

## Jean Mitry et Christian Metz : esthétique et langage du cinéma

Brian Lewis, Michel de Repentigny

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Lewis Brian, de Repentigny Michel. Jean Mitry et Christian Metz : esthétique et langage du cinéma. In: Communication Information, volume 4 n°2, hiver 1982. pp. 34-44;

doi : <https://doi.org/10.3406/comin.1982.1172>

[https://www.persee.fr/doc/comin\\_0382-7798\\_1982\\_num\\_4\\_2\\_1172](https://www.persee.fr/doc/comin_0382-7798_1982_num_4_2_1172)

---

Fichier pdf généré le 17/05/2018

### **Résumé**

Brian Lewis décrit ici deux écoles où se pratiquent l'étude et la critique du film en tant qu'oeuvre de représentation : celle de Jean Mitry et de Christian Metz. En les comparant, l'auteur fait ressortir le caractère irréductible de ce qui les oppose : notamment la conception philosophique du «chef-d'oeuvre» chez Mitry et l'approche structuraliste, sémiotique, de Metz qui s'inspire d'un point de vue sur le cinéma qui en fait un objet analysable en termes de système, de code et de langage.

### **Abstract**

Both the Schools of Jean Mitry and of Christian Metz study and critically analyze the film as a performing art. In comparing both Schools, Brian Lewis brings forth that which opposes them in an irreducible fashion : notably, Mitry's philosophical conception of the «chef-d'oeuvre» and Metz's structuralist and semiotic approach which reduces cinema to an object whose analysis is framed in terms of system, code and language.

### **Resumen**

Brian Lewis describe dos escuelas en las cuales se practican el estudio y la crítica cinematográficos, considerando el cine en tanto que obra de representación : La de Jean Mitry y la de Christian Metz . Comparándolas, el autor hace resaltar el carácter irreductible de aquello que las opone : En particular, la concepción filosófica de "obra maestra" de Mitry y el estudio estructuralista, semiótico, de Metz que se inspira en un concepto que hace del cine un objeto de análisis en términos de sistema, de código y de lenguaje.

## RÉSUMÉ

Brian Lewis décrit ici deux écoles où se pratiquent l'étude et la critique du film en tant qu'oeuvre de représentation: celle de Jean Mitry et de Christian Metz. En les comparant, l'auteur fait ressortir le caractère irréductible de ce qui les oppose: notamment la conception philosophique du «chef-d'oeuvre» chez Mitry et l'approche structuraliste, sémiotique, de Metz qui s'inspire d'un point de vue sur le cinéma qui en fait un objet analysable en termes de système, de code et de langage.

## ABSTRACT

Both the Schools of Jean Mitry and of Christian Metz study and critically analyze the film as a performing art. In comparing both Schools, Brian Lewis brings forth that which opposes them in an irreducible fashion: notably, Mitry's philosophical conception of the «chef-d'oeuvre» and Metz's structuralist and semiotic approach which reduces cinema to an object whose analysis is framed in terms of system, code and language.

## RESUMEN

*Brian Lewis describe dos escuelas en las cuales se practican el estudio y la crítica cinematográficos, considerando el cine en tanto que obra de representación: La de Jean Mitry y la de Christian Metz. Comparándolas, el autor hace resaltar el carácter irreductible de aquello que las opone: En particular, la concepción filosófica de "obra maestra" de Mitry y el estudio estructuralista, semiótico, de Metz que se inspira en un concepto que hace del cine un objeto de análisis en términos de sistema, de código y de lenguaje.*

## Jean Mitry et Christian Metz: esthétique et langage du cinéma

Brian Lewis

**Spectacle comme le théâtre, image comme la peinture, rythme comme la musique, le cinéma n'en est pas moins essentiellement langage ou écriture — comme l'expression verbale. Mais un langage d'une toute autre sorte...<sup>1</sup>**

*Jean Mitry*

L'étude du film en tant que langage a débuté bien avant le développement d'une sémiotique rigoureuse du cinéma. Les possibilités d'expression et les qualités uniques d'un *langage cinématographique* ont retenu l'attention, d'une façon plus ou moins constante, des premiers critiques et théoriciens «impressionnistes» français, dont Louis Delluc, Germaine Dulac et Jean Epstein. C'est beaucoup plus tard que ces sujets ont été récupérés par les théories phénoménologiques d'Albert Laffay et d'Edgar Morin. Bien avant eux, les cinéastes et théoriciens russes, Lev Kuleschov, Vselvelod Pudovkin et Sergei Eisenstein avaient commencé à explorer les mécanismes spécifiques du film en tant que système de signification. Dans l'oeuvre de Jean Mitry, on retrouve une tentative (déjà évidente chez Eisenstein, si la totalité de son discours théorique est prise en considération) de synthèse de ces deux perspectives: le projet de Mitry devant décrire comment les films signifient ainsi que les valeurs et qualités expressives du langage cinématographique.

