

Christian Metz, *Langage et Cinéma*

Marc Ferro

Citer ce document / Cite this document :

Ferro Marc. Christian Metz, *Langage et Cinéma*. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 28^e année, N. 1, 1973. pp. 155-157;

https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293335_t1_0155_0000_5

Fichier pdf généré le 11/04/2018

« figural ». Opérations de l'imaginaire qu'on peut voir à l'œuvre dans tout texte, quel qu'il soit.

b) Les écritures que l'on trouve dans le système pictural sont de plusieurs sortes : elles sont d'abord marques indicelles : noms, signatures, titres... ; elles sont ensuite reproduction picturale de textes ou de fragments de textes, inclus dans la représentation d'ensemble : ainsi du célèbre « Ego in Arcadia »¹, inscription tombale des *Bergers d'Arcadie* de Poussin. Sans doute trouverait-on dans les billets épinglés aux murs des portraits de Holbein, dans les livres ouverts de G. de La Tour (*Saint Jérôme*), dans les billets des natures mortes du XVIII^e siècle, etc., la même signification qu'à l'os de seiche du tableau des *Ambassadeurs* (Holbein) : tout texte peint à même la toile est son arrêt de mort, sa limite, et la promesse d'une dimension cachée.

Enfin, et au-delà de toute reproduction d'un écrit, le système littéral existe en tant que marque, trace, inscription au sens derridien. Cette inscription interne facilite étrangement les rapports Écritures/Peintures, mais en complique l'analyse. L'articulation interne du texte et de la figure ne se fait que par un travail de négation, de mort, que l'une impose à l'autre au sein même de la surface d'inscription. Cette trace de la main qui renvoie au scribe, c'est la mort de la peinture comme système naturel, total, sans mémoire : « Le rien que la lettre indique suspend le pouvoir des formes imageantes et rompt la complicité du regard avec elles, avec la figure de l'homme qui toujours les anime secrètement. (Ah, le rêve de Cézanne de peindre le monde avant le premier regard de l'homme, les choses dans leur expansion propre, native avant d'être choses vues, choses pour le regard !) La lettre introduit une distance, un écart. Elle écarte le tableau de lui-même par ce rien qu'elle y indique. Elle marque la fin — ou une des fins — de la représentation, à l'intérieur de la représentation, puisque celle-ci n'est pas une pure répétition des

formes du monde, qui se jouerait dans la seule ressemblance » (p. 81).

Ainsi rejoint-on par une analyse systématique ce point de non-retour que d'autres pourraient croire annexe et qui se trouve le point central de toute œuvre d'art : mort de l'indice singulier, mort de l'œuvre elle-même, marquée de l'intérieur par un signe étranger au propos pictural. Cette dimension du lointain, horizon que le signe écrit pose à l'extrémité absente du tableau, n'est jamais aussi visible pour L. Marin qu'à travers ce corpus spécifique de peintures que sont les portraits jansénistes du XVII^e siècle. C'est là que ces aller et retour de la mort au travail et de la trame légère de la vie, qui lui sert de support, s'accordent à ce qui est, si l'on suit l'analyse de Marin, la spécificité des peintures : leur double appartenance tissée à même l'espace figuratif.

Systémiste, L. Marin renouvelle l'analyse de ce système pictural où il cherche à démêler les traces internes de systèmes plus larges dans lesquels il s'inscrit. Sémiologue, c'est par formulation des structures de sens qu'il essaie de mettre à jour cette articulation majeure Écritures/Peintures. On souhaiterait qu'il n'en reste pas là, que soient rendues sensibles, à leur tour, d'autres articulations : dans le sens déjà indiqué par l'articulation figure/texte, l'approfondissement de l'effet imaginaire, comme *déplacement* de la figure hors de son cadre vers le champ social et politique : articulation qui permettrait de mener l'analyse vers l'actualité la plus contemporaine.

Anne CAUQUELIN.

Langage et signification du film¹

Dans *Langage et Cinéma*, Christian METZ reprend et coordonne les travaux pionniers qu'il avait égaillés dans diverses revues et dans ses *Essais*. Un *Choix des Annales* en avait signalé l'importance en mai 1969.

