9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles, 1948)

Raphaëlle Costa de Beauregard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/1413>

DOI : 10.4000/ml.1413

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 1999

Pagination : 87-104

Référence électronique

Raphaëlle Costa de Beauregard, « 9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles, 1948) », *Modèles linguistiques* [En ligne], 40 | 1999, mis en ligne le 01 mai 2017, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/1413> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.1413>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.

© Modèles Linguistiques

9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles, 1948)

Raphaëlle Costa de Beauregard

- 1 Pourquoi remettre en question les rapports entre l'analyse filmique et la linguistique générale ? En effet, en cette fin de siècle, la sémiotique est montrée du doigt comme un échec¹ et les esprits se tournent plus volontiers vers le figuratif, c'est-à-dire les métaphores². L'engouement actuel en faveur du jeu de mots, voire du découpage de mot comme si le signifié pouvait ainsi devenir visible, en est une belle illustration.
- 2 Or, tout comme l'analyse littéraire, l'analyse de film a cherché à emprunter à la linguistique ses outils d'analyse³. Mais, en même temps, l'analyse filmique française s'est inspirée des philosophes et des poètes⁴. La critique filmique d'aujourd'hui revient donc à un modèle plus littéraire qui aurait déjà fait ses preuves⁵.
- 3 A cela il faut ajouter, qu'après un siècle d'existence, le cinéma fait maintenant l'objet d'une véritable archéologie du savoir cinématographique⁶, ce qui modifie encore le discours sur le film. Pour ne donner qu'un exemple, il nous semble que l'étude des origines du cinéma montre que le cliché n'a pas pour signifié un *analogon* d'autant plus incontestable qu'il est mécanique (impression d'une pellicule photosensible), mais tout au contraire une anxiété et une incertitude quant à la nature de la trace enregistrée. Le cinéma est né de l'angoisse de la communication avec l'invisible, le passé, ou encore l'au-delà, et non d'une certitude scientifique.
- 4 Pour revenir à l'analyse filmique fondée sur la linguistique, disons tout de suite qu'elle ne s'est fondée que partiellement sur cette discipline, mettant simultanément à profit les recherches en sémiotique à la fois saussurienne, greimassienne et peircienne⁷. Nous rappellerons donc d'abord ici les textes fondateurs d'une théorie du cinéma comme

langage, pour voir que dès les origines, l'analyse de film a envisagé le cinéma dans ses rapports avec la langue, d'une part, et, d'autre part, avec le discours.

- 5 Cependant, dans une deuxième partie, nous tenterons d'exposer notre propre recherche depuis les années quatre-vingt. Selon nous, le cinéma s'étudie du point de vue de l'énonciataire, du spectateur, et non du point de vue de sa production. Nous nous écartons donc de l'approche linguistique envisageant le discours comme production d'une visée, recherche d'un effet.
- 6 En effet, le cinéma n'est pas une langue naturelle comportant des règles fixées par l'usage qu'il conviendrait d'apprendre à utiliser pour viser un effet sur un énonciataire. Certes, l'histoire du cinéma – art centenaire – tendrait à produire une description d'effets obtenus et donc à créer une illusion normative selon laquelle il y aurait là une grammaire à transmettre.
- 7 Il n'en reste pas moins vrai que le cinéma est un discours artistique. Par discours artistique, nous entendons une forme créant ses propres règles au fil de son énonciation, c'est-à-dire les engendrant, les modifiant, les exhibant ou les occultant. Qu'il y ait là une dimension de tout acte de langage, nous n'en doutons pas. Disons simplement des lignes qui suivent qu'elles présupposent une définition particulière du discours.
- 8 Ici, le discours ne dépendra pas d'une hiérarchisation de règles de grammaire en langue - langage - discours, mais plutôt d'une dialectique discursive reposant sur la compétence de l'énonciataire à se représenter à la fois un effet et une visée, et cela à partir du « bruit » produit par l'énonciateur.

1. Questions de filmologie

- 9 Nous ne présenterons ci-dessous que deux modèles d'analyse du langage et du discours filmique inspirés par la linguistique : l'un d'origine saussurienne (C. Metz), et l'autre d'origine peircienne (R. Odin).

L'approche analytique de Christian Metz, fondateur de la sémiologie du cinéma

- 10 Une relecture des premiers textes de Christian Metz⁸ montre les efforts émouvants d'un linguiste épris de cinéma et qui examine avec une minutie extraordinaire les outils linguistiques en les mettant à l'épreuve de cet amour. Metz montre (Metz, *Essais*, I, 109) que, si l'analyse filmique ne peut guère utiliser les notions de linguistique (lexème, phrase, grammaire), elle peut néanmoins utiliser les méthodes linguistiques : commutation, découpage, et certains concepts tels que paradigme vs syntagme. C'est surtout l'analyse syntagmatique du discours filmique (Metz, *Essais* I, 108) qui a porté ses fruits. Metz est en effet fort connu pour sa typologie des syntagmes narratifs dans le discours filmique, étude qui démontre sans ambiguïté que le cinéma est discursif, au sens premier de syntagme constitué d'unités infra- et supra-segmentales (Metz *Essais* I, 146). Metz dit également que le cinéma se constitue comme langage au moment où il se fait, autre caractéristique que le cinéma partage avec le langage au sens générique. Cependant, le cinéma repose aussi sur une sémiotique complexe, ce qui explique

pourquoi une grande partie des textes de Metz sont consacrés à l'étude du cinéma comme système de signes.