Mais la publication, en 1964, par Christian Metz de «Cinéma: langue ou langage?» dans un numéro spécial de *Communications*, venait démarquer le domaine de l'esthétique du cinéma<sup>2</sup>. Metz apportait une perspective fondamentalement nouvelle: un vocabulaire, des principes d'analyse et une rigueur intellectuelle adaptés de la linguistique structurale. Il ouvrait la voie à l'analyse des codes cinématographiques et de leurs fonctions à l'intérieur de films et de genres particuliers ainsi qu'à l'étude du langage cinématographique, et ce, dans une perspective sémiotique. Ces études, presque exclusivement descriptives, non-normatives et réductives, dégagent les codes qui sont à la base même de l'intelligibilité des films du cinéma, tout comme une grammaire est à la base de l'intelligibilité d'une langue.

\* Brian Lewis est professeur au département de communication de l'université Concordia à Montréal.

Traduit de l'anglais par Michel de Repentigny.

1. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Vol. 2: «Les Formes», Paris, Éditions Universitaires, 1965, p. 91.
2. Christian Metz, «Le cinéma: langue ou langage?», dans *Communications*, No 4, 1964, pp. 52 à 90. Aussi publié dans: *Essais sur la signification au cinéma*, Vol. 1, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, pp. 39 à 93.

Ce premier mouvement sémiotique a atteint son apogée vers la fin des années '60. *L'Esthétique et psychologie du cinéma* de Jean Mitry en a subi les contre-coups. Metz a lui-même décrit le premier volume de Mitry — publié quelques mois avant «Le Cinéma: langue ou langage?» — comme l'aboutissement, le chant du cygne de toute une époque de réflexion théorique:

*il y eut tout un temps où le fait cinématographique, par son importance et sa nouveauté justifiait que des ouvrages lui soient consacrés sans autre précision. On écrivait des livres «sur le cinéma». La détermination d'une démarche — le choix d'une pertinence, dirait le linguiste — n'était pas requise...*

*Souhaitons que l'on perde l'habitude de remettre en cause tous les huit jours l'essence métaphysique ou prophétique la plus intime du cinéma*<sup>3</sup>.

D'autres critiques furent encore moins charitables<sup>4</sup>. L'approche de Mitry fut noircie: "there is a crucial and urgent necessity to finish with the flow of ideologically complicit drivel that currently and massively passes as 'film-criticism'<sup>5</sup>". Pire encore, son oeuvre fut ignorée. De telle sorte qu'encore aujourd'hui sa spécificité reste à peine connue.

*Esthétique et psychologie du cinéma* présente une vaste théorie, rien de moins qu'une poétique générale du cinéma entendue non seulement dans les termes d'une analyse de l'expression «poétique», par opposition à «prosaïque», mais plus encore, comme un discours analogue à la *Poétique* d'Aristote. Dans sa *Poétique*, Aristote décrit les caractéristiques de la perception de l'art dramatique classique, ses particularités génériques, ses effets psychologiques et, finalement, son importance dans la formation de l'être humain<sup>6</sup>. Pour sa part, Jean Mitry s'attaque à la nature du film en tant qu'objet de perception ainsi qu'à la finalité, à la valeur et aux fonctions du symbole filmique. Mitry parle (si on me permet de paraphraser Aristote),

*de l'art poétique en lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'elles, de la façon de composer (le film) si on veut que la composition... soit belle, puis du nombre et de la nature des parties ainsi que de tous les autres sujets qui se rattachent à la même recherche...*<sup>7</sup>

La notion de *symbole esthétique* (filmique ou non) soulève immédiatement la problématique du référent et de la fonction symbolique. La nature du rapport entre symbole et référent (la suffisance, l'appauvrissement ou la «plus-value» du symbole dans ses rapports avec son déréféré), l'effet de ce rapport (l'effet vérité,

