



HAL
open science

Approche sémiotique de la communication filmique : à partir du film d'Alexandre Astruc : le rideau cramoisi

Alfred Sar

► To cite this version:

Alfred Sar. Approche sémiotique de la communication filmique : à partir du film d'Alexandre Astruc : le rideau cramoisi. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Verlaine - Metz, 1980. Français. NNT : 1980METZ004L . tel-01776128

HAL Id: tel-01776128

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776128>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**APPROCHE SEMIOTIQUE DE LA COMMUNICATION
FILMIQUE . A PARTIR DU FILM D'ALEXANDRE ASTRUC**

Le Rideau Cramoisi

Je voudrais remercier Monsieur R. MARTIN, professeur de linguistique, pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée tout au long de ce travail qui, sans lui, n'aurait pas été conduit à son terme.

Les membres du jury pour l'attention qu'ils ont bien voulu lui accorder.

Messieurs J. DAVID, Président de l'Université de METZ et Directeur du Centre d'Analyse Syntaxique et Monsieur P. MAURICE, Directeur de l'E.N.I.M. pour leurs aides matérielles.

Monsieur Y. VINCENT, Professeur à l'E.N.I.M. à qui je dois la réalisation des photographies.

INTRODUCTION

J'ai choisi comme objet pour tenter une approche sémiotique de la communication filmique, un court métrage d'Alexandre Astruc "Le Rideau Cramoisi", interprétation d'une nouvelle du même nom de Barbey d'Aurevilly, publiée en 1874, premier des six textes du recueil : "Les Diaboliques" (1).

En fait ma tentative sera doublement limitée. D'une part je n'ai retenu que deux des quatre sources principales de la signification : la parole et l'image. J'ai délibérément ignoré la musique et les bruits. Je suis conscient de me priver par là-même de l'apport sémantique important qu'ils constituent. Toutes proportions gardées, le bruit est à l'image ce que la musique est à la langue, dans la mesure où le premier est réalisé à l'aide de "signes" à travers lesquels on reconnaît "immédiatement" des phénomènes du monde, l'autre n'autorise ce déchiffrement, quand il est possible, que par une opération qui requiert une compétence du décodeur. Je les ignore cependant, parce que je postule que la puissance des deux composantes retenues est suffisante pour permettre l'approche du fait communicationnel qui m'intéresse. Je ne vise d'autre part, que quelques uns seulement des actes du transfert : ceux qui touchent à la réalisation des "effets de sens" par la combinaison de ces deux systèmes et à leur transmission, elle-même limitée à quelques relations. Il s'agit de celles qui unissent le réalisateur, émetteur du message et le(s) spectateur(s), récepteur(s), les acteurs entre eux et les échanges éventuels entre ces deux pôles.

Mon propos n'étant pas de comparer l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly à celle d'Alexandre Astruc, les critères de mon choix n'ont de ce fait

(1) Barbey d'Aurevilly. Oeuvres Romanesques Complètes. Tome 2. La Pléiade, Paris, 1966, pages 11/58.

aucun rapport avec la fidélité de l'interprétation, ni avec sa valeur historique ou esthétique.

Je n'envisagerai que cet objet-là, réduit, comme je viens de le dire, à ses deux composantes principales et du seul point de vue sémiotique. A l'exception de la méthode que j'ai choisie, je n'introduirai donc que très peu d'éléments extérieurs au récit pour en saisir le fonctionnement et encore ne le ferai-je que dans le seul but de garantir certaines interprétations. C'est ainsi que j'évoquerai S. Freud et le Dictionnaire des Symboles de J. Chevalier et A. Gheerbrant. Cela revient à dire que, le plus souvent, sauf exception, je respecterai le principe de la clôture du texte, que la référence de mon travail n'est, par conséquent ni la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, ni le film d'Alexandre Astruc mais le montage de photogrammes que j'ai tiré de ce dernier et qui figurera en annexe.

J'ai utilisé pour représenter le film sous la forme d'un montage d'images fixes, une copie en 16 m/m, noir et blanc, mise à ma disposition par l'O.R.O.L.E.I.S. de Nancy. J'en ai tiré les quelques 560 photogrammes sous-titrés de mon corpus, m'appuyant pour les établir sur le texte du scénario du réalisateur publié dans l'Avant-Scène du Cinéma en 1964 (1).

Je me suis également servi d'une copie du film sur bande vidéo-graphique, transfert qui m'a grandement facilité le découpage du texte et la sélection des photogrammes.

Ils représentent autant que faire se peut, les instantanés les plus condensés ou les plus représentatifs des segments qu'ils remplacent, soit pour noter des états ou des actions des actants soit des paysages ou des objets. Globalement considérés, ils voudraient traduire la structure et l'atmosphère du film.

Je me doute bien que, amputée du mouvement et de la parole, c'est-à-dire de tous les éléments vivants, ma reconstruction n'a plus rien d'un film, elle n'a rien non plus d'un roman-photographique et doit, par conséquent être tenue pour un outil, sans plus.

(1) Avant Scène du Cinéma, 1964.

à la fin de la page

Il m'a paru intéressant de choisir cette oeuvre-là parce qu'elle est à la fois muette et parlante; à l'exception d'un rire, les acteurs n'y profèrent aucun son. Tout le contenu linguistique est donné par un récitant ; des passages entiers de l'action sont dépourvus de commentaire. A cause de cela, il était significatif de voir comment les images, ici et là, se chargeaient de la production des "effets de sens" que je cherche à saisir.

Une autre raison qui m'a poussé dans ce choix est un commentaire d'Alexandre Astruc lui-même à propos de son film : "Finalement le seul effort que j'ai fait a été de découper le texte. Une analyse du texte avec l'appareil" (1).

Il s'agissait d'une entreprise visant à traiter la caméra comme un stylographe. L'effort était d'autant plus riche qu'il se tournait vers une "écriture filmique", tentative avouée donc d'assimilation de la caméra à la plume, plus encore volonté d'utiliser l'image comme un langage, assortie, semble-t-il, du souci constant d'être compris, de former, en même temps que le message se délivre, la compétence du spectateur à son décodage.

Etant donné que le langage des images, s'il en est un, ne repose actuellement sur aucune convention officielle, qu'il n'existe pas véritablement de code reconnu et appliqué et que, néanmoins, les réalisateurs, aux différents moments de leurs interventions les chargent de fonctions qui, je m'efforcerai de le montrer, les érigent à la dignité du signifiant, il faut, s'ils veulent que leur "message" passe, doubler leur effort créatif ou artistique d'une pédagogie.