- 11 Or le cinéma est d'abord un langage des sens, un ensemble de signes non-verbaux, propriété qu'il ne saurait partager avec la langue ; d'où la nécessité de définir en quoi la nature semi-symbolique de ces signes détermine une syntaxe qui leur est propre.
- 12 Voici un exemple tiré des premières brillantes analyses de C. Metz en 1966, tout à fait novatrices en leur temps. Nous analyserons cet exemple en détail car il permet d'explorer en quoi consiste une syntaxe formelle proprement dite.

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 présenté (des quais déserts et obscurs, encombrés de caisses et de grues = signifié de la dénotation), et une technique de prise de vue misant à fond sur les vertus 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. (Metz, Essais, I, 100).

- 13 Une première question se pose : alors qu'ici Metz emprunte l'opposition dénotation / connotation utilisée par R. Barthes, il abandonnera plus tard ce paradigme pour celui, beaucoup plus approprié, de perçu vs nommé⁹.
- 14 Mettons ci-dessous sous forme de tableau les quatre éléments qu'il classe en dénotation et connotation. Il s'agit d'une problématique fondée sur la distinction entre deux niveaux de sens : dénotation/connotation, et deux faces du signe qui seraient tout à fait symétriques et équivalentes : signifiant/signifié. Le tableau représente ce que le texte nous donne dans la citation :

outil linguistique	SIGNIFIANT	SIGNIFIÉ
dénotation	éclairage	quais obscurs
connotation	image très particulière	angoisse

- 15 L'ordre par lequel l'analyste procède dans l'extrait ci-dessus prend les choses en route, *in medias res*. Le premier niveau de sens, celui du signe indiciaire, manque à l'analyse. Depuis Greimas¹⁰, mais aussi Peirce, nous savons qu'il faut distinguer entre le signe indiciaire, dont le couple sa/sé dépend uniquement d'un interprétant, et le signe proprement dit, véhiculant un message depuis une source jusqu'à un récepteur, ce signe comportant un élément commun (et par conséquent normatif) connu des deux actants de la communication. Le signe indiciaire, lui, est donc autonome, car il relève de l'induction, du symptôme observé et catégorisé, avant d'acquiescer une deuxième articulation et de devenir à son tour, signe dans un langage.
- 16 En d'autres termes, quels sont les percepts mis en œuvre ici ? Car nous percevons l'éclairage comme un système non-verbal, du côté du plan de l'expression (Hjelmslev). De ce fait, nos percepts relèvent du physiologique, d'une part, et, d'autre part, de notre compétence culturelle. Nous percevons d'abord des effets de sens motivés par des oppositions formelles¹¹. Le signe indiciaire se définit donc, selon nous, comme la levée de l'arbitraire inscrit dans les objets du monde naturel et leur insertion dans une chaîne de motivations logiques, obéissant à la logique des contraires et des contradictoires (carré logique d'Aristote, carré sémiotique de Greimas).

- 17 Dans l'exemple des pavés luisants, un ensemble d'oppositions formelles binaires se met en place par notre regard, oppositions telles que : brillant / mat, blanc / noir, centripète / centrifuge, statique / dynamique, bidimensionnel / tridimensionnel, oppositions qui font intervenir des effets de sens tels que la quantité et la qualité. C'est là le matériau avec lequel le cinéma fait sens. C'est par là qu'il faut commencer l'analyse discursive. Autrement dit, les percepts font sens par leur système paradigmatique (permutation) et syntagmatique (oppositions manifestées en chaîne). D'où une autre lecture des quatre éléments en question, lecture dont on voit qu'elle rend inutile la classification des signifiés en dénotation et connotation¹², car tout signifié est par définition culturel, et par conséquent connote un ou plusieurs signifiés dans plusieurs codes différents.

/pavés luisants/ SIGNIFIANT / SIGNIFIÉ : SIGNIFIANT / SIGNIFIÉ etc.

plan de l'expression

code pictural	éclairage	brillant	reflet	“
code pictural	noir / blanc	« noir »	« obscurité »	“
code pictural	cadrage	image	photo	“
code photo	trace	événement	archive	“

plan du contenu

code icon.	rue déserte	solitude	danger	“
code icon.	pavés	sol	irrégul.	“
code kinétique	marcher	glisser	tomber	“
etc.				

- 18 Cet enchaînement de signifiants et de signifiés montre que c'est la fonction qui est stable (signe = sa / sé), alors que son investissement varie selon l'énoncé ; telle valeur iconique pouvant être utilisée soit comme sa soit comme sé selon l'énoncé.
- 19 Comme Metz lui-même devait l'écrire un peu plus tard :
- En somme, un seul et même élément matériel peut opérer à deux niveaux codiquement distincts : comme sème et comme sémème, comme « identifiants » et comme « identificatum » (ou « identificandum »). Constamment, des objets qu'il faut reconnaître servent à en reconnaître d'autres. Selon les exigences multiples et diverses de la pratique, la perception et le lexique se réservent le droit de regrouper autrement leurs traits de base, en des « paquets » variables par leur contenu et par leur taille.¹³
- 20 Dans une perspective greimassienne, on dira que les pavés luisants signifient le film noir dans le code du genre, la pluie dans le code climatologique, un éclairage latéral dans le code de la photographie, la dureté de la pierre dans le code du confort physique, etc.. Le plan sur les pavés luisants est discursif dans la mesure où il peut être investi d'une valeur d'usage si le discours est vu comme celui d'un récit d'événements, d'une valeur symbolique si le discours est vu comme esthétique, d'une valeur historique si le discours est vu comme une reconstitution, ou au contraire comme un témoignage documentaire. Il y a donc non pas dénotation qui serait distincte de la connotation — et donc pas de dictionnaire de la dénotation, tout au plus un dictionnaire des usages en contexte — mais plutôt niveaux d'encodage.