- 
3. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Vol. 2, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, p. 34.
  4. En fait, tandis que Metz est souvent critique face à Mitry, il reconnaît aussi souvent lui être redevable. Metz avoue emprunter beaucoup à l'oeuvre de Mitry, et il s'en sert comme point de départ pour ses propres études traitant de l'expérience cinématographique.
  5. Stephen Heath, "Introduction: Questions of Emphasis", dans *Screen*, 14: 1/2 Spring/Summer, 1973, p. 9.
  6. W.J. Bate, *Criticism: The Major Texts*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc., 1970, p. 13.
  7. Aristote, Adapté, *Poétique*, traduction J. Hardy, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1952, p. 2.

émotif, psychologique, esthétique), l'intentionnalité d'une telle médiation du monde sont autant de sujets dont se préoccupe la théorie esthétique traditionnelle.

C'est en grande partie cette problématique et ce genre de questions que les premiers sémioticiens espéraient éviter. Si la théorie pré-sémiotique du cinéma est perçue et rejetée comme un discours «idéologique», c'est précisément à cause du type de discours philosophique qui sert à traiter de ces sujets «extra-cinématiques». Toute esthétique qui s'inscrit dans la tradition aristotélicienne, par le fait même qu'elle pose les questions de la «nature essentielle» et de la finalité du symbole, peut être perçue, en fin de compte, comme une «esthétique de goût».

Ce n'est pas que de poser de telles questions ne soit pas valable ou qu'une telle recherche ne puisse mener à des révélations importantes, mais plutôt que ces révélations sont invariablement impliquées dans un contexte philosophique hors duquel elles ne pourraient être valides. Qu'Aristote décrive le drame comme un art mimétique doté d'une valeur philosophique et psychologique particulière n'a de sens que dans le contexte d'une époque où l'on tenait l'univers pour raisonnable et connaissable. Pour sa part, Mitry a beau souligner la nature relative et perspectiviste de la vérité — l'expérience véridique —, il n'en valorise pas moins un certain type de film qui, à ses yeux, passe pour l'accomplissement ultime du «potentiel cinématographique»: une expression faite d'authenticité émotive et de faits concrets vraisemblables.

Dans les «esthétiques de goût», selon Christian Metz, «la posture de l'écrivain n'est pas théorique: l'énoncé y est parfois scientifique, l'énonciation jamais»<sup>8</sup>.

*L'objet réel (ici, le film qui a plu) et le discours véritablement théorique par lequel on aurait pu le symboliser, se trouvent plus ou moins confondus avec l'objet imaginaire (= le film tel qu'il a plu, c'est-à-dire quelque chose qui doit beaucoup aux fantasmes propres de son spectateur) et les vertus de ce dernier sont conférées au premier par projection*<sup>9</sup>.

Metz décrit ces théories comme autant de justifications à l'intérieur desquelles la question-clé n'est toujours pas posée: «Pourquoi ai-je aimé ce film (moi plutôt qu'un autre, ce film plutôt qu'un autre)?»<sup>10</sup>

Mitry admet la relativité finale de toute esthétique de goût:

*Le Beau, l'idée du Beau ne peut donc être qu'un arbitraire... déterminé avant tout par les moeurs, par la morale, par le climat social...*<sup>11</sup>

De plus, Mitry gonfle l'*Esthétique et psychologie du cinéma* de réponses détaillées à cette question même (question qui, pour l'essentiel, est ignorée, selon Metz, de la plupart des esthétiques) pour tenter d'établir une position qui puisse passer pour théorique, sinon objective. Il demeure que la théorie de Jean Mitry souffre

8. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions de Paris, 1977, p. 18.

9. Christian Metz, *op. cit.*, p. 19.

10. Christian Metz, *op. cit.*, pp. 19-20.

11. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Vol. 1: *Les Structures*, Paris, Éditions Universitaires, 1963, p. 20.

des faiblesses systémiques inhérentes à toute approche poétique de l'esthétique. Ce modèle théorique tente de satisfaire aux exigences posées par les questions de fonctions et de valeurs symboliques en même temps qu'il conduit à privilégier certaines formes comme remplissant mieux ces fonctions que d'autres. Ces formes relèveraient alors de quelque nature «essentielle» du cinéma.