Cette intention m'a paru sensible chez Alexandre Astruc qui m'offrait du même coup, une occasion de réfléchir à quelques procédés de la codification de l'univers analogique et aux problèmes pédagogiques qu'elle pose. D'autre part, le caractère "classique" du film, voisin souvent du théâtre, contient des "effets" appartenant à une sorte de dictionnaire virtuel du cinéma et du théâtre qui lui donnent une dimension supplémen-

(1) Etudes Cinématographiques n° 3/4, 2e trimestre 1960, pages 142-164.

taire intéressante à étudier.

A ce propos, je voudrais tout de suite noter que le système icônique, en tant que tel, présupposé, si l'on admet que l'image est un procès, peut être décrit, par hypothèse, comme un ensemble "mémorisable" de paradigmes provenant de sources différentes. Les uns tirent leur origine d'un fonds culturel commun, ils sont alimentés par tous les symboles donnés dans une culture donnée, les autres sont les symboles construits par le réalisateur dans la dynamique même du procès ; les derniers enfin, sont issus de toutes les productions concernant l'imaginaire et qui pour des raisons indéterminées s'imposent comme des signes.

Cet ensemble systématique peut permettre la production d'un discours image, à condition qu'il se syntagmatise dans un procès, c'est-à-dire que, de même que celui-ci présuppose le système qui le nourrit, de même il présuppose la grammaire qui l'ordonne. On postule alors qu'il existe une telle réglementation, présidant à la manifestation du discours, qu'elle se repère en particulier dans un itinéraire visuel imposé au spectateur (une toute première règle serait par exemple l'obligation de regarder à gauche, acquise à l'école, dans l'apprentissage de la lecture). Mais les commentaires que je ferai dans ce film-là, qui, pour le moins, sera considéré au départ de l'analyse et pour sa plus grande part, comme un idiolecte, ne vaudront que pour lui, en tout cas pour tout ce qui concerne la formation des symboles "construits" par l'auteur, les autres valant nécessairement, parce qu'ils sont plus ou moins conventionnalisés, pour des éléments acceptés du système. Cela implique donc que, de toute manière, je considère qu'il existe un langage image.

Les photogrammes de mon corpus ne sont ni des "segments minimaux" ni, par conséquent, au plan du contenu, des "traits distinctifs" de la substance du signifié d'un signe (niveau du morphème) et relativement à un ensemble donné de signes (1). Ils ne sont donc pas des "sèmes" au

(1) B. Pottier, Linguistique Générale, Théorie et Description, cité par R. Martin in Inférence, Antonymie et Paraphrase. Paris, Klincksieck, 1976, page 134.

sens de B. Pottier, ni à celui de A.J. Greimas, c'est-à-dire des "briques élémentaires de la signification".

Isolément envisagés, ils forment des textes dont le statut sémantique est difficile à définir.

Au plan formel, ils sont comparables tantôt à des paragraphes, tantôt à des phrases, sans jamais pouvoir être assimilés ni aux uns, ni aux autres. Ils constituent, au total, des unités indéterminées, répondant assez bien à la définition que T. Todorov donne du texte : "La notion de texte ne se situe pas sur le même plan que celle de phrase (ou de proposition, de syntagme), en ce sens le texte doit être distingué du paragraphe, unité typographique de plusieurs phrases. Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier. Il se définit par sa clôture" (1). Un photogramme seul présente toujours à quelques degrés une autonomie et une clôture, caractère qu'il perd le plus souvent dès qu'on le réintègre dans la séquence d'images d'où il a été tiré. Autonomie ne signifie pas, en effet, indépendance, le photogramme est justement spécifiable par ce double trait : son autonomie interne et sa dépendance externe.

Mais, pas plus qu'il n'est assimilable à la phrase, il ne l'est au "plan cinématographique" : unité syntagmatique ou : "bloc de réalité qui est actualisé dans le discours avec son sens complet" (2). Toutefois, il occupe naturellement la place d'unité minimale physiquement insécable dans l'économie générale du film. Autrement dit, le photogramme ne constitue pas, généralement, une unité pertinente.

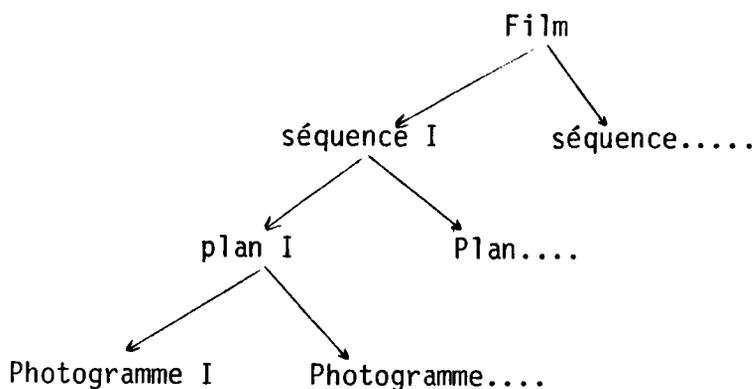
Il ne peut jamais réunir, au plan de l'expression, les quatre substances spécifiques susceptibles d'actualiser un sens complet (3), c'est-à-dire l'image photographique mouvante, le son phonétique, le son musical, le bruit. Mais il peut équivaloir à un plan si celui-ci présente

(1) O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire des Sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, page 375.

(2) C. Metz, Essais sur la Signification au Cinéma, Paris, Klincksieck, 1975, Tome 1, page 117.

(3) J. REY-DEBOVE. Recherches sur les systèmes signifiants, Symposium de Varsovie. 1968. Article de C. Metz, Propositions Méthodologiques pour l'analyse du film.

une même action dans un même espace spatio-temporel, prise en charge par un ou plusieurs personnages fixes. Le schéma ci-dessous permet de le saisir dans l'architecture globale du film :



En tout état de cause, il peut être considéré soit comme une unité simple ou complexe du discours filmique, comme je le montrerai plus loin. (page 170 et suiv.)

Réduit à sa plus simple expression, il vaut 1/24ème de seconde de l'action qu'il représente, ce qui correspond à la vitesse de défilement d'une image devant l'obturateur de la caméra.

Dans le montage en annexe, on remarquera qu'il est repéré par des indications concernant la durée du segment auquel il appartient, ou celle des plans et des séquences qui le comprennent.

