits et controverses. Il est incontestable que c'est la linguistique qui a apporté l'essentiel des théories, notamment dans sa version structuraliste, à l'étude de la relation signe-sens sous la forme du rapport signifiant-signifié. Dans le contexte qui est le nôtre, celui d'une étude des message audiovisuels, voici les définitions que nous adopterons pour ces deux derniers concepts fondamentaux :

SIGNIFIANT = Élément ou groupements d'éléments qui rendent possible l'apparition de la signification au niveau de la perception et qui sont reconnus, en ce moment même, comme extérieurs à l'homme. Ils sont donc rejetés vers l'univers naturel manifesté au niveau des qualités sensibles. Ils peuvent être d'ordre visuel, auditif ou tactiles. Ils renvoient à la dimension cognitive de notre expérience du monde et à la dynamique du connaître.

SIGNIFIÉ = La signification, ou les significations qui sont recouvertes par le signifiant et manifestées grâce à son existence. Les signifiés renvoient aux contenus mentaux secondarisés et relèvent de la dynamique du connu. Signifiant et signifié se présupposent réciproquement et constituent un ensemble dit : « ensemble signifiant »².

Les linguistes acceptent généralement assez mal que tout l'appareillage conceptuel qu'ils ont mis au point pour l'étude de la langue soit mobilisé avec plus ou moins de pertinence dans l'étude d'autres « langages »³. Pourtant, l'expérience que nous faisons en permanence de toutes sortes de messages utilisant toutes sortes de médiations ou vecteurs, nous incite à voir dans tous les messages, artistiques ou non-artistiques, sonores, musicaux, iconiques, corporels, etc. des ensembles organisés dont le déchiffrement requiert la possession de codes plus ou moins sophistiqués, conscients, appris ou apparemment innés.

Si l'on se recentre sur le domaine du cinéma expérimental, on pourrait à première vue penser qu'il n'a que peu à voir avec les questions de sens telles qu'elles sont abordées par la sémiologie appliquée au cinéma. Pour Christian Metz par exemple, le cinéma expérimental ne constitue qu'un domaine marginal, et ses recherches n'ont porté presque exclusivement que sur les films de fiction. On a associé le cinéma

2 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 10

3. Les travaux de Roger Odin ont eu pour objectif de clarifier le déplacement des concepts de linguistique vers le champ cinématographique où l'on ne rencontre que des énoncés iconiques associés à une organisation sonore complexe. Voir Roger Odin *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, 1990.

Émile Benveniste en revanche, a cherché à démontrer la suprématie du système sémiotique de la langue en la désignant comme seul système interprétant possible de tous les autres systèmes signifiants. Il qualifie la langue de « d'interprétant de la société ». Par conséquent, le transfert des structures et du fonctionnement du système sémiotique interprétant vers les systèmes sémiotiques interprétés n'est pas possible. Donc, d'autres systèmes signifiants que la langue ne peuvent pas être qualifiés de « systèmes sémiotiques ». Voir Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale* T2, Gallimard, 1966, p.54.

expérimental à une forme de message artistique non-narratif, forme intermédiaire entre musique et arts plastiques. Pourtant, si les cinéastes d'avant-garde, à l'instar des Jean Epstein, Germaine Dulac, René Clair, Man Ray, Fernand Léger, Luis Buñuel ou Dimitri Kirsanoff, s'accordaient pour chasser du cinéma toutes ses composantes issues de la littérature et du théâtre, cela ne signifiait aucunement une répudiation de la narration. *La coquille et le clergyman* (1924) de Dulac, *Ménilmontant* (1926) de Dimitri Kirsanoff, *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray, *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel voire même *L'homme à la caméra* (1927) de Dziga Vertov, mais aussi les films plus contemporains de Guy Maddin, des frères Quay, du Groupe de Zanzibar ou de Yuri Yufit, contiennent une dimension narrative. Nous remarquerons également que dans tous ces films, le matériau cinématographique est en tout point comparable à celui du cinéma de fiction institutionnel : Il y a mise en scène, c'est à dire inscription de figures dans un décor, comédiens, fictivisation, autrement dit représentation d'une réalité possible, etc. Simplement, si les composantes et structures conventionnelles de la narration cinématographique sont mobilisées, il s'agit bien souvent de les déformer, dérégler, contredire, afin de produire un autre niveau de signification. On peut appliquer au cinéma expérimental ce que disait Roman Jakobson de la poéticité en littérature correspondant à une « fonction poétique d'une portée dominante dans une œuvre littéraire [...] » – donc nullement réductible à tout ce que l'on range dans le genre « poésie » :

« (La poéticité se manifeste en ceci) [...], que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé, ni comme explosion d'émotion. En ceci que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. Pourquoi tout cela est-il nécessaire ? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet ? Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A et A'), la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A') est nécessaire ; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'y a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu des signes, le rapport entre le concept et le

signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt. »⁴

Si l'on remplace le substantif « mot » par celui d'« image », nous cernons ce qui caractérise la « cinématographicité » du cinéma d'avant-garde et expérimental : une plus value esthétique augmentant la valeur de l'image en tant qu'image et des liaisons entre images en tant que liaisons.

Cette plus value de cinématographicité n'est pas absente dans le cinéma de fiction, mais elle est souvent réduite à un niveau ne compromettant pas la perception par le spectateur des enjeux dramaturgiques du récit, à ce que Jakobson appelle substitution du signe à l'objet (illusion de réalité) et explosion d'émotion (intensité de la participation affective au drame par effet de projection⁵).