À cet égard, il est significatif que le discours de Mitry (tout en étant d'un intérêt indéniable pour ce qu'il a de particulier, et d'une logique étanche, valable en elle-même, pour ce qui est de son ampleur et de sa complexité), traduit un engagement sans réserves ainsi qu'une défense substantielle du cinéma représentationnel, c'est-à-dire d'un cinéma qui projette une représentation concrète d'une réalité vraisemblable. Les «fonctions» et les «valeurs uniques du cinéma» ne sont satisfaites que par ces formes, lesquelles, dans le contexte de la philosophie de l'art de Mitry, demeurent plus «cinématographiques» par essence que d'autres. Intéressé d'abord et avant tout par les possibilités du film en tant que symbolique esthétique, comme moyen d'expression qui préserve ou projette simultanément trois aspects ou valeurs — l'intégrité concrète du référent, une valeur émotive et une valeur intellectuelle —, intéressé en fin de compte par le fonctionnement des symboles dans l'expérience humaine, Jean Mitry tend à ne pas rendre justice aux formes cinématographiques qui ne sont pas structurées selon ces trois valeurs.

Le fait que Christian Metz insiste sur l'exploration du langage cinématographique en tant que système de signes, par opposition aux symboles esthétiques, marque sa rupture avec Mitry. C'est une rupture entre la théorie pré-sémiotique du cinéma qui, dans une certaine mesure, a atteint son apogée dans *l'Esthétique et psychologie du cinéma*, et la première vague de recherche sémiotique qui a suivi «Le Cinéma: langue ou langage?». C'est l'arrivée à l'avant-scène de préoccupations et de méthodologies nouvelles.

Dans son esthétique, Mitry dépasse la conception de Bazin qui concevait le film comme le «miroir» de quelque réalité objective. Il développe une théorie du cinéma comme expression créative, de façon à y inclure la notion de *langage*. Tout comme Eisenstein avant lui, il tente d'isoler les mécanismes de cette fonction linguistique dans le but de trouver ses règles les plus générales. Mais en fin de compte, Mitry utilise toujours la notion de langage comme une analogie générale, contrainte à l'intérieur d'une philosophie de l'expression symbolique. Il est avant tout intéressé par les possibilités sémantiques et psychologiques de ce *langage* par opposition aux autres formes d'expression symbolique. Il maintient à tout prix la «liberté d'expression» si précieuse à l'esthéticien existentialiste, précisant que le film n'est qu'un langage de «second degré», une condensation de significations non codifiées et non codifiables. Si, selon Mitry, le film peut fonctionner comme un langage, il demeure, structurellement, une expression esthétique, libre et créative.

Christian Metz, à la suite de Saussure, introduit dans l'étude cinématographique les notions de *signes* et de *codes*, destituant les notions de *symbole* et d'*invention*. Avec Metz, le centre d'intérêt passe des qualités et des valeurs de signification (le cinéma en tant que symbolique) aux codes qui rendent possible toute signification cinématographique; de la recherche et de la description critique de l'expression «unique», «inventive» et «réussie» (le *chef-d'oeuvre*) à une description de l'organisation spécifique de ces codes dans des systèmes textuels; enfin,

d'un discours largement animé par la philosophie à un autre plus descriptif et analytique, suivant les lignes d'abord tracées par la linguistique structurale.

La naissance d'une théorie structuraliste du cinéma suivait le développement du structuralisme dans plusieurs autres disciplines dont l'anthropologie, la linguistique, la philosophie et la critique littéraire. Ces nouvelles approches de l'esthétique et des sciences de l'homme n'ont pas été adoptées par tous. Au contraire, elles ont été vivement contestées par les praticiens de méthodologies que le structuralisme semblait apte à évincer. Le phénoménologue Mikel Dufrenne a critiqué avec passion les approches structuralistes. Dans *Pour l'Homme*, Dufrenne dénigre le structuralisme comme la «mise à l'écart du sens vécu et la dissolution de l'homme»<sup>12</sup>. Selon lui, le structuralisme, donnant priorité aux systèmes qui sous-tendent tous les aspects de l'expérience humaine, ne peut rendre compte du «se vouloir» de l'homme — le besoin urgent de satisfaire ses besoins en tant qu'*homo sapiens* et qu'individu — un besoin qui est à l'origine de toute expérience du monde, qui rend possible le changement et les transformations et qui ouvre la voie de la transcendance. Le structuralisme, selon Dufrenne, présume ou prédit la mort de l'homme. Pour faire contrepoids, Dufrenne associe une «véritable philosophie» à une «éthique» qui reconnaît et pose les questions de valeurs touchant directement la vie telle qu'elle est vécue<sup>13</sup>.