- 21 Cependant, et c'est en cela que le cinéma relève de l'image, le propre du /luisant/ ou du /rond/ est de rester luisant ou rond dans l'énoncé non-verbal, c'est-à-dire de conserver son ambivalence pour le spectateur (voir plus loin sur ce point). De sorte que seul le discours comme contexte peut lever l'ambivalence pour la durée du discours lui-même.
- 22 Comme le montre aussi notre tableau, le niveau du percept (plan de l'expression) proprement dit est distinct, voire quelquefois contraire (effets d'ironie) au niveau figuratif / iconique utilisé au plan du contenu. Par exemple, les pavés sont « brillants », c'est-à-dire éclairés (lumière), et peuvent donc être indexés positivement, alors que le signifié iconique est indexé négativement (mort), pour ce qui est du code du film noir.
- 23 Il importe donc de toujours analyser le système non-verbal cinématographique comme un discours à part entière, indépendant du système iconique filmique. En effet, l'un comme l'autre engendrent des constellations de sens selon l'énonciataire, mais peuvent soit être indexés de la même manière soit au contraire d'une manière contraire, comme le montre l'exemple ci-dessus. Dans un autre code que celui du film noir, le pavé « brillant » peut signifier la pluie bienfaitrice et donc la vie.
- 24 Metz aborde également la question de l'énonciation, autre dimension discursive que le film partage, comme tous les arts, avec le langage. L'énonciation cinématographique constitue un système non-verbal à part entière.
- 25 Les signes iconiques non-verbaux et verbaux sont en effet également liés à la problématique de l'énonciation, puisque de par les systèmes non-verbaux tels que le cadrage, l'angle et l'échelle, sans oublier l'éclairage, le statut de l'iconique est modifié (voir plus loin notre fig. 1). C'est-à-dire que le filmique (plan du contenu) est entièrement soumis au cinématographique (plan de l'expression). Il y a donc bien, répétons-le, non seulement discours filmique (plan du contenu, histoire représentée) mais aussi discours cinématographique, c'est-à-dire cohérence et sens véhiculé par des éléments faisant système pour un spectateur qui y investit l'image d'une source énonciative.
- 26 Il existe là aussi un apport de la linguistique dont C. Metz a exploré les possibilités, la théorie de l'énonciation¹⁴. Le choix d'un oxymore, « l'énonciation impersonnelle », pour le titre de son livre, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, laisse transparaître un autre aspect de l'ouvrage qui, lui, reste problématique à notre avis. Dès les premières pages, en effet, les termes de « foyer » et de « cible » sont introduits comme étant plus pertinents que énonciateur-énonciataire : selon nous, cela a pour effet de réduire l'intérêt de cette théorie linguistique, puisqu'il ne s'agirait dans ce cas que de l'expression d'une intentionnalité¹⁵. Or, l'ouvrage conduit, paradoxalement, à l'élaboration d'une théorie d'une « énonciation impersonnelle », concept qui nous paraît contredire le principe même de la représentation d'une intentionnalité. A moins de relier ce concept à celui, fort séduisant, du « signifiant imaginaire », également créé par Metz. Tel est en effet le concept de « site du film » qui renvoie le lecteur à l'analyse psychanalytique.¹⁶
- 27 Dans ce sens, site du film et discours cinématographique + filmique deviennent synonymes, et l'énonciation ne serait qu'un effet de sens produit par la cohérence discursive, et donc, l'intentionnalité, une construction du spectateur. Ce qui reviendrait à inverser l'ordre des signes peirciens, et à donner la primauté au signe indiciaire sur le signe véhiculant un message (ainsi qu'il a été suggéré plus haut). Dans ce cas, le cinéma se pose d'abord comme un système de signes indiciaires, un monde du mouvement ou

tout est signe parce que tout est instabilité et changement. Le principe fondateur de la sémantique souvent rappelé (voir ci-après) : à tout changement de signifiant correspond un changement de signifié, trouve son corrélat dans le principe tout aussi fondateur de l'analyse Lacanienne, à savoir l'instabilité du signe. Nous y reviendrons.

- 28 Nous rappellerons maintenant une deuxième problématique de la critique de film et de la définition du cinéma comme langage et mise en discours, celle, moins connue, élaborée par R. Odin en 1983.