Il y a bien une zone d'intersection entre le cinéma de fiction et le cinéma expérimental autour de la notion de narration et d'une grande partie du matériau cinématographique. Le cinéma expérimental ne doit donc pas être exclu du champ d'étude de la sémiologie et de la sémantique appliquées aux énoncés cinématographiques. Nous poserons dans un premier temps les lignes générales de la relation signe-sens telle qu'elle ont été formulées par le sémioticien du cinéma Iouri Lotman⁶, pour esquisser dans un second temps ce qui polarise les messages cinématographiques entre la recherche d'une originalité maximale (cinéma expérimental) et la redondance induite pas le recours à des règles d'organisation relativement stables (cinéma de fiction institutionnel). Nous traduirons cela dans les termes du théoricien de l'information Abraham Moles pour qui le message artistique se caractérise par un équilibre variable entre information sémantique et information esthétique.

4. Roman Jakobson, *Huit questions de poésie*, Éditions du Seuil, 1977, p. 46

5. Voir sur ces phénomènes Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les éditions de minuit, 1956.

6. Sémioticien estonien ayant fondé à l'époque de l'URSS un très important centre de recherche universitaire à Tartu (Estonie). Ses recherches s'inscrivaient dans la suite de ce que l'on a appelé « l'école formaliste russe » ayant révolutionné au début du XX^e siècle la linguistique et l'étude des structures narratives dans le conte et le roman. Ses plus grands noms sont Vladimir Propp, Roman Jakobson ou Victor Chklovski. Iouri Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Éditions sociales, 1976

2. Le cinéma est un système de signes

L'application des concepts de la sémiotique au cinéma résulte du fait que cette forme d'expression artistique est reconnue comme un système de signes inscrits dans une syntaxe actualisée lors de la projection du film sous la forme d'un énoncé audiovisuel se développant dans un écoulement temporel linéaire et continu. Cet énoncé est contenu à l'intérieur d'une durée précisément bornée par un début et une fin. Sa logique et sa cohérence internes répondent à des règles de composition affectant à chaque signe une fonction précise. Le cinéma, comme tous les autres arts, est reconnu comme un moyen de communication. Il permet à un énonciateur/destinateur, le cinéaste, d'adresser un message à un destinataire : le public.

De nombreux linguistes ont fait observer que l'énoncé cinématographique ne pouvait être comparé à l'énoncé linguistique (oral ou écrit) car il ne dispose pas d'un système d'unités toujours égales à elles-mêmes quelle que soit leur position dans la chaîne syntaxique. De fait, au cinéma, le sens d'une même image peut varier en fonction de ce qui l'environne et de sa position dans la chaîne syntaxique. C'est ce que démontre le célèbre effet Koulechov où une même image du visage de l'acteur Mosjoukine interpellant le spectateur par un regard caméra est interprétée de façon différente selon la nature d'une seconde image qui lui est associée. Néanmoins, en dépit de cette limitation, l'organisation de l'énoncé cinématographique répond à des lois compositionnelles visant, ou orientant, sa signification. Il y a toujours un « schéma narratif », qu'il ne faut pas confondre avec le contenu de ce qui est raconté : le récit. Il peut très bien y avoir schéma narratif sans récit, par exemple dans *Un chien andalou* de Luis Buñuel, ou récit reposant sur l'évidement maximal du schéma narratif comme dans *L'homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras. Dans le premier cas, il y a un enchaînement de motifs jouant sur l'articulation d'allégories non liées par des lois discursives ou causales habituelles dans le récit filmique, dans le second, il y a un récit énoncé par une voix off sur une bande image alternant de très longs segments noirs avec les occurrences de seulement six plans brefs, en quarante minutes. Dans ce cas,

l'évidement du schéma narratif signifie la possibilité de sa suppression dans le plan du cinématographique et sa possible recreation à un autre niveau, plus conceptuel.

Dans tous les cas, le fait que le cinéma confère aux signes constituant ses énoncés les spécificités de son matériau dans les plans sonore et visuel n'interdit nullement de le reconnaître comme un langage.

2.1. Du signe au langage

Aux fondements de son travail sur le cinéma, Iouri Lotman pose un certain nombre de généralités sur la sémiotique⁷. On distingue traditionnellement écrit-il, deux familles dans les moyens de communication :

- Communication sonore = langage oral ou langage de signaux acoustiques (bruits organisés, morse, alarmes, etc.)
- Communication visuelle = langage de signes iconiques (ex : la signalisation routière).

Un système sémiotique ordonnancé de communication s'appelle un « langage ». Sa fonction sociale consiste à assurer l'échange, la conservation, et l'accumulation de l'information dans la collectivité qui l'utilise. La « langue », dans le sens usuel de ce mot, désigne un langage combinant une dimension sonore et une dimension visuelle (graphique) : on entend et on lit une langue unissant des individus dans un ensemble inscrit dans une axiologie temporelle (histoire) et géographique (culture).

Les muets parlent en utilisant un langage de gestes. « Muet » n'est donc pas synonyme de « ne possède pas de langue ». De la même manière, le cinéma, qui fut d'abord muet, avait déjà trouvé ses propres lois de communication, ou langage, avant l'apport du son. Pour atteindre le niveau du langage, le cinéma dut convaincre que les images photographiques produites automatiquement par la caméra pouvaient se détacher des objets dont elles étaient la reproduction jugée parfaitement fidèle, pour devenir des signes. C'est le fait d'être caractérisé par des signes qui fonde tout système sémiotique.

Signes = équivalents matériels des objets, phénomènes et concepts qu'il exprime.