Ces indications chiffrées ne sont pas, cependant, très précises. Je n'ai pas pu disposer, comme il aurait fallu d'une table de montage perfectionnée. Au reste, ces informations, concernant plutôt le "signifiant" interviennent globalement, et une imprécision de l'ordre du quart de seconde ne modifie pas considérablement la signification de l'étude. On se servira de ces données comme de renseignements sans prétention mathématique, des ordres de grandeur plutôt.

Le film, d'autre part, étant ancien avait subi de nombreuses détériorations au cours de sa carrière dans les salles obscures, d'où la mauvaise qualité des photogrammes qui perdent encore de leur définition au cours

des opérations de reproduction, notamment par la photocopie. Le texte dit par le récitant, quand texte il y avait, a été noté aux différents moments de sa production. Les pauses dans la parole ont été signalées à l'aide de tirets. La coïncidence texte/image étant bonne, on pourra l'utiliser pour l'appréciation des relations intercodiques. Le choix et le nombre de photogrammes voudraient rendre sensible à la fragmentation de la réalité par le cinéaste, aux manipulations qui, au plan pédagogique en particulier, lui permettent d'assurer la meilleure efficacité à son message, effort repérable au niveau de la mise en scène d'abord, de la prise de vues et du montage ensuite.

La mise en scène constitue, comme au théâtre, la syntagmatisation des éléments cosmologiques, linguistiques, sociologiques, etc... dont la "multitude des couches sémiologiques" (1) se donne comme matière "préformée" à la caméra, au cours des prises de vues. Le produit obtenu étant, à son tour, "recomposé" en laboratoire pendant l'opération du montage. Chacune de ces étapes chronologiques forme ce que j'appellerai un degré de l'"icônisation".

C'est ainsi que l'on reconnaîtra, au premier degré de l'icônisation, celui de la mise en scène, à travers les photogrammes, des scènes entières, des fragments de scènes, des mouvements figés, des objets, des personnages : manifestations artificiellement isolées, surévaluées par le travail de sélection que j'ai effectué : interprétation subjective dont il faudra tenir compte au moment de la détermination des valeurs du film. Mais qui permettra, à ce stade, le plus près de la "représentation" et le plus éloigné de l'art de la "présentation" qu'est le cinéma, (2) de se rendre compte de la multiplicité de "réseaux de signification" que comprend l'univers humain" (3).

(1) A. Helbo, Sémiologie de la Représentation, Complexe, Bruxelles, 1975, page 62.

(2) Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, cité par A. Helbo, op. cité, page 64.

(3) L. Porcher, Introduction à une Sémiotique des images, Didier, Paris, 1976, page 10.

Au deuxième degré de l'icônisation, celui de la prise de vues, on pourra observer les mouvements arrêtés des appareils, les angles de prises de vues, les "effets" d'optique etc... ; où l'image prend sa forme. Le troisième degré est celui où le film est "construit", celui où, selon C. Metz, commence le véritable langage filmique, dans la juxtaposition ou l'emboîtement des plans et des séquences.

A ce propos, je pose comme postulat que les éléments des trois degrés de l'icônisation sont tous "intentionnels" au moins dans leurs grandes lignes, qu'ils répondent tous à une volonté de communiquer quelque chose. Le refus de ce postulat, pour un film comme le Rideau Cramoisi me semble rendre extrêmement précaire l'idée même de langage cinématographique et le livrer entièrement ou presque à la signification involontaire ou au hasard.

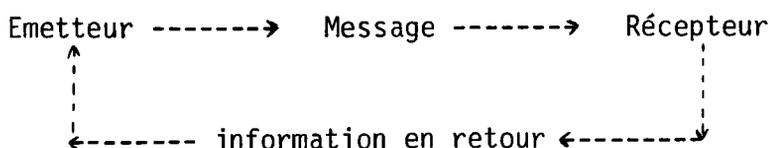
L'objet de mon étude ainsi posé et les raisons de son choix déterminées, je reviendrai à mon sujet pour fournir quelques explications susceptibles de l'éclairer un peu, de préciser la méthode que je suivrai et pour en souligner le but.

En fait, je l'ai déjà signalé, l'approche de la communication filmique visée est partielle. Mais il n'en convient pas moins que je précise ce que j'entends par "communication" puisqu'aussi bien la notion est vague, qu'elle peut être "infléchie dans des directions très variées" (1). Parler de "communication filmique" c'est conférer implicitement une fonction sociale à l'image, c'est l'admettre comme "parole pour autrui", comme moyen d'intercompréhension et cela, certes, est contestable, quand on sait que la relation ne peut guère être qu'"unidirectionnelle", qu'en dehors de la critique spécialisée, l'information en retour est impossible ou presque à saisir. Mais, plus largement on peut admettre avec R. Escarpit : "On communique pour agir sur la relation sociale, pour ser-

(1) O. Ducrot, Dire, ne pas Dire, Paris, Herman, 1972, page 1.

vir un projet de société plus ou moins conscient. L'idée exprimée par l'Anglais J.L. Austin que : "dire, c'est faire" doit être poussée jusqu'à ses ultimes conséquences" (1).

Dans ces conditions le schéma classique :



peut parfaitement s'appliquer au cinématographe dont on connaît l'action sur l'homme, soulignée par Cohen Séat et Fougeyrollas (2) : "Or l'information visuelle loin de refléter et d'exprimer pour ainsi dire, passivement les rapports fondamentaux de l'homme à son environnement et des individus entre eux, tend à les déterminer ou, plutôt à les sur-déterminer d'une manière à la fois complexe, massive et décisive".

Je me bornerai, quant à moi, à l'étude de la relation linéaire émetteur - message - récepteur et du seul point de vue des transferts d'effets de sens.

L'objet du transfert étant le message, il faut déjà essayer d'en définir le contenu au niveau global du film, dans sa forme la plus condensée et ensuite au niveau de ses expansions ultimes, c'est alors seulement qu'on pourra en appréhender la transmission.

Pour atteindre ces buts, j'utiliserai la méthode de l'analyse de la sémiotique narrative et discursive mise en place par A.J. Greimas fondée sur le principe, souligné par O. Ducrot, que l'élément présuppose

(1) R. Escarpit, Théorie générale de l'Information et de la Communication, Paris, Hachette Université, 1976, pages 196/196.

(2) G. Cohen Séat et P. Fougeyrollas, Cinéma et Télévision, Paris, Denoel, 1961, page 13.

le système (1) (2).