La sémio-pragmatique et les propositions de R. Odin¹⁷

- 29 La mise en place d'une « sémio-pragmatique » filmique ouvre selon nous la voie d'une analyse cinématographique et filmique plus adaptée que la linguistique à la signification au cinéma, car elle part de la réception du film, ou, pour citer Metz, du « site du film », compris comme la réception du discours cinématographique + filmique. Avec la sémio-pragmatique, nous trouvons une proposition pour l'analyse filmique par Roger Odin dont nous essaierons de rendre rapidement compte ici¹⁸, afin de compléter la présentation des théories sur le film comme langage et comme discours avant de présenter notre propre recherche.
- 30 Cette approche pose en fait dès 1983 les bases d'une théorie de l'énonciation filmique par une définition intéressante du contrat énonciatif (appelé « institution » : « l'institution règle la façon dont le spectateur produit l'image du réalisateur » (73)), de l'énonciataire comme source du film (défini comme « point de passage d'un faisceau de déterminations » (70)), de la distinction entre film-pellicule et film-projection – qui ressemble au travail de J.-L. Baudry sur l'appareil et le dispositif¹⁹ – et donc de film-réalisation (réalisateur, histoire de la production etc) et de film-lecture (spectateur + écran) (75).
- 31 Avec l'expression « mise en phase », l'auteur tente de formuler la différence entre l'énonciation cinématographique et l'énonciation filmique et souligne l'opposition pour l'énonciataire entre « identification primaire » et « identification secondaire », reformulation proposée par C. Metz (*Énonciation* 1991) et affinée d'une manière très opératoire par François Jost²⁰.
- 32 Les orientations sémio-pragmatiques de la recherche de Roger Odin ont été présentées comme une suite aux efforts de Christian Metz pour emprunter d'une manière pertinente les concepts de la linguistique, mais, nous le suggérons, en inversant la démarche, comme si l'énonciation était en fait l'affaire de l'énonciataire plutôt que de l'énonciateur.
- 33 Toutefois, à notre connaissance, R. Odin n'a pas donné suite à ce projet. Dans son ouvrage sur la production – et non plus la réception – du sens du film, R. Odin reprend l'approche metzienne, en la complétant parfois d'une manière remarquable. En ce qui concerne la problématique complexe de l'*analogon* et de l'utilisation qui en est faite par les théories filmologiques, en particulier, le chapitre intitulé « De l'analogie »²¹ constitue une synthèse incontournable que nous rappellerons brièvement : les thèses selon lesquelles la perspective serait naturelle, physiologique ou culturelle sont rappelées, ce qui permet de rectifier un certain nombre de points discutables chez les théoriciens. Les thèses selon lesquelles la photographie serait un reflet du monde réel, et celles pour lesquelles la photographie est purement culturelle sont également rappelées et ré-évaluées de manière à en faire comprendre l'intérêt et les erreurs.

L'auteur propose ensuite un rappel de la sémiotique naturelle de Greimas telle qu'elle a été importée par Metz dans l'analyse filmique, opposant le perçu et le nommé, ainsi qu'il a été déjà rappelé ci-dessus.²²

- 34 Nous présenterons maintenant notre théorie dans l'état où nous l'utilisons pour l'analyse séquentielle, en nous appuyant sur une étude de cas : les deux premières séquences du *Macbeth* d'Orson Welles, diffusé en 1948. Les figures qui accompagnent notre présentation tendent à montrer que le cinéma est bien un ensemble de plusieurs langages et constitue une constellation de discours qui se croisent et produisent un ensemble d'une grande complexité, appelé texte par analogie avec le texte littéraire.

2. Présentation de notre recherche : l'analyse sémantique de la compétence spectatorielle

- 35 La « compétence spectatorielle » est le savoir-faire du spectateur plus ou moins cinéphile qui s'abandonne le temps d'une projection au plaisir de vivre une autre vie sur le mode imaginaire.

Commentaire de notre classification des principaux paradigmes sémantiques de la compétence spectatorielle (figure 1)

- 36 Rappelons que le sens pour le spectateur se fonde sur sa capacité à classer, à comparer et à opposer. Nous proposons donc de définir les effets de sens cinématographiques comme des paradigmes. Par exemple, pour argumenter en faveur du haut ou du bas (verticalité), de la droite et la gauche (horizontalité), du loin et du près (profondeur), la sémiotique naturelle s'appuie sur les relations entre notre corps et l'espace où nous nous déplaçons en les définissant comme des paradigmes (relation ou/ou). La compétence spectatorielle consiste donc d'abord à faire un repérage binaire de notre position à nous, spectateur, par rapport au monde de la fiction.
- 37 Dans notre tableau des champs sémantiques de la compétence spectatorielle (fig. 1), la catégorie de l'angle s'analyse en latéral vs vertical, mais la verticalité de l'angle se décompose en plongée vs contre-plongée, et la latéralité de l'angle en profil / face vs trois quarts. De même l'illusion de continuité à la projection s'analyse en continuité à partir du discontinu : le montage, et continuité à partir de mouvements de caméra. Or le montage lui-même s'analyse en coupe franche (cut) vs surimpression, ou encore en fondu enchaîné vs cache, et ainsi de suite. Quant aux mouvements de caméra, ils s'analysent en travelling (subdivisés en avant vs arrière, ou en gauche vs droite) vs panoramique (vertical ou horizontal ou tout autre trajectoire par rapport au cadrage). Le son s'analyse en verbal vs non-verbal, mais on peut ensuite affiner en distinguant dans le son non-verbal : le son diégétique vs le son non-diégétique, et ainsi de suite, sans oublier, en ce qui concerne le son verbal, la gamme qui s'étend de l'onomatopée à la tirade.
- 38 Par ailleurs, les signes non verbaux sont dotés de propriétés précises telles que :
- 39 • Ils entraînent une propriété spécifique au cinéma (et aux arts visuels), la croyance (VOIR c'est CROIRE) (i.e. différent de LIRE c'est COMPRENDRE) ;
- 40 • Ils fondent la représentation filmique sur une catégorie intermédiaire entre la sémiotique naturelle et la sémiotique contextuelle énonciative, à savoir la sémiotique

pro-filmique²³. Pour le film de fiction, ce qui est filmé relève déjà du cinéma, appelé par convention la mise-en-scène : les décors, les costumes, la direction d'acteurs (codes kinétiques et proxémiques). Pour le film documentaire, ce qui est filmé est un événement, et le débat sur l'événementiel vs la mise-en-scène est loin d'être clos²⁴ ;