Plus systématiquement que ses devan-

1. Étudié par PANOFSKY dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées).

1. Christian METZ, *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971, 223 p.

COMPTES RENDUS

ciers, Christian Metz analyse l'ensemble du vaste et complexe phénomène socio-culturel, le cinéma. Jusqu'alors, théoricien et critique était un peu comme l'historien de naguère : un homme-orchestre idéalement tenu à un savoir encyclopédique. Il devait connaître les conditions de la production des films, leur filiation, les novations de style, les significations de l'œuvre. Il était ainsi historien du cinéma, sociologue, économiste, psychanalyste, esthéticien, moraliste. Christian Metz rompt avec cet encyclopédisme de surface, il propose une méthode. Il ne se veut pas théoricien, ne se flatte pas d'exercer une influence sur la production à venir, n'accorde aucune préférence à telle catégorie de films plutôt qu'à telle autre. Il ne prescrit pas les lois qui doivent régir ce dispositif complexe de systèmes d'images, de sons, de bruits, de paroles, le film ; en sémioticien, il les cherche.

Appliquant le modèle linguistique au film, Christian Metz se défend de procéder à un simple ajustement. Plus que les notions de la linguistique, il en utilise les méthodes, le vocabulaire : découpage, commutations, distinction de la substance et de la forme, etc. Ainsi, réduisant son analyse au film, ce « discours signifiant localisable », il délimite son corpus à l'intérieur du corpus cinématographique. Sans doute, le film concerne également l'analyse sociologique, l'esthétique, l'histoire ; mais la sémiotique filmique limite son objectif à l'étude du discours filmique. Quant à Chr. Metz, il n'étudie pas n'importe quel film (tel un tournage des *Femmes savantes* à la Comédie-Française), mais les films de cinéma. Par là, Christian Metz entend un film qui a sa place au sein d'un système de codes ayant leur spécificité. C'est l'ensemble de ces codes qui constitue le langage cinématographique. L'écriture des cinéastes est la façon dont ceux-ci travaillent à partir des codes, contre eux, à la façon dont l'écrivain travaille avec et contre le langage.

Ainsi, selon Christian Metz, l'étude du film de cinéma comporte entre autres deux tâches : l'analyse du langage cinématographique à laquelle il procède en opérant le repérage et le classement des

grandes unités signifiantes, du plan à la séquence, et d'autre part l'analyse des écritures. Il n'y a pas là un simple problème de vocabulaire, de classement et d'identification, mais une tentative de formalisation qui se révèle tout à fait opératoire. Grâce à elle, l'historien des sociétés dégage également les catégories du système non cinématographique qu'on trouve à l'intérieur d'un film. Il tient compte de la perception visuelle et auditive, variable selon les cultures ; de la capacité à manier le matériel dénoté qu'offre le film ; de symbolismes et connotations qui s'attachent aux objets et aux gestes, aux sons et musique, dans la culture même, par conséquent en dehors des films ; il repère également l'ensemble des structures narratives dans les récits filmiques ou non qu'offre une civilisation. Tous ces systèmes s'ajoutent aux systèmes propres aux films. Ils s'organisent en un discours de type spécifique.

Sans doute, l'étude de Christian Metz porte plus sur les images seules que sur les relations entre les différentes substances du film, images/musique, images/sons, etc. ¹. On ne saurait trop le lui reprocher même si on ne peut plus dire, comme au temps d'Eisenstein, que le cinéma sonore constitue plutôt une révolution de la musique que du cinéma. La vérité est que Christian Metz pose les premiers fondements d'une méthode, il l'étend peu à peu à de nouvelles zones et déjà il n'est plus possible d'aborder les problèmes du film sans avoir retenu son enseignement.

Pour Annie GOLDMANN ², « le film n'est pas seulement un langage, mais un univers concret de personnages, de choses, de situations agencées par le réalisateur en fonction d'une certaine signification, ces éléments sont reliés non seulement par des relations formelles mais aussi sur le plan du contenu, et surtout ces relations sont significatives ».

1. Sur ces problèmes à peine défrichés, signalons l'excellent essai polémique et théorique de François PORCILE, *La Musique à l'écran*, Paris, Éd. du Cerf, 1969, 350 p.