Je me permettrai, toutefois, en ce qui concerne les unités minimales de la signification, un certain nombre de "réserves" notamment au sujet de la notion de "sème" dont je dis, tout de suite, me référant en particulier au travail de R. Martin (3), que je ne le tiens pas pour une unité minimale insécable de la signification, c'est-à-dire pour un "noème".

Le choix de la méthode en question pose d'autres problèmes importants, entre autres celui de son appropriation à la nature bicodique du message. En effet, si la méthode et la linguistique structurale qui la présuppose sont parfaitement adaptées à la composante linguistique du message, si encore on peut l'appliquer sans problème à la composante narrative du récit, indépendamment des supports discursifs, elle ne l'est pas, de ce point de vue surtout, à la composante image.

Je vais donc être amené à utiliser une méthode et des outils qui n'ont pas été pensés pour l'objet auquel je les applique. Le principe d'analogie me permet cependant de lever provisoirement la difficulté. C'est-à-dire que je poserai les deux systèmes en cause comme homologables : le même type de relations combinatoires est censé se retrouver de part et d'autre.

Je m'obligerai, faute de mieux, à prendre cette position au départ de l'analyse, bien que je ne la tiens que provisoirement, averti des dangers qu'on court à s'enfermer dans un système hypothético-déductif non fondé sur l'expérience (4).

(1) A.J. Greimas, Sémantique Structurale, Paris, Larousse, 1966
A. et D. Patte, Exégèse Structurale, Paris, Seuil, 1978.

(2) O. Ducrot, Le Structuralisme en Linguistique, Points, Seuil, Paris, 1968, page 44.

(3) R. Martin, Inférence, Antonymie, Paraphrase, op. cité, page 138.

(4) G. Mounin, Introduction à la Sémiologie, Paris, Minuit, 1970, page 99.

On trouvera donc, en annexe, le montage de photogrammes accompagné du texte, transposition de la bande sonore et des annotations concernant la durée des segments à l'écran (1).

Je débiterai par une approche sémiotique du film afin de déterminer les valeurs logico-sémantiques dont il est le déploiement, et aussi parce que la contribution de la narrativité et de la discursivité à la connaissance des objets icôniques me semble déterminante. Cette première approche me paraît d'autant plus indiquée que la narrativité est indépendante des systèmes qui la manifestent. Ces types de structure, comme le fait remarquer A.J. Greimas :

"peuvent se rencontrer ailleurs que dans les manifestations du sens s'effectuant à travers les langues naturelles, dans les langages cinématographiques et oniriques, dans la peinture figurative. Mais cela revenait à reconnaître et à accepter la nécessité d'une distinction fondamentale entre les deux niveaux d'analyse, un niveau apparent de la narrativité, où les diverses manifestations de celle-ci sont soumises aux exigences des substances linguistiques à travers lesquelles elle s'exprime, et un niveau immanent constituant une sorte de tronc commun structurel où la narrativité se trouve située et organisée antérieurement à la manifestation. Un niveau sémiotique commun est donc distinct du niveau linguistique et lui est logiquement antérieur quel que soit le langage choisi pour la manifestation" (2).

Compte tenu des valeurs dégagées par l'analyse, il sera plus facile de mettre en place une théorie de l'icônique, limitée à quelques traits cela s'entend, que j'essaierai ensuite d'appliquer à la réalisation des effets de sens icôniques dans mon film. Je terminerai par l'analyse du phénomène de l'énonciation, moteur du transfert d'informations qui m'intéresse.

L'ensemble se développera en quatre parties.

(1) C. Baiblé, M. Marie, M.C. Ropars, MURIEL, Paris, Galilée, 1974, page 194.

(2) A.J. Greimas, Du sens, Paris, Seuil, 1970, page 158.

- 1 - Analyse sémiotique, narrative et discursive du film.
- 2 - Essai de mise en place de quelques règles de l'icônique.
- 3 - Application à l'étude de la réalisation des objets icôniques du film.
- 4 - Approche du transfert par l'énonciation.

CHAPITRE I - ANALYSE SEMIOTIQUE DU FILM

1-0 Introduction

L'analyse sémiotique s'intéresse à tous les objets sensés et à leur organisation dans un discours. Je poserai que l'icône en fait partie et peut, à ce titre entrer dans le modèle. Comme on sait, l'objet de l'étude n'est pas la détermination du sens, mais son fonctionnement. Cela veut dire que le descripteur a déjà, avant même d'entreprendre son analyse, attribué une signification à son objet qu'il tente en somme de légitimer, espérant que son interprétation sera conforme à celle que produiraient d'autres descripteurs. Mais j'entends bien que si une signification est formée au cours d'une première lecture, elle est la responsabilité première du texte et des images, et non d'abord celle des descripteurs. Les écarts possibles justifiant l'emploi du mot "attribution" ne peuvent être que substantiels et non formels. Il ne s'agit donc pas de l'interprétation du discours d'un discours mais d'un discours sur le discours que l'on va rencontrer dans les pages suivantes. L'effort sera pratiquement entièrement consacré au plan du "contenu" au sens de Hjelmslev (1) bien qu'il tiendra compte, par nécessité, de celui de l'expression, mais dans une faible mesure celui-ci restant, à l'heure actuelle, par défaut de concepts, souvent inabordable. L'exis-

(1) L. Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, Paris, Editions de Minuit, 1971, page 65 et suivantes.

tence des "phèmes" icôniques, c'est-à-dire, des unités minimales "phonologiques" correspondant aux sèmes n'est pas établie, de beaucoup s'en faut. "L'analyse des deux plans - plan de l'expression et plan du contenu - doit être menée, bien que par les mêmes méthodes, séparément, et elle devra viser à établir l'existence des "phèmes" pour les signifiants et des sèmes pour les signifiés, unités minimales des deux plans du langage".

Le but de l'analyse n'est pas le sens comme je viens de le souligner mais son fonctionnement, c'est-à-dire la détermination des catégories logico-sémantiques que le texte développe à travers ses métaphores au plan idiolectal et qui, elles-mêmes, ne sont que l'expression métaphorique d'une catégorie plus vaste concernant la culture entière, à laquelle ce texte appartient au plan socio-lectal.

Pour atteindre ce but, A.J. Greimas reconnaît dans le contenu deux plans d'analyse, celui de la manifestation, et celui de l'immanence. Chaque plan peut être appréhendé d'un point de vue morphologique et d'un point de vue syntaxique, en surface ou en profondeur. Le tableau ci-dessous, emprunté à J. Courtès, rend compte de cette conception de la structure (1) :

plan de l'expression	plan du contenu		
non analysé	niveau superficiel (discursif)	sémèmes →	organisation sémémique
	niveau profond (sémiotique)	↑ sèmes →	organisation sémique
		Morphologie	syntaxe

(1) J. Courtès, Introduction à la Sémiotique narrative et discursive, Paris, Hachette, 1976, page 87.