7. Iouri Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Éditions sociales, 1976

La marque essentielle du signe est donc d'assurer une **fonction de remplacement**.

Tout signe sous-entend un rapport constant à la chose qu'il remplace. Ce rapport s'appelle la **sémantique du signe**.

La sémantique permet d'apprécier chaque signe dans son rapport biunivoque expression-contenu, ainsi que les systèmes de signes dans leur ensemble.

Un langage n'est pas un assemblage mécanique de signes isolés mais un **système organisé, ordonnancé**. Exemple : si un automobiliste voit un feu rouge dont la vitre est cassée, donc le voyant blanc, il l'interprète correctement parce qu'il le situe dans l'ensemble des trois couleurs vert-rouge-orange et comprend qu'il signifie « rouge » parce que ni vert ni orange.

Le cinéma n'est un langage qu'à condition que ceux auxquels sont destinés ses messages disposent des connaissances nécessaires pour le comprendre. Le langage du cinéma, comme tout autre langage, doit s'apprendre.

2.2. Signes conventionnels et signes iconiques

On distingue deux types de signes :

- **Signes conventionnels** = signes dont la biunivocité (= relation fonctionnant dans les deux sens) expression-contenu n'est pas intérieurement motivée. Exemple : dans la signalétique réglant les flux de circulation dans l'espace public, et ce partout dans le monde, la lumière verte indique que l'on peut avancer, la rouge que l'on doit s'arrêter. Nous devons constater en revanche que dans toutes les langues, les mots sont déterminés historiquement. C'est pourquoi désigner la même chose avec des mots aussi différents entre des langues différentes fait du mot l'exemple le plus parfait du signe conventionnel. Les signes conventionnels, qu'ils soient simples comme un signe de couleur, ou complexes comme les mots d'une langue, nécessitent un code pour être compris.

- **Signes iconique** (ou figuratif) = la signification a une expression unique. Exemple : le dessin. Un dessin de girafe renvoie à un animal particulier, du moins pour tous ceux qui disposent de la connaissance de l'animal référé. Les signes iconiques sont

immédiatement compréhensibles par des rapports d'analogie et tendent plus facilement à l'universalité⁸.

Les signes conventionnels sont adaptés au **récit**.

Les signes iconiques sont limités à la fonction de **dénomination**.

Les hiéroglyphes égyptiens représentent cette phase d'évolution vers le texte narratif à partir d'une base iconique⁹. Les hiéroglyphes constituent un système de déterminatifs sémantiques (petits signes formels de type conventionnel).

Il y a interaction permanente entre signes conventionnels et signes iconiques sur le mode de l'interpénétration ou de la répulsion. Le champ de l'expression artistique illustre parfaitement ce fait. Les deux types de signes ont donné naissance à deux formes d'arts : arts figuratifs, arts verbaux. Néanmoins, les arts figuratifs tendent vers le récit (la bande dessinée, le roman-photo, le cinéma) et l'expression poétique utilise le signe conventionnel (le mot) aussi pour son caractère figuratif (voir notamment l'écriture poétique d'Apollinaire ou la poésie surréaliste). Dans le cinéma muet, on retrouve l'association d'images (les plans) et de mots (les cartons). Les images sont les éléments d'un texte narratif et les mots sont souvent utilisés dans le sens de signes iconiques, surtout dans le cinéma russe des années 1920. Chez Vertov ou Eisenstein le travail sur la typographie et la grosseur des lettres sert à suggérer un ton, une intensité, etc.

3. Ressemblance et illusion de réalité

3.1. Le cinéma comme art de représentation

Au cinéma plus que dans tous les autres arts, le spectateur vit émotionnellement les événements comme s'ils étaient vrais ($A = A'$), tout en comprenant par la conscience leur caractère irréel ($A \neq A'$). La ressemblance du cinéma avec le monde que nous

8. Les sciences cognitivistes contemporaines ont tendance à critiquer la présentation simpliste de la sémiotique pour relever que bien au contraire, la relation d'un sujet interprétant à un signe iconique est extrêmement complexe parce qu'elle engage, outre les mécanismes cérébraux de la reconnaissance, également ceux de la mémoire.

9. Une petite fable écrite par Marcel Pagnol est très amusante à ce sujet. On la trouve dans Œuvres complètes, T. 3, *Cinématurgie de Paris*, Éditions de Provence, p. 98

voyons crée l'illusion que son langage est immédiatement compréhensible. Elle place le spectateur dans une situation comparable à celle que l'on a de notre langue maternelle : une compréhension illusoire, faisant croire qu'il n'y a rien à apprendre. C'est une source d'erreurs.

Le cinéma n'est pas la reproduction servile de la vie, « mais une reconstitution active où les ressemblances et les différences s'organisent en processus de connaissance intense, et parfois dramatique, de la vie. »¹⁰ La principale difficulté au cinéma consiste à traduire le passé, le futur et le subjonctif. Par sa nature, l'utilisation de signes figuratifs, le matériau cinématographique ne connaît que le présent. Le cinéma apparut au début comme l'extension du domaine de la photographie à la dimension du mouvement et du volume. Il semblait alors se situer, en dépit de son mutisme et du noir et blanc, à la limite de l'exactitude de la reproduction de la vie. Cette perception de l'exactitude est toujours relative car elle relève de la croyance émotionnelle du spectateur dans la représentation. Or, la photo peut également être trompeuse et assez peu ressemblante. La croyance émotionnelle du spectateur rattache le cinéma à l'un des problèmes essentiels de la culture où toutes les améliorations techniques sont à deux tranchants : D'un côté elles servent à l'amélioration des conditions d'échange dans la société, et d'un autre côté à tromper et à mystifier. On retrouve là l'une des contradictions dialectiques les plus constantes de la civilisation humaine. Au cinéma, documentarité et fidélité résultent de la combinaison de ses propriétés techniques et du rapport émotionnel du spectateur à la représentation. C'est pourquoi son réalisme plus grand a constitué en même temps un avantage et un inconvénient sur son chemin vers l'art.