C'est dans ce contexte que peut être appréciée la pleine signification du titre d'une étude théorique de Mitry: «D'un langage sans signes»<sup>14</sup>. Son rejet du *signe* filmique ne traduit pas seulement une divergence d'ordre technique, mais bien plutôt une résistance totale et continue aux approches inspirées de la linguistique structurale. Le fait d'étudier le cinéma en tant que signes et codes, d'employer le langage comme un modèle plutôt que comme une analogie fonctionnelle dans la description de la signification cinématographique, lui semble nier les possibilités de transcendance: cela défie l'autorité fondamentale de l'artiste en tant qu'individu s'exprimant librement par le film, ainsi que les valeurs et les possibilités de l'expression cinématographique de s'ouvrir de façon sans cesse renouvelée sur le monde. En d'autres mots, le structuralisme porte atteinte à l'intégrité et à la valeur du cinéma en tant qu'ensemble constitué de symboles révélateurs.

Dans cette étude — publiée à l'apogée de la première vague sémiotique (bien après qu'elle se fut établie en France en tant qu'école, mais avant qu'elle ne soit sérieusement remise en question par ses propres praticiens) —, Mitry emprunte juste assez des concepts et de la terminologie de la linguistique pour qu'on y voie un défi lancé aux sémioticiens.

Dès le début, Mitry proclame l'importance de la création artistique dans l'expression filmique. Un film est *d'abord* une suite d'images liées de façon à décrire ou à narrer une réalité temporelle concrète, une représentation du monde. Il acquiert toutes ses valeurs linguistiques «à la faveur de cette représentation»<sup>15</sup>. En

12. Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 9.

13. Mikel Dufrenne, *op. cit.*, pp. 119-122.

14. Jean Mitry, «D'un langage sans signes», dans *Revue d'Esthétique*, Été 1967, pp. 139-152.

15. Jean Mitry, *op. cit.*, p. 140.

d'autres mots, «le film se situe *toujours* au niveau de l'art... le langage filmique relève de la création artistique»<sup>16</sup>. Le cinéma est «un langage sans signes», sans grammaire, sans syntaxe même. Son signifiant est dérivé du contexte spécifique d'un film et instaure un rapport mental motivé par la juxtaposition de faits et d'événements concrets. Le signifiant n'étant pas fixe, une grammaire du cinéma — dépendant de la fixité, de l'unité et de la conventionalité des signes — est chose impossible; et une syntaxe peut, tout au plus, décrire les styles ou les mouvements historiques: elle ne peut prétendre régir des constructions cinématographiques:

*Il ne me paraît pas possible de régir avec quelque rigueur des structures qui se régissent elles-mêmes en raison de leur contenu et qui ne se justifient que par le sens — infiniment variable — qu'elles donnent aux choses qu'elles expriment*<sup>17</sup>.

*Le film n'est pas un système de signes mais un ensemble de signifiants non systématisés, non codifiés et non codifiables*<sup>18</sup>.

Mitry décrit la «grande syntagmatique de la bande-images» de Metz comme une simple énumération inductive de formes courantes. Chaque film, à travers la juxtaposition de contenus concrets et infiniment variables, évoque un ensemble de références, de jugements et d'implications qui s'entre-coupent, et qui dans leur *totalité* déterminent le signifié. Chaque film peut donc, potentiellement, réinventer le langage cinématographique à partir du degré zéro:

*En linguistique... la relation est signifiante par elle-même. (Il y a du signifié parce qu'il y a des signifiants.) La structure formelle de la phrase permet à un sens d'être transmis, quel que soit ce sens; c'est par son système organique que le message existe. Au cinéma, c'est par le message que le système non seulement justifie de son existence mais prend acte d'exister. Il n'est jamais système a priori mais conditionnel et conditionné. L'acte s'érige en système pour devenir message*<sup>19</sup>.

En somme, Mitry renvoie Christian Metz à ses propres lignes:

*Les lois proprement linguistiques s'arrêtent à l'instance où plus rien n'est obligatoire, où l'agencement devient libre. Le film commence là; il est d'emblée là où se placent les rhétoriques et les poétiques*<sup>20</sup>.