- 41 • Ils font appel à des catégories sémantiques cognitives telles que la véridiction (PARAÎTRE vs ÊTRE), l'épistémique (CERTAIN vs INCERTAIN) ;
- 42 • Ils obéissent à la commutation (ou/ou, et/et) ;
- 43 • Ils se caractérisent par l'ambivalence sémantique qui résulte de cette binarité, ce qui entraîne une labilité remarquable du signe et un deuxième niveau de signification, à savoir le sens investi dans le changement lui-même (ainsi qu'il a déjà été rappelé, à tout changement de signifiant correspond un changement de signifié). Les signes non-verbaux ont en effet pour caractéristique de s'inverser instantanément sans argumentation, puisque, comme il a été rappelé plus haut, les systèmes semi-symboliques manifestent toujours leur ambivalence naturelle même une fois sémantisés par le contexte²⁵. Ainsi l'angle en plongée dépend-t-il à la fois d'une relation de degrés (classification par rapport à un élément perçu comme l'image + ou - inversée de son contraire) par rapport à l'angle standard neutre (code de la perspective), et de l'actualisation de son contraire ;
- 44 • C'est le changement sur l'axe sémantique qui constitue véritablement l'effet de sens. De ce point de vue, le cinéma se définissant par le mouvement, dépend plus que tout autre art de cette caractéristique pour faire sens. Si le sens n'est induit qu'à partir de l'observation d'une modification du degré dans la catégorie²⁶, inversement cette observation ne peut se faire qu'à partir d'un savoir sur cette catégorie (par exemple, angle en contre-plongée : position inférieure du spectateur (et donc de la caméra) en dessous de l'objet filmé).
- 45 Mais le cinéma n'est pas seulement un jeu sur les signes et le savoir du spectateur. C'est aussi et surtout un jeu sur le contrat énonciatif, au sens que donne Roger Odin au mot « institution » (voir plus haut). C'est donc la dimension syntagmatique du tableau que nous suivrons maintenant comme fil conducteur (notre fig. 1 ne constitue nullement une quelconque « grille de lecture », mais simplement un outil de travail permettant d'étayer l'argumentation au fil de notre analyse ; elle ne se veut ni close ni normative).

Etude séquentielle et tentative de définition du discours cinématographique : *Macbeth* d'Orson Welles (fig. 1, 2 et 3)

- 46 Nous étudierons ci-dessous le début de *Macbeth* d'Orson Welles (1948), dont le réalisateur aurait dit : « may be the first abstract film, that is the first drama to be shot against an abstract background »²⁷.
- 47 Ce début comporte, d'après notre relevé (fig. 2), une première séquence de 19 plans, en effet fort « abstraits » quant au contenu iconique, suivis d'un générique où le nom d'Orson Welles apparaît deux fois dans différents rôles (réalisateur, interprète par ex.), et d'une autre séquence (fig ; 3, et Acte I, sc. 3 dans la pièce).
- 48 Cette première séquence (fig. 2) s'adresse à nous après les deux plans présentant la société de production REPUBLIC. Une transition est ménagée à l'aide d'un plan noir (1), à la suite duquel nous survolons (2) un ciel nuageux évoquant celui vu depuis les cimes par l'aigle (0) (vue d'avion) pour nous y abîmer précipitamment. Nous sommes en effet

confrontés sans ménagement par une coupe franche à un paysage disloqué (3) situé en dessous de ces nuées : deux promontoires rocheux se font face de chaque côté d'un vide suggérant un gouffre profond. La silhouette dénudée de quelques arbres morts à gauche et celles des sorcières, incertaines, car noyées dans la brume, sur la droite, soulignent le surnaturel de la scène. Puis un angle en très forte plongée annule brutalement tout l'effet de profondeur mis en place par les plans précédents : ceux-ci s'évanouissent à la manière d'un leurre ou d'un mirage. Cet angle (4) est rendu perceptible par l'effet de commutation sur l'axe de l'angle de prise de vue. Il crée un espace à deux dimensions (au lieu de trois), ce qui force l'attention sur un effet de taches se succédant les unes aux autres, tantôt floues (4, 5, 7, 8) tantôt nettes (5, 9, 10, 17-19) obscures ou claires, doté tantôt d'un tracé en ellipse tantôt d'un semis de perforations allant s'élargissant, suggérant une surface boursouflée. Quant à l'échelle des plans, là encore il y a contraste avec le plan très éloigné sur la montagne de l'affiche de REPUBLIC (0) ; ici l'échelle est très resserrée (4-7 et 9-10, ou encore 13 et sa duplication à peine perceptible en 14), rendant les limites de cette surface indiscernables.