D'un point de vue méthodologique, les deux composantes de ce niveau sont en quelque sorte comparables à ce que l'on trouve dans la linguistique phrastique : "une grammaire" et un "lexique" décrit par le dictionnaire. Au plan textuel, la grammaire ou syntaxe est une grammaire narrative qui ordonne les formes discursives 'le lexique' que lui fournit le dictionnaire discursif" (1).

Naturellement, j'examinerai le niveau logico-sémantique plus tard explorant pour l'instant celui de la surface.

1-1 : Les structures de surface.

Les structures de surface concernent toutes les manifestations superficielles du contenu, aussi bien donc du point de vue narratif que discursif.

L'intérêt de l'étude des formes narratives, pour mon propos, est double. Elle me permet de saisir le fonctionnement du récit proprement dit, indépendamment des codes qui le réalisent. Elle favorise, notamment, la compréhension des phénomènes "intra diégétiques", relatifs à l'histoire et "extra diégétiques", visant la relation auteur/réalisateur - lecteur(s)/spectateur(s). La position est d'autant plus intéressante que l'on peut envisager l'application de la grammaire narrative aux manipulations des récepteurs par les émetteurs; surtout elle me permettra de situer les objets icôniques par rapport aux programmes que je leur ai attribués.

J'exposerai d'abord la théorie pour l'appliquer ensuite au texte et aux objets.

(1) Sémiotique et Bible, n° 9, Lyon, Mars 1978, CADIR, page 4.

1-1-1 : La narrativité.

1-1-1-1 : Approche théorique de la narrativité.

La narrativité s'analyse, elle aussi en deux composantes : une composante pragmatique concernant les échanges au plan pratique du faire et/ ou du faire-faire ; une composante cognitive concernant la circulation de tous les objets du "savoir" et des jugements de vérité qu'il comporte.

1-1-1-1-1 : La composante pragmatique.

A - Programme narratif, contenus, syntagmes, énoncés.

La structure narrative est fondée sur la reconnaissance dans le récit de trois contenus :

- un contenu initial corrélé, inversé.
- un contenu topique, central.
- un contenu final, posé.

On peut noter, tout de suite, que cette organisation s'applique aussi au programme narratif qui est une unité narrative de deuxième rang, le récit occupant le premier. Je reprendrai cette question un peu plus loin.

Le premier contenu manifeste la rupture ou la perturbation (méfait au sens de V. Propp (1)) d'un ordre individuel ou social. Il marque l'apparition d'un manque, crée une situation, un "avant", inversé par rapport au contenu final et donc corrélé à lui.

Le contenu topique ou central expose comment la situation se rétablit et décrit les épreuves secondaires (épreuves qualifiantes) concourant à la réussite ou à l'échec de l'épreuve finale ou épreuve principale, au cours de laquelle en principe, soit l'ordre est rétabli, le

(1) V. Propp, Morphologie du Conte, Paris, Seuil, Points, pages 42-46.

manque comblé ou liquidé, soit la sanction est un échec.

Le contenu final (posé) est celui de la restauration des individus dans leur statut initial, avec les conséquences qu'impliquent pour eux les transformations qu'ils ont subies.

La division de second rang de la narrativité, le programme narratif, se caractérise par rapport aux transformations et aux relations qu'il développe entre les actants. Il s'agit des relations de "disjonction" et de "conjonction" représentées symboliquement par les signes :

V : disjonction

∧ : conjonction

L'actant intégrant une telle relation est le "sujet", représenté par la lettre "S", l'actant opposé est qualifié d'"objet" représenté par la lettre "O". On écrira :

(S V O) ou (S ∧ O)

La quantité entre parenthèses désigne un "énoncé d'état". Par rapport aux notions de contenu que je viens de décrire, un énoncé d'état peut correspondre à l'un quelconque des contenus inversé ou posé.

Le passage d'un état à un autre constitue une "transformation" que l'on écrit :

(S V O) -----> (S ∧ O)

L'ensemble forme un programme narratif : P.N. présenté sous la forme :

P.N. = F (S) -----> (S V O) -----> (S ∧ O)

que l'on lira :

F (le faire) d'un sujet opérateur ou d'un destinataire, énoncé (----->) fait que le sujet (S) disjoint (V) de l'objet (O) devienne (----->) conjoint à cet objet (∧).

Le sujet opérateur est l'agent "opérant" la transformation.

Avant d'aborder l'unité narrative de troisième rang je voudrais insister un peu sur la notion d'actant, entité fondamentale de l'analyse.

Le film tout entier ou l'un quelconque de ses composants peuvent entrer dans ce schéma, soit dans la relation producteur/réalisateur/spectateurs, soit dans celle qui unit l'acteur aux objets qu'il possède ou qu'il désire.

B - Les actants, les acteurs, les prédicats.

L'actant, désignant avant tout un "rôle", est l'unité narrative intégrative ; il doit être distingué de l'acteur d'une part et du prédicat d'autre part. Il s'oppose à l'acteur dans ce sens que celui-ci est le : "lieu de rencontre et de conjonction des structures narratives et discursives, de la composante grammaticale et de la composante sémantique (1). Il est donc une entité discrète (2) intégrative des prédicats (unité intégrée) que l'on classe soit en "fonctionnels", concernant le "faire", soit en "qualitatifs" concernant "l'être" ou encore en "dynamiques" et "statiques", différence que l'on perçoit bien à travers les deux exemples suivants, cités par J. Courtès :

Il va à l'école

Cette robe lui va bien.

Les actants forment une catégorie structurelle de six classes :

axe de la communication : destinateur -----> objet -----> destinataire
axe du pouvoir : adjuvants -----> sujet -----> opposants

La ligne supérieure est celle de la communication, s'y expriment les relations du "manque" ou de la "privation", de transfert, de transmission ou de réception des objets, définis très largement comme "ce qui est communiqué" ou "ce qui manque", de nature anthropomorphe ou non. L'axe inférieur est celui du "pouvoir", le sujet représentant l'instance chargée par le destinateur de la transmission de l'objet au destinataire.

(1) A.C. Chabrol, Sémiotique Narrative et Textuelle, Larousse, Paris, 1973, page 176.