On attaque d'une multitude de fronts la conception de libre invention cinématographique de Mitry. Entre autres, Jean-Louis Comolli, insistant sur les déterminants matériels et la signification idéologique de la profondeur du champ au cinéma, critique la notion d'invention sur laquelle repose l'*Histoire du Cinéma* de Mitry<sup>21</sup>. Christian Metz, pour sa part, souligne que sa propre «grande syntagma-

16. Jean Mitry, *op. cit.*, p. 141.

17. Jean Mitry, *op. cit.*, p. 143.

18. Jean Mitry, *op. cit.*, p. 142.

19. Jean Mitry, *op. cit.*, p. 152. (Pour une description plus complète du modèle du langage cinématographique de Mitry, voir Brian Lewis, "Jean Mitry on Film Language", dans *Sub-Stance*, No. 9, 1974, pp. 5-14).

20. Christian Metz, *Essais*, Vol. 1, p. 84.

21. Voir Jean-Louis Comolli, «Caméra, perspective, profondeur du champ», dans *Cahiers du cinéma*, No 233, novembre 1971, pp. 38-45.

tique» représente un commencement de paradigme, un ensemble substitutif et fini de structures syntaxiques. Ainsi:

*La «créativité» du cinéaste ne saurait correspondre à une liberté totale et initiale, mais bien plutôt à une marge de ruse et de jeu par rapport à des structures semi-codifiées qui sont elles-mêmes mouvantes, qui ont leur diachronie sur laquelle les innovations de l'artiste inventif ont précisé-ment une certaine influence...<sup>22</sup>*

Ces débats, dans toute la grandeur de leurs implications, reflètent en fait la division classique entre esthéticiens existentialistes et structuralistes: ces derniers accentuent le système, le contexte institutionnel, tandis que les précédents soulignent la liberté de transcender cette situation, "the positive influence of the individual on destiny"<sup>23</sup>.

La notion de libre création esthétique est problématique. Elle a fait l'objet d'une analyse serrée cette dernière décennie. Devant l'évidence apportée par des études structuralistes qui ont mis à jour des codes invisibles, façonnant tous les aspects de la vie, l'idée d'une «libre création» a été dévaluée dans ses formes les plus extrêmes. Tout acte de communication est conditionné par des codifications qui opèrent à des niveaux idéologiques et psychologiques quand ce n'est pas à celui du véhicule de communication lui-même. L'invention artistique semble avoir lieu en marge des applications possibles de ces codes: par leur déplacement, leur déformation ainsi que par leur intégration dans des contextes dynamiques et nouveaux.

Que Mitry rejette passionnément la méthodologie structuraliste, qu'il n'apprécie pas les valeurs d'une telle approche, ne peut constituer finalement qu'une tentative désespérée pour défendre des constructions philosophiques basées sur la notion de libre création artistique. Pour discréditer le structuralisme, Mitry en fait un homme de paille facile à affronter et l'assimile à une discipline prescriptive et normative plutôt que descriptive:

*Nous l'avons déjà dit mais nous ne saurions trop le répéter: la systématization est la mort de l'art; elle n'aboutit qu'à un académisme vain. C'est substituer un esthétisme prétentieux et naïf à l'Esthétique, laquelle doit se garder toujours de légiférer in abstracto<sup>24</sup>.*

Paul Sandro, dans "Signification in the Cinema", résume bien les raisons de la rupture immédiate de Metz avec les méthodologies pré-sémiotiques. Généralement, les théories pré-sémiotiques aspiraient à définir la spécificité cinématographique

*in techno-sensory terms... analysing the combination of phenomenal traits common to all films; cinema would equal the film as a perceptual object.*

22. Christian Metz, *Essais*, Vol. 2, p. 85.

23. Eugene Kaelin, *An Existentialist Aesthetic*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1962, p. ix.

24. Jean Mitry, *Esthétique*, Vol. 1, p. 345.

Un tel énoncé de projet constitue en fait la base à partir de laquelle Mitry discute, dans un discours en bonne partie philosophique, des plus importantes dimensions de sa poétique: les valeurs uniques de l'expérience particulière rendue possible par les symboles cinématographiques, ainsi que les caractéristiques indispensables du «bon» film. De son côté, le Christian Metz de *Langage et Cinéma* tente de développer un modèle de la signification cinématographique qui soit non-normatif et distinct de l'expérience vécue:

*Approached in Metz's way, cinema no longer designates the perceptual object film, but the body of relational systems which inform it. Cinema in this sense is an abstract, purely ideal whole formed by analysis which anticipates "a certain unity. The film is an object in the real world, the cinema is not."*<sup>25</sup>

Metz décrit le film comme un lieu informé par plusieurs codes de spécificité cinématographique variable. Il élabore aussi un modèle géométrique de leurs possibilités d'interaction. Ici le cinéma est, en quelque sorte, entendu comme un carrefour de codes.