- 49 Par opposition à cette première séquence, la deuxième séquence (fig. 3) — séparée de la première par un générique où les lettres se détachent en blanc sur le fond noir sur une musique de Jacques Ibert qui ponctue d'une manière appuyée leur défilement — impose un angle standard, une échelle convenue, celle de la narration (plan moyens, plans de demi-ensemble, et plans éloignés), un espace à trois dimensions. Ce qui aurait pu n'être que des « taches » fait dès lors l'effet de figures iconiques identifiables : personnages à cheval (1,3,4, 5, par exemple), une uniformité de gris où les détails des costumes se dessinent avec netteté et créent un effet de relief, et enfin un mouvement circulaire jouant sur le premier plan et l'arrière-plan, une verticalité soulignée (rocher et sorcières) et une horizontalité affichée (mouvement des chevaux de gauche à droite (1) puis de droite à gauche (5)).
- 50 Autant dire que l'entrée en scène des personnages (fig. 3, plans 1 à 5) opère une deuxième entrée en matière ayant pour effet d'occulter la première (fig. 2), la refoulant jusqu'aux limites de notre mémoire, voire de notre subconscient. Nous l'oublions, nous la censurons comme indécente, horrible, répugnante, alors que nous avons eu la tête littéralement « plongée dedans ». Du fait de la scène convenue et attendue qui lui fait suite (fig. 3), la première séquence est même investie *a posteriori* d'une signification cohérente : nous reconnaissons la scène des sorcières et du chaudron (Acte IV, sc. 1) lorsque celles-ci montrent à Macbeth, venu chercher la « vérité », un enfant couronné et ensanglanté.
- 51 Le shakespearien averti y verra une transposition discutable, voire une infidélité au texte. Le cinéphile peut être d'un avis contraire, puisque l'effet n'est pas la représentation de plus en plus noire d'un fantastique symbolique, mais le franchissement irréversible, par les sens, du seuil d'un monde inouï.
- 52 Le spectateur teste ici sa compétence théâtrale puisque la deuxième séquence (fig. 3) établit une seconde « institution », celle du théâtre filmé, du fait du générique intermédiaire. Ceci a pour effet de donner à l'enchaînement abstrait de la première séquence une motivation narrative : nous comprenons que ce que nous avons vu, c'est le chaudron des sorcières, et qu'il s'agit d'une hallucination obsédant Macbeth (le film montre deux fois cette hallucination, plus loin).

- 53 Quant aux éléments du costume et du décor (iconique pro-filmique), ils doivent leur naturalisation au contexte filmique et non, comme certains spectateurs naïfs l'ont cru, à une soi-disant référence à la reconstitution historique²⁸. En effet, l'hétérogénéité soulignée des connotations des costumes dans cette première scène est conforme au pacte de fiction du surnaturel établi par la première séquence (fig. 2).
- 54 On remarquera en outre que la structure syntagmatique des deux séquences les rend complémentaires. Il s'agit ici de notre compétence à voir des parallèles, et donc d'une compétence formelle. Nous comprenons en effet la seconde séquence à la lumière de la première car les composantes formelles mises en évidence d'entrée de jeu entraînent une ocularisation interne²⁹ sur le personnage : elles connotent ses hallucinations. A cet effet d'analepse vient s'ajouter un effet de prolepse puisque le spectateur en retrouvant la première séquence épouvantable, celle que Macbeth n'a pas vue, est doté d'une perspective critique sur la suite d'un film.
- 55 Seul le spectateur en effet peut comparer les deux séquences, évaluer les effets de cinéma et les effets de théâtre (pour constater qu'il n'y a pas de théâtre filmé, et cela malgré le décor en carton-pâte, les costumes bizarres ou l'accent invraisemblable), et mesurer l'erreur tragique du héros aveuglé par l'ambition et la superstition. D'où la pertinence du concept de compétence spectatorielle à la fois théâtrale et filmique.
- 56 A cela s'ajoute notre maîtrise, provisoire certes, de la dimension temporelle privilégiée qui caractérise tout énonciataire de fiction, à savoir d'un temps « hors-temps », un présent. Or, comme au théâtre, quoique par procuration, au cinéma, nous partageons avec les personnages, et avec les acteurs, le même temps. Le texte des deux premiers plans (fig. 2, 0 et 0') sur lesquels s'ouvre le film s'adresse à nous directement, l'un avec un paysage et un aigle connotés américains, l'autre avec le verbe « Presents » qui situe l'énoncé filmique dans un présent bien précis : celui du dispositif, de la projection, du spectacle, et donc du vécu du spectateur.
- 57 En outre, dans ce film, l'énoncé cinématographique de la première séquence donne le ton à tout le film, c'est-à-dire celui d'un discours marqué par la dissolution et l'insaisissable. En effet, les plans y sont raccordés par surimpression, d'abord distincts l'un de l'autre puis exhibant la surimpression qui devient le sujet même du cadrage (fig. 2, 11 et 12) ; la profondeur de champ joue sur le flou et le net, dans le plan 6 en particulier, lorsque ce qui ressemble à une sorte d'oreille s'avère dans le plan suivant être sans doute une flammèche, c'est-à-dire une langue de feu (?). L'angle en contre-plongée sur les sorcières au plan 3 s'inverse avec de fortes plongées sur le contenu du chaudron (plan 4 et 5), ou sur le combustible alimentant les flammes du feu (plan 7). Notre compétence visuelle consiste à abstraire une forme là où le film ne nous montre qu'une fluidité extrême. A cette diversité des angles et des raccords instaurant dans cette première séquence (fig. 2) un monde visuel dominé par la violence, il est un aspect sur lequel tous les plans s'accordent, c'est celui de la matière. Le /granuleux/ s'oppose sans cesse au /lisse/, mais les deux aspects de la surface connotent une matière informe et primitive. Par granuleux il faut aussi entendre la définition plus ou moins précise du grain de l'image, définition qui peut aller du noir absolu (plan 1) au gris uniforme (plan 19, arrière-plan sur lequel se détache la statuette de glaise), mais aussi de la volute en spirale (plan 2, 9, 10, 11) connotant les nuages (plans 2 et 11), la fumée (plan 9), ou les vagues (plan 10), au bourgeonnement (plans 4, 5 a et 5b, 13, 14) connotant des bulles (4, 5, 13 et 14). Or, selon l'échelle utilisée, l'effet est tantôt d'en percevoir le mouvement d'ensemble (9 et 10), soit au contraire l'activité intense (5, 13