Iouri Lotman précise à ce sujet que :

« Au point de vue idéologique, la « fidélité » a, d'une part, fait du cinéma un art d'information par excellence et lui a assuré un public de masse. Mais, d'autre part, c'est précisément ce sentiment de l'authenticité du spectacle qui a activé chez les premiers spectateurs de cinéma ce type d'émotions indiscutablement de bas niveau qui sont celles

10. Lotman, *op. cit.* p. 13.

du spectateur passif de catastrophes ou d'accidents de la route réels, qui nourrissaient les émotions pseudo-esthétiques et pseudo-sportives des fervents des cirques romains et qui sont proches des émotions qu'éprouvent de nos jours les spectateurs des courses automobiles du monde occidental. »¹¹

Pour devenir un art, le cinéma doit parvenir à imprimer au matériel photographique, à un processus automatique, un traitement esthétique afin que l'image ne soit pas seulement le double photographique d'un objet, mais quelque chose qui produise du sens dans un discours. L'art, en re-produisant le monde, transforme les images en signes qui à leur tour remplissent le monde de significations. Le premier niveau dialectique de la représentation se situe par conséquent dans le rapport qu'entretient l'ensemble signifiant (l'objet, ou le vecteur, de la représentation : film, tableau, photographie, roman, pièce de théâtre, etc.) avec le monde réel dans lequel il s'insère. Le second niveau dialectique de la représentation concerne le rapport signifiant-signifié, ou plus largement le rapport signe-sens. En tant que signes, les images artistiques ne peuvent pas ne pas porter d'informations. On distinguera donc une utilisation artistique de l'image ressemblante, mimétique, d'une utilisation non-artistique.

3.2. Le cinéma comme art

L'art requiert une perception à double niveau qui aboutit pour Lotman à ce que « [...] plus l'analogie entre l'art et la vie est forte plus leur ressemblance est immédiate, plus le sentiment de la convention doit être aigu chez le spectateur. Tout en oubliant presque qu'ils ont devant eux une œuvre d'art, le spectateur et le lecteur ne doivent jamais l'oublier complètement. L'art est un phénomène vivant et dialectiquement contradictoire. »¹²

Le concept de ressemblance doit ainsi être vu comme un fait de culture résultant de l'expérience artistique et de la maîtrise des différents codes artistiques en vigueur :

11. *Ibid*, p. 27

12. *Ibid*, p. 38

- La reproduction en noir et blanc du monde en couleur est une convention. C'est l'adoption des règles imposées par ce mode de reproduction qui nous permet de voir un ciel bleu dans un ciel gris sur la photo. Nous rétablissons les couleurs réelles de chaque objet dénoté en fonction de sa nuance de gris.

- Le cinéma en noir et blanc a été accepté comme représentation naturelle du monde. Au point que lorsqu'on introduisit la couleur, celle-ci ne fut pas immédiatement admise comme une augmentation de la fidélité au réel mais comme une nouvelle dimension conventionnelle.

- Dans les films mélangeant noir et blanc et couleur, le n&b renvoie à une réalité au-delà de l'écran tandis que la couleur est rattachée au récit, donc à l'art. Dans *Andreï Roublev* (1969) d'Andreï Tarkovski, la couleur n'apparaît qu'à la fin lorsqu'on voit les fresques de Roublev, renforçant la signification du choix du noir et blanc pour le film tout entier. Le noir et blanc est interprété comme une méthode plastique pertinente pour exhumer un passé lointain, la couleur un mode de représentation lié aux arts plastiques permettant, par leurs liberté d'interprétation des couleurs du monde, d'introduire une dimension poétique.

L'histoire du cinéma montre une alternance quasi permanente entre des tendances cherchant à fondre le plus possible le cinéma dans la réalité, et d'autres visant au contraire à affirmer sa spécificité en tant qu'art. Le néo-réalisme italien ne s'est acheminé vers une assimilation totale de l'art à la réalité extra-artistique, que par réaction à la pompe théâtrale du cinéma de la période précédente. Ses moyens furent fondés sur des refus et des rejets de ce qui était en vigueur dans l'autre cinéma : refus du héros stéréotypé, refus des sujets typiques du cinéma, refus des acteurs professionnels, refus du beau, refus du montage, du scénario, du dialogue, de l'accompagnement musical, etc. Cela signifie aussi que sans « l'autre cinéma », celui d'avant, comme fond repoussoir, ces choix perdraient une grande partie de leurs significations artistiques. Le cri de vérité n'était perçu par le spectateur qu'à condition que celui-ci l'interprète en tant que geste radical et sans compromis de rejet d'un système de représentation conventionnel et idéologiquement consensuel, donc détourné de la vérité de la vie. Néanmoins, après s'être affirmé, le néo-réalisme a

effectué un virage brusque vers la convention qu'il venait de détruire : *Huit et demi* (1963) de Fellini est un métafilm, un film sur un film.