(2) A.J. Greimas, Sémantique Structurale, op. cité, page 122.

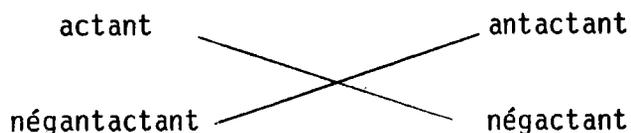
Pour cela, il dispose d'auxiliaires qui lui sont donnés sous la forme d'objets divers, objet magique par exemple, les adjuvants. Tout ce qui entrave cette action appartient à la classe des opposants, si ceux-ci dominent le sujet, ils jouent alors le rôle d'"anti-sujets".

Le destinateur est celui qui "fait faire", il instaure le sujet opérateur en le modalisant dans une manipulation visant à l'acquisition par un sujet modalisé des éléments de la "compétence" "Vouloir/devoir, savoir/pouvoir faire".

Il existe alors deux classes de "sujets", les sujets d'état et les sujets opérateurs, chargés de transformer les relations d'un sujet d'état à son objet.

De même, il existe deux classes d'objets, les objets "modaux" comme le vouloir par exemple et les objets-bien, ceux-ci, à leur tour, s'analysent en objets de valeur, objets de la quête, ou principaux et objets somatiques, simples objets-bien. On parle parfois d'objets "figuratifs" désignant les "personnages" impliqués dans un programme.

0 / Pour les nécessités de l'analyse, on peut être conduit à reconnaître un éclatement des positions actantielles, le même acteur tient plusieurs rôles actantiels. Mais un actant synchronétise aussi plusieurs rôles actoriels. Greimas (1) déclare : "l'expérience analytique, la nôtre et celle des autres sémioticiens a bien montré que pour rendre compte des textes tant soit peu complexes, il est nécessaire d'envisager la possibilité de l'éclatement de n'importe quel actant en au moins quatre positions actantielles que l'on peut représenter en se servant de la terminologie de J.C. Picard comme :



Par conséquent, le même acteur occupera, par exemple, les rôles actantiels de "destinateur" et de "sujet", de même qu'un actant peut, au

(1) A.J. Greimas, Maupassant, Paris, Seuil, 1976, page 122.

plan discursif, être représenté par deux ou plusieurs acteurs différents.

Cet éclatement d'une part et l'apparition d'anti-sujets d'autre part déterminent la dimension "polémique" des récits et la formation d'anti-programmes.

C - Les syntagmes narratifs, énoncés narratifs élémentaires.

Chaque programme narratif comprend théoriquement une suite de trois syntagmes narratifs (subdivision de troisième rang) :

- le syntagme contractuel.
- le syntagme disjonctionnel/conjonctionnel.
- le syntagme performanciel.

Le syntagme s'analyse quant à lui, en "énoncés narratifs", subdivision de quatrième degré, élément simple de la structure, résultant de la combinaison d'au moins un actant et d'une fonction. A la suite de J. Calloud (1), A. et D. Patte (2) reconnaissent sept fonctions dites "canoniques". N'apparaissant pas toujours directement dans les textes, elles sont pourtant manifestées par les différents verbes d'action, à savoir les prédicats de la classe du "faire". Il s'agit :

- 1 - Arrivée / départ.
- 2 - Conjonction / disjonction.
- 3 - Mandat : Acceptation / refus.
- 4 - Confrontation.
- 5 - Domination / soumission.
- 6 - Communication / réception.
- 7 - Attribution / retrait.

(1) J. Calloud, in Foi et Vie, L'analyse structurale des récits, Paris, Cahiers Bibliques Mai/Juin 1974, n° 3, pages 29/65.

(2) A. et D. Patte, Pour une Exégèse Structurale, op. cité, page 65.

Les syntagmes narratifs, chaînes d'énoncés élémentaires, s'affinent en :

- 1 - énoncés contractuels I et II
- 2 - énoncés disjonctionnel/conjonctionnel
- 3 - énoncés performanciels I, II, III.

L'énoncé contractuel, manifesté dans la phase de la manipulation, vise à instaurer les relations du vouloir et/ou du devoir faire. Un sujet est mandé ou s'auto-destine dans un faire. L'objet qui doit être communiqué est défini, de même que son destinataire. Le sujet mandé accepte ou refuse.

L'énoncé contractuel I implique donc deux fonctions canoniques : mandat + acceptation, mandat + refus. C'est-à-dire que le sujet est investi ou s'investit lui-même du "vouloir" ou du "devoir" faire, déterminant un contrat "permissif" ou "injonctif".

Alors que l'énoncé contractuel I virtualise le sujet, l'énoncé contractuel II l'actualise en lui communiquant notamment les modalités du "pouvoir" et/ou du "savoir" faire. Il correspond ainsi aux fonctions canoniques de la communication et de la réception. L'intégration par un sujet des objets modaux détermine la "compétence" du sujet, le qualifie, c'est pourquoi les épreuves auxquelles il se soumet pour intégrer ces objets sont appelées "épreuves qualifiantes" et les programmes qui les développent : programmes d'usage. Le sujet compétent a alors la possibilité de recevoir ou d'acquérir des adjuvants : "auxiliaires dans sa quête".

L'acquisition d'un objet par un sujet entraîne souvent la privation de cet objet par un autre sujet, qui peut prendre le rôle d'anti-sujet et inversement, de sorte qu'au plan des "performances" ou des "épreuves" en général, du faire, à toute "appropriation" correspond une "dépossession" et qu'à tout "don" correspond d'un côté une "attribution" de l'autre une "renonciation" (1).

Compétence et performance s'opposent comme "qualité" et "action".

(1) A.J. Greimas, Un problème de sémiotique narrative : Les objets de valeur, in Langages n° 31, Paris, Larousse, Sept. 1973, pages 13/35.

La modalisation équivaut à une modification d'un prédicat par un autre, c'est-à-dire qu'une unité narrative intégrée, intègre à son tour une unité de même nature (statique ou dynamique). Ainsi, tout prédicat qui régit un autre prédicat, devient de par sa position syntaxique, un "prédicat modal" (1).

Du point de vue narratif, la performance qui transforme les états, qui fait passer d'un état disjoint à un état conjoint ou inversement, ressortit à l'organisation modale de "faire" modalisant "être". Elle réalise le sujet en tant que tel, elle "fait être". La compétence, au contraire, relève de "être" modalisant "faire", elle virtualise la relation du sujet et de l'objet.