et 14). On comparera utilement ces signifiés : /bouillie luisante/, /lave en fusion/, /boue ontologique/ aux /pavés/ analysés par C. Metz auxquels il a été fait allusion précédemment.

- 58 En outre, le jeu rapide sur des violents changements d'échelle rythme cette suite de surimpressions et de fondus enchaînés : nous sommes donc compétents à évaluer cette articulation du mouvement visuel d'une manière quantitative et non plus seulement qualitative. Comme il a été dit plus haut, si certains plans sont des plans très éloignés (2 et 3), d'autres sont au contraire des plans très rapprochés (4,5, 13 et 14), et d'autres, enfin, sont cadrés en plans si serrés que notre attention est fascinée par le détail au point d'en oublier l'ensemble (plan 6 et 8, où nous voyons les mains pour la première fois et 17, où la tête de l'enfant monstrueux apparaît par le bas de l'écran qu'il occupe ensuite entièrement). Ainsi, devant une surface à deux dimensions, à savoir l'écran lumineux, nous instaurons une multiplicité d'axes de lecture, certains dirons même de « disponibilité » ou « d'accueil » à un foisonnement d'effets de sens.
- 59 Enfin, nous sommes compétents selon le métalangage. En effet, c'est le métafilmique qui transparaît dans ce jeu « abstrait » sur la trame même de la pellicule. Celle-ci nous semble être représentée ici non seulement pour créer une virtualité d'illusions visuelles, mais aussi pour elle-même, comme support de jeux graphiques divers. Ces plans suggèrent des matières telles que le liquide (les vapeurs et la fumée) et le solide (nuages et bouillie, puis glaise visqueuse), le fluide (l'eau, le feu) et le compact (la glaise, le coke). Ce qui paraît être un pur jeu visuel sur un support finit par s'effacer lorsqu'à la représentation d'une matière vivante et informe succède une statuette de glaise d'aspect informe ou difforme. Cette silhouette s'impose comme l'anti-matière, l'image inversée de l'Adam de la création, car les gestes des mains cadrés en plan très serré sur les doigts relèvent de l'arrachage, de la griffure, du démembrement plutôt que de la création harmonieusement belle.

Conclusion

- 60 Nous souhaitons conclure en recentrant rapidement notre réflexion sur le concept de *compétence spectatorielle*. Ce concept a le mérite, à nos yeux, d'inverser la théorie de l'énonciation selon laquelle la tâche de l'analyse filmique serait de chercher dans le film « les traces du locuteur », pour mieux repérer, au contraire, comment « s'inscrit dans le film le désir du spectateur »³⁰.
- 61 Le tableau des compétences spectatorielles présenté figure 1 cherche à donner une analyse sémantique de type paradigmatique / syntagmatique. Celle-ci offre l'intérêt de faire apparaître le sens comme le fruit d'un ensemble complexe d'opérations de sélection rendues perceptibles grâce aux réseaux complexes d'inversions multiples – en système non-verbal – et de connotations – en système iconique et par conséquent verbalisable.
- 62 Le spectateur est donc bien ce « point de passage d'un faisceau de déterminations » dont parle R. Odin, ce « site du film » dont C. Metz a fait le sujet de sa dernière publication. A cela il faut ajouter ce qui est l'essentiel de sa compétence, à savoir la distinction entre les signifiés des systèmes non-verbaux (identification primaire) et les signifiés des systèmes iconiques / verbaux (identification secondaire), car c'est dans cet