Le cinéma expérimental a quant à lui dès l'origine rejeté les schèmes narratifs (manière d'organiser le récit en respectant les lois discursives causales du récit traditionnel – « ceci entraîne cela... »), les motifs littéraires du récit : personnages, intrigues, dramaturgie, romance, etc. et enfin les modalités théâtrales¹³ de la vraisemblance. Ces rejets ont été opérés au nom de la « purification » d'un art visuel considéré comme trop contaminé par les structures d'arts de représentation voisins (théâtre et roman). Cela s'est traduit pour le récepteur (le spectateur interprétant) par une augmentation significative de l'originalité des énoncés, ébranlant plus ou moins fortement le confort dans lequel l'avait installé le cinéma institutionnel. Pour les tenants du cinéma « pur », l'enjeu n'était pas seulement de dénoncer une forme trompeuse de représentation de la réalité mais une forme trompeuse de « faire art » : les lois de l'art devaient être définitivement détachées des lois de la réalité. C'est pourquoi Fernand Léger par exemple prétendait détruire le scénario descriptif, à l'image des peintres modernes qui avaient détruit le sujet.¹⁴

En conclusion on peut avancer que le sentiment de réalité est médiatisé par de multiples liens avec l'expérience artistique et culturelle de la collectivité.

4. Les différents niveaux de signification au cinéma

Chaque image sur l'écran est un signe (élément doté d'une signification) porteur d'information. Cette information est double :

- Il y a un rapport sémantique entre l'image et l'objet représenté. Ce rapport est de l'ordre de la ressemblance. Il est présent dans l'image prise isolément.

13. Sur la théâtralité au cinéma, voir Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* T2, p. 103. Sa réflexion sur le sujet reste tout à fait pertinente car elle dialectise le rapport théâtralité-cinématographicité. En effet pour Mitry, la théâtralité correspond dans les premières phases du langage filmique à la transposition des techniques de mise en scène (frontalité, jeu démonstratif de l'acteur, etc.) pour se déplacer ensuite vers la dramaturgie (psychologie, dialogues, etc.) pour enfin ne plus résider que dans la structure narrative. C'est pourquoi on peut affirmer sans crainte qu'aujourd'hui encore, la conception du scénario dans le cinéma institutionnel est entièrement dominée par la théâtralité, dans le sens de « drame construit » auquel tout le matériau cinématographique est aliéné.

14. F. Léger, *Fonctions de la peinture*, Denoël, 1965, p. 165.

- Les images contiennent des significations supplémentaires apportées par la manière de mettre en scène les objets et la place qu'ils jouent dans l'énoncé. Leur signification devient alors symbolique, métonymique, métaphorique, etc. Ces significations supplémentaires ont besoin d'une microchaîne (une suite de plans) pour être saisies.

Le langage cinématographique a donc deux tendances :

- Celle qui se fonde sur la répétition des éléments, sur l'expérience quotidienne et artistique des spectateurs. Cette tendance crée des attentes dans la mesure où le spectateur s'attend à retrouver dans le film les rapports de causalité qui agissent dans la réalité.

- Celle qui bouleverse ces attentes en mettant en relief des **nœuds sémantiques** en déformant l'apparence des choses ou déplaçant leurs rapports habituels.

On conclue que les éléments signifiants résultent toujours au cinéma de la **transgression d'une attente**.

Néanmoins, l'assimilation de l'image (signifiant) a une déformation de son référent n'est valable qu'aux premiers stades de la formation du langage cinématographique, car au fur et à mesure que s'accumule l'expérience cinématographique du spectateur, celui-ci se réfère tout autant au monde réel qu'aux stéréotypes des films déjà vus :

« Dans ce cas, les déplacements, les déformations, les trucages au niveau du sujet, les contrastes dus au montage – et d'une manière générale la surcharge des images en significations supplémentaires – deviennent habituels, attendus, et perdent leur caractère informatif. »¹⁵

Notons ici que Lotman, se référant au caractère informatif des images, convoque l'une des notions essentielles des théories de l'information. L'information est ce dont le destinataire du message prend connaissance qu'il ignorait avant. « Information » s'oppose à « redondance », celle-ci désignant la part prévisible, connue par avance, dans le message, ou possibilité de prédire l'occurrence de l'élément suivant dans la série. Un message artistique contient en proportions variables de la redondance et de

15. *Ibid*, p. 58

l'information. Le cinéma expérimental contient généralement une part beaucoup plus importante d'informations que de redondances, car la proportion d'éléments prédictibles, déjà connus, attendus, y est réduite. On déduit de cela une corrélation évidente entre « information » et « originalité ».

Par contrecoup, l'affirmation de l'objet pour lui-même, la revendication d'une image qui ne signifie rien, le refus d'images déformées, d'un montage trop accusé, deviennent inattendus, originaux, donc signifiants, à condition que ces choix soient interprétés par les spectateurs comme des choix et non comme des automatismes :

« Selon le sens de l'évolution artistique d'une époque, selon que le cinéma tend vers une cinématographicité maximale, ou qu'il cherche à quitter le monde de l'art pour pénétrer dans la réalité immédiate, ce ne seront pas les mêmes éléments qui seront perçus comme signifiants. »¹⁶

Tout ce qui dans un film relève de l'art, autrement dit tout ce qui relève d'un choix, possède une signification. C'est ce qui fait la force du cinéma : la densité et la diversité des informations que perçoit le spectateur. L'information au cinéma est un complexe de structures émotionnelles et intellectuelles exerçant sur le spectateur des effets allant de l'impression des cellules de la mémoire jusqu'à la transformation profonde de sa personnalité.