Le syntagme "conjonctionnel/disjonctionnel" implique un "déplacement" du sujet et présuppose l'acceptation du mandat et la réception des objets modaux indiqués. Pour accomplir un P. N. complexe, un sujet peut être amené à réaliser plusieurs déplacements, auquel cas chacun d'eux indique l'initialisation d'un nouveau programme.

Le syntagme performanciel manifeste, dans ses trois énoncés l'exécution du programme : l'énoncé I est celui de la confrontation du sujet avec l'objet de la quête ou le manque qu'il représente ; dans l'énoncé II, le sujet est dominé ou soumet l'opposant, détenteur de l'objet ; dans l'énoncé III, l'objet est attribué ou non à son destinataire. Le sujet est réalisé.

L'énoncé final présuppose que tous les autres ont été accomplis. Les trois étapes d'un PN se présupposent donc logiquement l'une l'autre : manipulation, compétence, performance, s'achèvent par une phase ultime du récit : "l'épreuve glorifiante" ou la "sanction" au cours de laquelle le héros est reconnu comme tel par le groupe social auquel il appartient.

D - Programme narratif et positions actantielles

En général les récits développent des programmes complexes que l'on écrit :

(1) A.J. Greimas, Pour une théorie des modalités, Langages n° 43, 1976.

$$F(S3) \dashrightarrow (SI \wedge 0 \vee S2) \dashrightarrow (SI \vee 0 \wedge S2)$$

J.C. Giroud et L. Panier montrent que, selon que l'on identifie S3 avec SI ou S2, on détermine les transformations suivantes :

$$S3 = S2$$

"Un même acteur assume le rôle de sujet opérateur et le rôle de sujet d'état disjoint dans l'état initial et conjoint dans l'état final". Il s'agit d'une "appropriation".

$$S3 \neq S2$$

"Le sujet opérateur est représenté par un autre acteur que le sujet d'état conjoint dans l'état final". Il s'agit d'une "attribution".

$$S3 = SI$$

"Un même acteur assume le rôle de sujet opérateur et de sujet d'état conjoint dans l'état initial et disjoint dans l'état final". Il s'agit d'une "renonciation".

$$S3 \neq SI$$

"Le sujet opérateur de la transformation est un autre acteur que le sujet conjoint dans l'état initial". Il s'agit d'une "dépossession" (1).

Les deux premiers cas constituent une performance "conjonctive" l'une réfléchie, l'autre transitive ; les deux derniers, une performance "disjonctive", réfléchie pour la première et transitive pour la deuxième. On a vu un seul type de relation, transfert d'un seul objet entre deux sujets, constituant soit une "acquisition", soit une "privation" et relevant d'une épreuve ou d'un don, impliquant par conséquent une lutte ou non. Mais il arrive que deux objets soient en cause entre deux sujets. Cette opération constitue alors un "échange". On le formalise :

$$F(S3) \dashrightarrow (OI \wedge SI \vee O2) \dashrightarrow (OI \vee S2 \wedge O2)$$

(1) Groupe d'Entrevennes, Analyse Sémiotique des Textes, Lyon, P.U.L., 1979, pages 24 et suivantes.

Comme le montrent encore J.C. Giroud et L. Panier : "la communication s'établit entre deux sujets, chaque sujet est en double relation avec O1 et O2. Les états transformés de S1 et de S2 s'écrivent respectivement (1) :

$$\begin{array}{ll} \text{Etat 1 : } O1 \wedge S1 \vee O2 & \text{Etat 2 : } O1 \vee S1 \wedge O2 \\ & O1 \vee S2 \wedge O2 \qquad \qquad O1 \wedge S2 \vee O2 \end{array}$$

L'opération d'échange réalisée entre deux sujets présuppose qu'un accord existe sur la valeur des objets échangés. On appelle "contrat fiduciaire" un tel accord entre les partenaires de l'échange; la transformation narrative, dans ce cas, présuppose une autre opération de l'ordre du savoir, qu'on appelle "opération cognitive". Elle s'oppose à l'opération pragmatique que je viens de décrire.

1-1-1-1-2 : La composante cognitive de la narrativité

Pour expliquer l'opération cognitive, il est nécessaire de revenir sur les structures modales et d'ajouter, à celles déjà vues : "être modalisant être".

Contrairement aux autres modalités, celle-ci exige : "la présence de deux instances distinctes, le sujet modalisateur devant nécessairement être différent du sujet dont le prédicat est modalisé : on peut dire qu'on a affaire, ici à des modalités translatives" (2).

L'être de l'être touche à la "véridiction", cherche à établir et à manifester un degré de vérité. Pour obtenir cette "qualification" des relations d'état, on utilise les catégories de la véridiction posées par A.J. Greimas en partant des deux modes de l'existence sémiotique :

la manifestation et l'immanence.

(1) Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, op. cité, page 27

(2) A.J. Greimas, Pour une théorie des modalités, Langages 43, page 95.

"Toute relation d'état d'un sujet prend sens de ce qu'elle peut être dite selon la manifestation et l'immanence.

La relation est positivement définie sur les deux plans : manifestation + immanence (paraître + être), on parle d'un état "vrai".

La relation est négativement définie sur les deux plans : non manifestation + non immanence (non paraître + non être), on parle d'un état "faux".

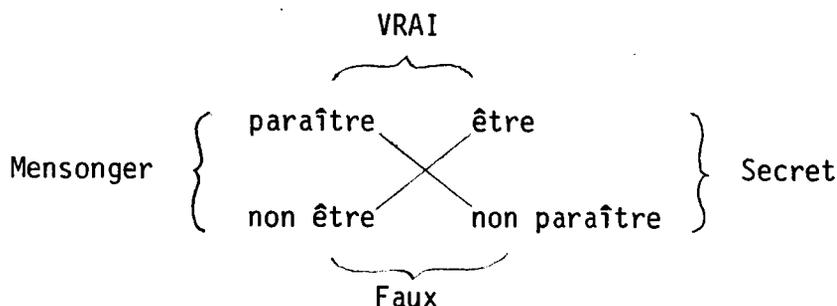
La relation est négativement définie sur le plan de la manifestation, positivement sur celui de l'immanence :

non manifestation + immanence : état "secret".

La relation d'état est positivement définie au plan de la manifestation et négativement au plan de l'immanence.

paraître + non être : état "mensonger".

On représentera ces possibilités sur le modèle ci-dessous (1) :



"S'il existe un sujet statuant sur la véridiction des énoncés d'état, c'est le sujet d'un faire particulier qu'on appelle "faire interprétatif". C'est le faire qui consiste à modaliser un énoncé d'état selon la manifestation (paraître) et selon l'immanence (être), et à établir la corrélation entre l'un et l'autre plan.