Figure 2. Croquis de l'auteur d'après la séquence 1 du *Macbeth* d'Orson Welles

Figure 3. Croquis de l'auteur d'après la séquence 2 du *Macbeth* d'Orson Welles

NOTES

1. Alain Masson « Inutiles assauts », *CinémAction* n° 58 (janvier 1991) 114-7.
2. Il s'agit bien d'une aventure littéraire et non d'une entreprise scientifique, comme le souligne Noëlle Batt, « Du signe linguistique au signe littéraire : lire le complexe », in Michel Costantini, ed., *Sémiotique Phénoménologie Discours — Du corps présent au sujet énonçant*, Paris : L'Harmattan, 1996, 125-133.
3. F. Albéra, « Du côté de l'Oural », *CinémAction* n° 58, (janvier 1991) 47-51.
4. Voir B. Plot, *Un manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans la première Revue du Cinéma*, Paris : L'Harmattan, 1996.
5. Voir par exemple Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes : Le fantastique au cinéma*, Paris : Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1995.
6. N. Burch, *La lucarne de l'infini — Naissance du langage cinématographique*, Paris : Nathan, 1990 ; L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre — Archéologie du cinéma*, Paris : Nathan, 1994.
7. Jean Mitry *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 vols., Paris : Editions universitaires, 1963 ; Jacques Aumont et al. *Esthétique du Film*, Paris : Nathan, 1983 ; André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993.
8. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma* 2 vols. Paris : Klincksieck, 1968 et 1972.
9. C. Metz, « Le perçu et le nommé », (1974) l'édition qui se trouve dans *Essais Sémiotiques* (1965), 2e ed. Paris : Klincksieck, 1977, 129-161.
10. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1966, « Induction et déduction », 102 ; 2e ed. Paris : PUF, 1997.
11. J-M. Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamin, 1985 ; du même auteur, *Identités visuelles*, Paris : PUF, 1995.
12. Selon nous, le seul domaine où l'opposition dénotation / connotation est pertinente n'est pas l'analyse iconique prônée pendant un certain temps par R. Barthes, puis abandonnée par lui, mais l'analyse sémantique de la métaphore filée utilisée par les poètes symbolistes ou « imagistes » (US).
13. C. Metz, « Le perçu et le nommé », 144. Voir aussi C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
14. Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris : Klincksieck, 1991.
15. La tendance à vouloir définir l'énonciation comme une visée ou une intentionalité du locuteur est certes très intéressante, mais n'entre pas dans notre propos : nous envisageons l'intentionnalité seulement comme un effet de sens déduit par le spectateur lorsqu'il perçoit un code véhiculant un message, par opposition au signe indiciaire où il n'y a pas de code autre que celui qu'il induit.
16. C. Metz, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois, 1977, 1984, 1993 ; les pages 9-175 datent de 1975 et sont très éclairantes sur les problèmes de réception filmique. La dernière partie, toute récente, « Métaphore, métonymie, ou le référent imaginaire » n'est pas retenue ici faute de place.
17. Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *IRIS*, vol. 1, n° 1, 1983, 67-82.
18. Odin, 1983. Voir aussi Jacques Kermabon ed. *Les théories du cinéma aujourd'hui — CinémAction* n° 47 (1988), 52-55.
19. Repris dans Philip Rosen, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York : Columbia University Press, 1986, 286-319. Voir aussi Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, London : RKP, 1993. L'appareil est du côté du réalisateur et du film-réalisation et le dispositif du côté du spectateur et du film-lecture projeté.
20. François Jost, *L'œil-caméra*, Lyon, PUL, 1987.
21. R. Odin *Cinéma et production de sens*, Paris, A. Colin, 1990, 167-190.

22. Christian Metz, « Le perçu et le nommé » et A. J. Greimas, « Condition d'une sémiotique du monde naturel », *Langages* n° 10, Paris, Didier-Larousse, 1968.
23. D. Chateau, « Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème », *IRIS* vol.1, n° 1, 1983, 51-66. Le terme « mise-en-scène », synonyme de pro-filmique, a fait fortune : il a été intégré directement dans la terminologie américaine ; cf. D. Bordwell & C. Thompson, *Film Art — An Introduction*, New York, McGraw-Hill Companies, (1979) 1997, 169-209.
24. Un reportage sur l'éventuelle position de la caméra pour le tournage du premier film documentaire : *La Sortie de l'Usine* des frères Lumière a montré qu'il existe plusieurs versions de ce reportage, et que, par ailleurs, selon les réalisateurs interrogés sur le site du film, la caméra pouvait être à des endroits très différents (!). « Autour du cinéma — Les mystères du premier film » *Télérama* n° 2480, 23 juillet 1997.
25. Sur l'effet d'ambivalence dans le discours, et la tradition picturale de l'anamorphose transposée en littérature et au théâtre, voir Henry James Préface à *The Wings of the Dove* (1909) New York : Norton, 1978, 3-16.
26. J'appelle catégorie une classe polarisée par deux contraires, et non comme le font les cognitivistes une liste ouverte d'éléments plus ou moins éloignés du dénominateur commun. L'usage des percepts n'est pas une liste ouverte d'usages illimités (ce qui serait le propre de la langue selon les cognitivistes), mais une liste fermée de variantes entre deux pôles entretenant des relations logiques entre eux (ou/ou et et/et).
27. Jaquette (verso) de l'édition restaurée : Second Sight Films, United Kingdom, BBC, 1996 ; ref. 2nd 1011.
28. Un journaliste anonyme écrit : « [...] gesticulations et de hurlements d'orang-outang, coiffé d'une boîte à biscuits et prisonnier dans le carton-pierre du zoo de Vincennes » *Lettres Françaises*, n° 319, 1948 ; pour Cocteau, au contraire, il s'agissait là d'un grand film symbolique.
29. Jost, 18. « Focalisation » s'oppose à « ocularisation » : dans le premier cas nous voyons ce que sait le personnage, dans le second ce qu'il voit ; dans *Macbeth*, par exemple, il y a ocularisation interne sur Macbeth dans le plan cadrant Banquo et Fléance au moment de leur rendez-vous final.
30. Kermabon, 52.

AUTEUR

RAPHAËLLE COSTA DE BEAUREGARD

Université Toulouse II