Mais toute l'information reçue d'un film n'est pas entièrement cinématographique. Le film renvoie au réel et aux objets du réel. Les objets du réel renvoient à une certaine époque et un certain contexte. Comme notre perception visuelle du monde constitue la base de notre intellection du message cinématographique, dès que nous voyons une image cinématographique :

- nous la référons au phénomène qui lui correspond dans la vie.
- nous la confrontons à une autre image, de nature abstraite, l'image mentale de la chose représentée, parce que chaque image filmique apparaît comme un ensemble de

16. *Ibid*, p. 59

marques différentielles structurellement construites et qui se laissent facilement comparer et confronter.

- nous confrontons aussi l'image à elle-même dans une autre unité de temps, c'est à dire détachée de l'impression de présence de ce qu'elle représente. Car en tant que combinaison de traits distinctifs, l'image n'est qu'une image possible parmi d'autres d'un même objet. Pour Lotman, c'est précisément ce type de distinction sémantique qui est à la base de la sémantique du cinématographique en nous situant dans l'ordre de la représentation.

5. Le montage

5.1. Le montage comme essence du cinéma ?

S. M. Eisenstein a été l'un des théoriciens les plus importants du montage. Il distinguait plusieurs étapes historiques dans le développement du cinéma :

- **uniponctualité** (caméra fixe) offrant comme seule possibilité expressive la composition plastique, comme dans un tableau ou une photographie. Dans la composition plastique, le « rôle » du montage est tenu par la relation entre la composition générale du représenté et le signifiant lui-même. Lotman dit : « [...] par une corépartition orientée et un contour généralisé de l'objet. »¹⁷

- **pluriponctualité** (changement de points de vue). Offre une grande richesse expressive par les associations de points de vue ou « montage ». Le montage joue le rôle de généralisation (= représente la situation commune dans la réalité d'une attention portée sur une chose dont on envisage tous les aspects).

- **film sonore**. Permet une composition musicale, ou forme la plus riche et la plus complexe de l'expressivité cinématographique. Le rôle du montage réside dans la synchronisation de l'image et du son.

André Bazin fut à la fin des années 1950 l'un des plus actifs représentants de l'opposition à l'idée que le montage soit la formule universelle du langage cinématographique. Bazin opposait ceux qui croient à l'image et ceux qui croient à la

17. *Ibid*, p. 83

réalité. Ceux qui croient à l'image sont ceux qui disposent de tout un arsenal de procédés pour imposer au spectateur une interprétation de l'événement représenté. Ceux qui croient à la réalité fixent le profilmique mais ne construisent pas. L'objet photographié l'emporte sur l'interprétation, l'acteur prime le réalisateur.

Pour Bazin, c'est cette seconde voie qui prime historiquement dans le cinéma parlant et définit la perspective de développement du langage cinématographique.

Mais au-delà de ces conflits théoriques qui marquent un certain niveau atteint par la compréhension de la critique du film, le montage doit être défini comme une version particulière d'une loi plus générale de la formation de la signification artistique : **la juxtaposition d'éléments hétérogènes**.

Le montage, quelle que soit l'option esthétique à laquelle on adhère, doit être reconnu comme un élément central du matériau cinématographique. Le cinéma expérimental en a très rapidement fait, et continue d'en faire, un terrain d'expérimentation,

- soit en visant sa suppression, comme chez Warhol où le film n'est constitué que d'une seule prise (*Sleep* – 1963 ; *Eat* – 1963 ; *Empire* – 1964...),

- soit en augmentant l'effet d'hétérogénéité entre les éléments de l'énoncé comme dans le *Ballet mécanique* (1924) de Léger et Murphy,

- soit en jouant comme dans le found footage à une perturbation maximale de l'isotopie discursive en faisant cohabiter de manière apparemment incohérente des fragments d'énoncés audiovisuels provenant de sources diverses¹⁸.

- soit en sur-découpant l'énoncé de telle sorte que le papillonnement perturbe la possibilité même de percevoir une image, un plan, en tant qu'unité sémantique. Peter Kubelka a démontré avec sa théorie du cinéma métrique que l'unité sémiotique de base

18. La notion d'isotopie a été introduite dans la sémiologie structurale par le linguiste sémioticien Algirdas Julien Greimas dans *Du sens, essais sémiotiques*, Seuil, 1970. L'isotopie de l'énoncé audiovisuel au cinéma désigne tout ce qui contribue à la cohérence et l'homogénéité de la diégèse (univers du récit qu'élabore le spectateur à partir des fragments qu'en donne le film). Cohérence et homogénéité résultent de la combinaison de plusieurs composantes spécifiques constitutives de l'énoncé filmique : dramaturgie, mise en scène, interprétation actorielle, rhétorique visuelle (style d'image), articulations images-sons, montage, durées, etc. La rupture isotopique peut résulter de la défaillance de l'une de ces composantes. Le regard caméra d'un acteur peut constituer une rupture isotopique lorsqu'elle n'est pas un effet du discours. Dans *Stromboli* (1949) de Roberto Rossellini, il y a rupture isotopique lorsque les plans tournés en 35 mm montrant Ingrid Bergman éclaboussée sont insérés dans la séquence de matanza (pêche au thon) tournée en 16 mm en lumière naturelle. La différence texturale entre les deux types d'images révèlent l'artificialité de la mise en scène.

du cinéma est le photogramme en tant que pulsation lumineuse, indépendamment de tout autre contenu.

5.2. Séries structurelles artistiques et non-artistiques

Une série structurelle artistique se distingue d'une série structurelle non-artistique.