2. Annie GOLDMANN, *Cinéma et société moderne*, Paris, Éd. Anthropos (Sociologie et Connaissance), 1971, 248 p.

Pour comprendre le sens d'une œuvre, sa signification, il faut en saisir la structure, « ensemble d'éléments et de relations dépendant les uns des autres de façon nécessaire ; c'est elle qui engendre le sens ». Un changement à l'intérieur de cette structure génétique entraîne une modification corrélative de toutes les autres relations. C'est pourquoi une même anecdote, un même récit avec des personnages identiques, les mêmes péripéties, peut changer de sens selon la façon dont elle est traitée (par exemple la *Mère* de Gorki, vue par Poudovkine ou par Donskoï).

C'est la mise en lumière de la structure qui permet de dégager la signification de chacune de ces œuvres, de ces plans, des associations image/son, lumière/ombre, etc., de comprendre ou comparer aussi pourquoi le plan final de la mer, dans *le Mépris*, *Muriel* ou *Pierrot le Fou*, a une fonction très différente parce que, dans chaque film, ce plan est inséré dans une structure propre.

Mais, si la signification relative d'un élément dépend de la structure significative globale, celle-ci se dégage à son tour de l'ensemble des éléments et de leurs relations mutuelles. C'est pourquoi, dans la recherche, il y a un constant mouvement d'oscillation entre les parties et l'ensemble, chacun puisant sa signification dans l'autre. Mais cette structure d'ensemble ne se découvre que peu à peu, en décodant justement chaque séquence ou chaque plan dont, par exemple, celui-là même de la mer finale.

Dans son livre, Annie Goldmann analyse la structure génétique des films de la nouvelle vague ; un cinéma qui n'est pas un produit de consommation, une distraction, mais un moyen d'expression, comme la littérature ou l'action politique — ces créateurs ayant une vision du monde cohérente, et, par ailleurs, un style. Analysant ainsi des films de Godard, Antonioni, Robbe-Grillet, Annie Goldmann rompt avec les méthodes de la critique cinématographique traditionnelle qui étaient souvent celles de l'histoire littéraire. Sans doute l'analyse part de l'œuvre, d'elle seule, et se refuse à la quitter ; il y a là une contrainte que nous croyons un peu formelle. Sociologue de

films, la méthode d'Annie Goldmann n'en procure pas moins des analyses exemplaires.

Marc FERRO.

Cinéma et politique

La tentative de Folke ISAKSSON et Leif FURHAMMAR¹ élargit le champ d'analyse du film de propagande, elle essaie de l'ordonner ; en outre, à défaut d'être systématique, elle ne manque pas d'indiquer les difficultés et les problèmes que pose une analyse socio-historique du cinéma et du film, leur relation à la société. En outre elle a l'immense mérite de partir du film, des films, d'en analyser images et écriture, et elle sait quelquefois en sortir. De très belles illustrations, bien choisies à partir des films significatifs, ajoutent à l'utilité incontestable de ce beau livre.

Une première section esquisse un historique du cinéma de propagande, depuis l'époque du bourrage de crâne en 1914-1918 jusqu'au *Cinéma Novo* brésilien des années 60-70. En soi, cet itinéraire n'apporte rien de bien original ; au moins il le trace et ses principaux postes d'observation permettent de voir comment la caméra peut changer de camp, passer du service de l'État à ceux qui contestent la légitimité : l'œuvre doit devenir une sorte de cocktail Molotov qui désintégrera les institutions aliénantes, explique en substance Zavattini. Au passage, on note d'utiles informations sur les relations entre le cinéma et l'État en U.R.S.S., en Allemagne nazie, en Espagne républicaine, aux U.S.A., en Amérique latine etc.

La deuxième section analyse plus précisément dix-neuf films politiques, de *La Nouvelle Babylone* à *Hanoi, Martes 13* *diz*. Là encore, leur présentation demeure superficielle ; néanmoins, au travers de ces films elle permet d'analyser les mentalités, de repérer les points

1. Folke ISAKSSON et Leif FURHAMMAR, *Politics and Film*, Studio Vista Publishers, Londres, 1971 (originellement publié à Stockholm en 1968), 257 p.