En plein coeur de la polémique, un abîme semblait séparer ces deux approches du langage cinématographique et, de façon plus générale, de l'étude cinématographique. Néanmoins, comme le remarque Sandro, même dans ses formes les plus extrêmes, la sémiotique ne rejetait jamais complètement les aspects prélogiques de l'expression esthétique:

*The structural coherence of language depends to a large extent on the discrimination of the analyst who draws the line between what belongs to the system and what is considered to be variation or excess*<sup>26</sup>.

Une langue n'épuise pas la réalité d'un langage. Les premiers praticiens de la sémiotique du cinéma admettaient depuis longtemps les limites d'une approche purement linguistique. Ils commençaient à s'aligner de plus en plus sur les méthodologies freudienne et marxiste. Ils revenaient, en effet, aux questions de subjectivité, d'interprétation, de valeur et de symbole — les questions mêmes qu'ils avaient d'abord commencé par rejeter.

On peut suivre une telle évolution dans l'oeuvre de Metz. *Langage et Cinéma* marque le complet dévestissement du bagage phénoménologique — terminologie et concepts — qui caractérisait ses premières applications de la linguistique à l'étude cinématographique. C'est une oeuvre inspirante qui signale, dans une forme des plus pures, les termes et conditions d'un nouveau paradigme pour l'étude du cinéma. Mais on a pu noter, depuis, le développement d'un processus interprétatif chez Metz. Le «positivisme» d'une sémiotique du cinéma, basée exclusivement sur un modèle linguistique, avait toujours été critiqué par les théoriciens marxistes de *Cinéthique*. Répondant peut-être à la critique de Mitry à l'effet que la sémiotique était de nature légiférante, Metz avait expliqué dans *Langage et Cinéma* que la tâche de la sémiotique était purement descriptive, qu'elle analysait les systèmes filmiques et isolait les codes et sous-codes cinématiques; qu'elle ne

25. Paul Sandro, "Signification in the Cinema", dans *Diacritics*, 4:3, Fall 1974, p. 44.

26. Paul Sandro, *op. cit.*, p. 48.

légiférait pas sur les formes du cinéma, mais développait plutôt, d'un point de vue strictement descriptif, un modèle qui explique le fonctionnement d'un film<sup>27</sup>. Les critiques de *Cinéthique* doutaient de la prétendue neutralité de ce mode d'observation:

*(Metz's) concept of scientific experimentation independent of social practice (i.e. the class struggle) is simply a mirage.*

*There is no discourse, albeit marked by traits of scientificity, which does not find its place in the ideological instance*<sup>28</sup>.

Ces critiques rejettent «l'idéologie» de la sémiotique qui, selon eux, isole ses objets afin de les rendre autonomes et de couper les liens qui les unissent entre eux, à savoir la lutte des classes. Ils exigent une analyse du cinéma basée sur le matérialisme, une analyse non moins scientifique mais aussi historique et interprétative: une intégration des concepts de «formation sociale, moment historique, idéologique, position/attitude de classes, contradiction» avec les données de la sémiotique<sup>29</sup>, un projet théorique qui soit à la fois scientifique et normatif (une politique)<sup>30</sup>.

De plus, les rédacteurs de *Screen* qui, à travers leurs traductions de Metz, ont introduit la sémiotique dans le monde anglophone, ont eux-mêmes commencé à critiquer cette méthodologie particulière. La sémiotique traditionnelle «n'est que pur empirisme ou description phénoménologique tant qu'elle ne considère son objet qu'en termes de données empiriques ou transcendantales»<sup>31</sup>.

En effet, le structuralisme basé sur la linguistique commençait vers la fin des années '60 à céder le pas à de nouveaux modèles. On commençait à intégrer les données descriptives aux théories psychanalytiques et matérialistes: théories qui étaient toujours restées accessibles aux structuralistes (et que certains avaient effectivement mises à contribution dans l'étude d'objets autres que le cinéma) mais qui étaient négligées par le métalangage purement descriptif de la linguistique structurale et que la sémiotique du cinéma, à ses débuts, avait empruntées comme un tout.