- **Série structurelle non artistique** : Ferdinand de Saussure distingue langue (= système de rapports structurels invariants) et parole (= expression de ces rapports à travers le matériau linguistique). Le destinataire et le destinataire ont en commun un code.

Dans ce cas, une série est perçue comme correcte quand on peut lui confronter une norme structurelle. Dans ce cas, le développement du message est prédictible. Il n'y a pas d'inattendu, donc une proportion importante de redondance.

Dans la série structurelle non artistique, la charge informationnelle va en diminuant au fur et à mesure que le texte se développe mais sa redondance augmente. Dans une communication normale, on ne fait pas attention à la langue (système de rapports structurels) mais au message.

- **Série structurelle artistique** : C'est celle qui maintient une haute densité d'informations par ses mécanismes internes d'organisation qui ne sont pas immédiatement compréhensibles. Sa normativité structurelle ne diminue pas son informativité. La structure artistique neutralise la redondance.

Dans la communication artistique on reçoit une information concernant le message (le signifié) et en même temps de l'information concernant le langage dans lequel l'art s'exprime (le signifiant). Le langage se remarque toujours, il n'est pas automatique. On ne peut pas prédire l'enchaînement des éléments signifiants. Il n'y a pas de transparence possible, car même lorsque le film tend à imiter parfaitement la vie, cette tendance est interprétée comme un choix artistique, non comme la forme naturelle du cinéma. L'intérêt d'une majorité de spectateurs pour le contenu du récit au détriment des qualités formelles du film, phénomène d'ailleurs toujours relatif et souvent mal

verbalisé, relève d'un autre débat et ne constitue nullement une objection à la règle ci-dessus énoncée.

Le cinéma appartient bien à la seconde catégorie. Par conséquent, que ses lois d'organisation soient affirmées ou au contraire dissimulées, il y a toujours montage et déformation de la réalité lui ayant servi de support, parce que l'on pourra toujours isoler le niveau où les éléments hétérogènes sont juxtaposés en tant que cinématographicité.

6. Spécificités du message artistique

Le cinéma, sauf quelques registres comme le documentaire ou ce que l'on appelait autrefois les actualités », délivre des messages artistiques. Abraham Moles a été l'un des premiers à appliquer les concepts des théories de l'information au champ de l'esthétique dans les années 1960¹⁹. Nous reformulerons donc avec ses concepts la dialectique signe-sens engagée dans un art de représentation comme le cinéma. Leur introduction en esthétique fait écho à une tendance majeure de la sémiotique structurale : la mathématisation des phénomènes et situations communicationnelles. Nous ne retiendrons cependant que quelques caractères généraux de ce qui, pour Moles, caractérise le message artistique, en laissant de côté ses équations.

1. Dans tout message filmique reçu par un récepteur humain, il faut distinguer :

- un **message sémantique** = exprimable en symboles, déterminant des décisions comme l'appréciation, l'évaluation, traduisible dans un autre code comme le langage verbal, logique et cohérent.

- un **message esthétique** = déterminant des états intérieurs difficilement traduisibles dans un autre code ou langage.

Le cinéma expérimental fonctionne lui aussi sur l'articulation de ces deux dimensions, en cherchant généralement à augmenter l'information esthétique à son niveau

19. Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, 1972

maximum déterminé par ses moyens. Quand les cinéastes d'avant-garde développaient la notion de cinéma « pur », ils cherchaient à supprimer toute possibilité de commutation du message dans un autre langage, rendant difficile pour le récepteur de traduire sous la forme d'un récit ce qu'il avait perçu du film.

2. L'information esthétique représente un champ de liberté du message. Dans le cinéma institutionnel cependant, des règles d'ordonnement liées à sa structure discursive, produisent une certaine quantité de redondance permettant au spectateur de s'attacher prioritairement à l'information sémantique (ce qui est raconté). Dans le cinéma expérimental en revanche, le champ de liberté est étendu au maximum, diminuant la redondance et saturant le récepteur d'informations esthétiques. Même lorsque le film expérimental développe une narration, il le fait en cherchant le plus souvent à limiter la redondance. Les films de fiction de Marguerite Duras comme *Détruire dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1972) ou *India Song* (1975) présentent des structures narratives non conventionnelles perturbant l'aptitude du récepteur à prédire l'évolution du récit et les occurrences d'éléments qui lui sembleraient logiques dans d'autres formes de messages.

3. En musique expérimentale, l'inversion et la répétition ont été largement explorés afin de diminuer au maximum, voire même l'éliminer, la redondance liée aux structures compositionnelles tonales (l'auditeur peut deviner la suite logique d'un enchaînement tonal). Notons que dans la musique sérielle, aussi bien que dans le flicker du cinéma expérimental, c'est une certaine forme de redondance qui est supprimée, car d'un point de vue strictement formel, les termes du message sont répétés jusqu'à l'hypnose. Le message repose donc sur une redondance saturante. Ces structures d'énoncés ont été explorées dans le cinéma expérimental, souvent d'ailleurs avec la musique expérimentale électroacoustique. La répétition, déclinée par exemple sous la forme de l'hyperactivité rythmique, qui constituait l'un des critères essentiels de la polyexpressivité futuriste, a trouvé dans le film structurel ses manifestations les plus radicales, par exemple chez Paul Sharits (*T,O,U,C,H,I,N,G*, - 1968 ; *Razor Blades* –

1968 ; *Epileptic Seizure Comparison* – 1976 ; etc.) et plus tard chez les cinéastes post-structuraux de l'École de Vincennes (Eizykman, Bouhours, Lebrat, Hillairet, Fihman).

4. Il y a de nombreuses possibilités de contrepoint entre information sémantique et information esthétique dans l'art cinématographique. Elles se manifestent dans le fait de soutenir ou appuyer la dramaturgie en augmentant l'information esthétique. Chez Eisenstein, ce procédé était décliné dans sa conception du montage tonal et du montage harmonique²⁰. Le cinéma expérimental explore souvent ces possibilités de contrepoint en exploitant toutes les possibilités de déformation plastique de l'image et dans les rapports images-son. Le cinéma de Patrick Bokanowski est exemplaire à ce titre.

Le contrepoint entre information esthétique et information sémantique est aussi nécessaire pour opérer des alternances compensatrices permettant au récepteur de se repérer dans l'énoncé, de suivre l'idée, le thème ou le motif développé par l'auteur. Celui-ci peut déterminer l'intelligibilité du message, voire pousser jusqu'à ses extrêmes limites la possibilité même d'une intellection. On parle alors de la recherche d'une limite d'ordre nécessaire à l'intelligibilité. C'est ce qui se produit lorsque le film vise à intensifier une perception sensorielle au détriment de tout contenu sémantique. Les films du collectif Telcosystem vont dans ce sens.

5. L'adéquation plus ou moins grande des grandeurs d'informations sémantiques et d'informations esthétiques avec les valeurs optimales d'aperception ou de redondance à chaque niveau de la sensibilité du récepteur, est une condition déterminant la valeur de l'œuvre par rapport à ce récepteur particulier. Autrement dit, un niveau d'information, soit sémantique, soit esthétique, dépassant la capacité du récepteur à le maîtriser, produira un effet de rejet, ou simplement de dépréciation de l'œuvre. De ce point de vue, en perturbant délibérément les capacités réceptives des spectateurs - songeons par exemple au manifeste du futurisme russe de 1912 intitulé *Gifle au goût public*²¹- les cinéastes d'avant-garde et expérimentaux ont très souvent suscité, et suscitent encore,

20. S. M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sens*, « méthodes de montage », Christian Bourgois, 1970

21. Manifeste signé par Maïakovski, Bourliou, Khlebnikov et Kroutchenykh.

l'hostilité ou la méfiance des récepteurs. La réputation d'élitisme du cinéma expérimental s'explique ainsi.

Conclusion

Cette présentation sommaire de l'approche sémiotique du langage cinématographique indique une orientation théorique différente de celle qui s'est affirmée dans la sémiologie du cinéma d'un auteur comme Christian Metz, ou chez ses successeurs comme Michel Colin par exemple²². La sémiologie au cinéma souffre souvent en effet d'une réduction du champ cinématographique au seul périmètre du film de fiction narratif, parce que la narration et le récit offrent plus facilement prises aux théories de la linguistique et du langage. La sémiotique de Lotman en revanche s'attache davantage au caractère iconique de l'énoncé cinématographique en problématisant de manière très claire les enjeux esthétiques liés au plus ou moins grand degré de transformation du profilmique par les moyens artistiques du cinéma. Cette pleine reconnaissance de la fonction de transformation du média artistique est essentielle pour éviter tout dogmatisme prescriptif à l'égard de ce que doit ou ne doit pas être le cinéma et accepter les formes visuelles multiples sous lesquelles un message peut être communiqué. Il va de soi que ces différentes approches théoriques ne sont nullement incompatibles entre elles et que, bien au contraire, une bonne connaissance des unes et des autres est le meilleur moyen de former son propre jugement et ses propres aptitudes dans ce domaine. Il faut néanmoins se garder d'établir des rapports d'équivalence entre les concepts issus de chacune d'elles. Poser que « forme » = « signifiant » = « signe » = « cinématographicité » = « information esthétique », n'est pas juste, car la complexité mouvante, protoplasmique (au sens figuré), des objets placés sous analyse, objets artistiques élaborés par l'être humain, perçus et ressentis par lui, ne peuvent pas contenir entièrement dans chacun de ces concepts. Un objet contenant une part de subjectivité, aussi minime soit-elle, ne peut être reflété dans une théorie ne contenant pas elle-même une part d'approximation, aussi minime soit-elle.

22. Voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, Michel Colin, *Langue, film, discours*, Klincksieck, 1985.

La mathématisation de la perception esthétique est beaucoup plus utile à la création de messages publicitaires qu'à la création cinématographique.

En dépit de cette limitation méthodologique et épistémologique, l'étude sémiotique de l'univers visuel artistique peut être poursuivie avec profit à travers les travaux du Groupe Mu, animé par Francis Edeline et Jean-Marie Klinkenberg, notamment dans l'incontournable ouvrage intitulé *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image* publié en 1992 et le plus récent *Principia semiotica, aux sources du sens* en 2015. Ces ouvrages ne portent pas explicitement sur le cinéma mais envisagent la totalité des univers visuels, offrant ainsi l'occasion d'établir de très nombreuses passerelles entre les différentes formes et traditions artistiques de représentation. La notion d'iconicité est au centre de ces recherches, beaucoup plus que celle de récit ou de fiction. C'est pourquoi dans la perspective d'une esthétique du cinéma expérimental, les concepts développés dans de telles approches trouvent de nombreuses applications. Enfin, longtemps délaissées après l'écho fulgurant qu'elles rencontrèrent à la suite du structuralisme dans les années 1960 et 1970, les théories de l'information appliquées aux messages artistiques, peuvent être mobilisées avec profit pour l'étude de formes cinématographiques non exclusivement centrées sur les structures conventionnelles de récit et de narration.