Les références que faisait occasionnellement Metz (dans *Langage et Cinéma*) à l'oeuvre de Julia Kristeva ainsi qu'à celles d'autres auteurs traitant des «mécanismes primaires de l'inconscient»<sup>32</sup> semblaient déjà indiquer une prise de conscience au moins partielle de l'idéologie de la scientificité. De plus en plus sensible aux risques d'un formalisme sémiotique, Metz commençait à développer un projet psychanalytique qui, entre autres choses, analyse les dérivations inconscientes du désir filmique, et les investissements — psychologiques et idéologiques — du spectateur et du théoricien dans le film.

27. Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971, pp. 65-66.

28. *Cinéthique*, "Cinéthique on Language and Cinema", traduit par Diana Matias, dans *Screen*, 14: 1/2, Spring/Summer 1975, p. 190.

29. *Cinéthique*, p. 205.

30. *Cinéthique*, p. 190.

31. *Screen*, "Editorial", dans 16:2, Summer 1975, p. 5.

32. Christian Metz, *Langage et Cinéma*, p. 214.

La question de la valeur et du symbole est ainsi une fois de plus posée; par contre, ces nouvelles problématiques n'indiquent pas un retour aux notions anciennes de «génie», de «libre création artistique», ou encore de «chef-d'oeuvre», que le structuralisme, dans toutes ses formes, espère éliminer. Dans son analyse du cinéma, Mitry tente de décrire l'expérience vécue du film-phénomène — l'engagement immédiat du spectateur, les bénéfices et les valeurs de cette expérience. Mais les nouvelles études de la «valeur» cinématographique se séparent des traditions fondées sur la primauté de la perception. Les structuralismes marxiste et psychanalytique exposeraient l'articulation — sociale et psychologique — de cette expérience, analysant les lois véritables ainsi que les rapports de production et de consommation que les concepts idéalistes du «génie» et du «chef-d'oeuvre» masquent et aident à perpétuer.

Sous l'égide de la linguistique structurale, la sémiotique révolutionnait l'interrogation théorique du cinéma. Mais ce qui avait commencé par être un refus de toutes les questions de valeur et d'interprétation, revenait finalement à ces questions, mais cette fois, dans une perspective psychanalytique ou marxiste.

Dans *l'Imagination symbolique*, Gilbert Durand, suivant la pensée de Paul Ricoeur et d'Ernst Cassirer, fait une distinction entre deux approches générales de la critique et de la théorie littéraires. Les «herméneutiques réductives»

*ne découvrent l'imagination symbolique que pour essayer de l'intégrer dans la systématique intellectualiste en place, que pour tenter de réduire la symbolisation à un symbolisé sans mystère... processus de réduction du symbolisé à des données scientifiques et du symbole au signe...<sup>33</sup>*

D'un autre côté, pour ce qui est des «herméneutiques instauratives»:

*le problème du symbole n'est nullement celui de leur fondement, comme le veulent les perspectives substantialistes... mais bien plutôt, dans une perspective fonctionnelle que dessine le problème de l'expression immanente au symbolisant lui-même<sup>34</sup>.*

C'est une polarité qui reflète les deux aspects du symbole esthétique: d'une part, le symbole en tant que symptôme, en tant que masque et qui exige une démythification; d'autre part, le symbole en tant que clé, constituant, dans son expression, de nouvelles possibilités de connaissance, une prise de conscience du monde, une résonance sémantique inépuisable.

Dans la théorie du cinéma, on commence à peine à composer avec les termes de cette polarité. Elle est représentée, dans la pureté de ses termes, d'une part dans l'oeuvre de Christian Metz et, d'autre part, dans celle de Jean Mitry. Ces deux grandes théories ne doivent pas être lues comme des paradigmes mutuellement exclusifs mais plutôt comme des compléments. D'un côté, l'analyse porte sur l'engagement, l'impact immédiat et les qualités diverses du cinéma en tant qu'objet perceptuel et, d'un autre côté, sur les systèmes de relations qui informent ce phénomène et qui constituent les conditions de sa possibilité.

33. Gilbert Durand, *L'imaginaire symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2<sup>e</sup> édition, 1968, p. 39.

34. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 59.