On distinguera plusieurs types de faires interprétatifs. En effet, la corrélation entre les deux plans suppose que l'on passe de l'un à l'autre ;

(1) Sémiotique et Bible, CADIR, Lyon, n° 4, décembre 1976, page 3.

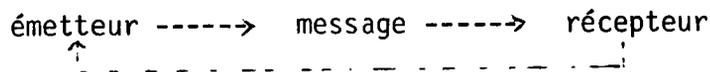
- si l'on passe du plan de la manifestation (paraître vs non paraître) au plan de l'immanence (être vs non être), on opère un "faire interprétatif prospectif".

- si l'on passe du plan de l'immanence au plan de la manifestation, on opère un faire interprétatif infératif (1).

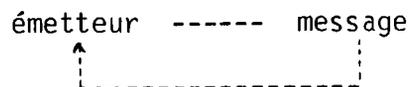
Cela présuppose que le sujet du faire interprétatif établisse une relation fiduciaire entre les deux plans ou qu'il voie, entre le premier et le deuxième une relation vraie. Autrement dit le faire interprétatif est une "appropriation du savoir par le sujet à partir de la relation fiduciaire établie entre les deux plans de la manifestation et de l'immanence".

Quand la relation est elle même jugée par le sujet du faire, on se trouve devant un "croire" ou un "non-croire". C'est alors une opération du faire interprétatif de deuxième degré, puisqu'elle statue sur le vrai (être + paraître) de la relation fiduciaire qui a permis de statuer la véridiction d'un énoncé d'état.

Alors que le faire interprétatif est une appropriation du savoir par décodage personnel d'un état, le faire persuasif ou dissuasif en est une attribution. Il consiste en une opération qui veut faire accepter (faire croire) par un autre le statut de véridiction d'un énoncé d'état. On distinguera selon l'orientation de ce faire cognitif, deux types d'échange, le faire persuasif/dissuasif "transitif" ou "réflexif". Il est transitif s'il met un émetteur et un récepteur en relation dans le sens



et réflexif dans le cas :



(1) Sémiotique et Bible, n° 4, pages 3 et suivantes, op. cité.

Cela revient à dire que l'orientation change selon que le sujet de la performance et celui de la compétence en jeu dans la relation sont distincts ou non.

Les éléments théoriques ainsi mis en place doivent permettre l'analyse aux plans pragmatique et cognitif du film. Avant de l'aborder, je dresserai un rapide bilan dans le tableau ci-dessous :

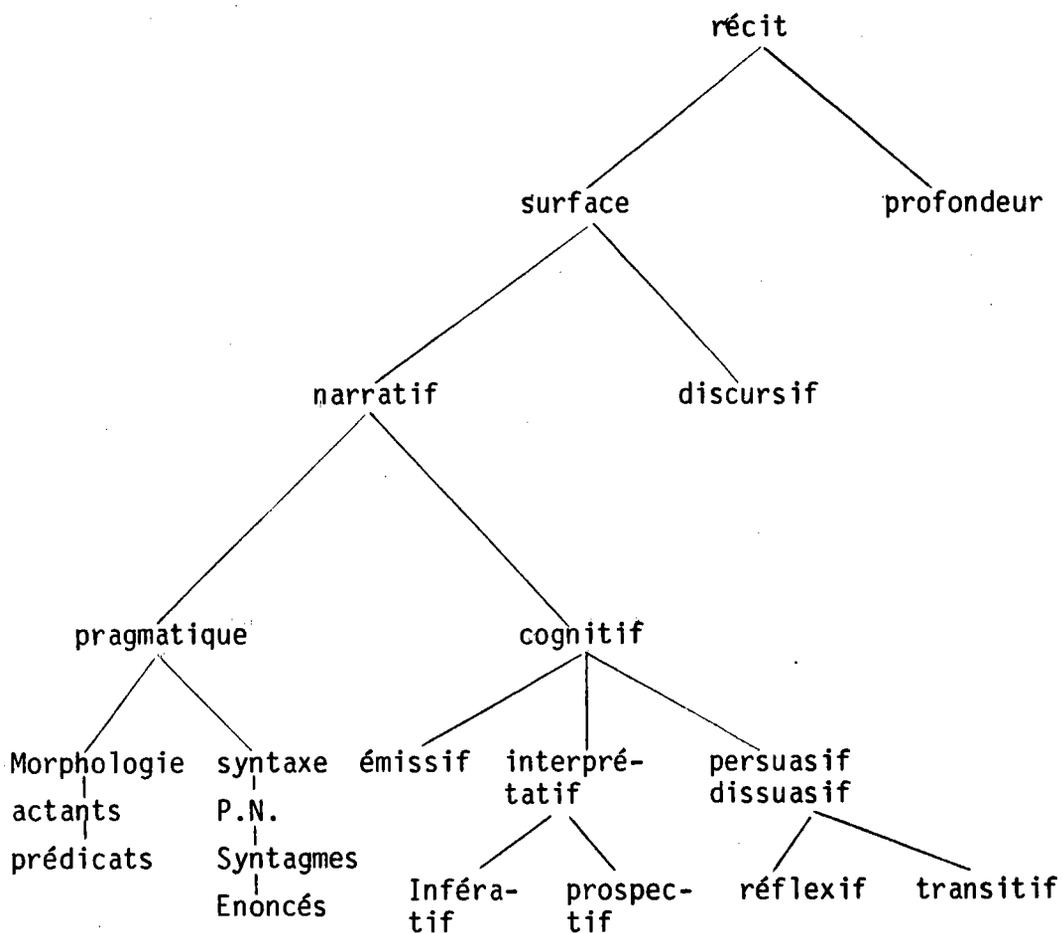
contenu initial (inversé)		topique		contenu final (posé)	
Manipulation	compétence	performance		sanction	
Manque, contrat E.C.1 vouloir devoir	épreuves qualifiantes E.C.2 pouvoir savoir	liquidation du manque E.D.-E.P.1 E.P. 2	performance principale E.P.3		
virtualisation	actualisation	réalisation			
Faire-faire	Etre du faire	Faire être		Etre de l'être	

*C = énoncé
cont. culturel
= dénotation
P = performatif
p. 23*

L'ensemble peut se représenter comme dans le schéma de la page 29

1-1-1-2 : Analyse narrative du film

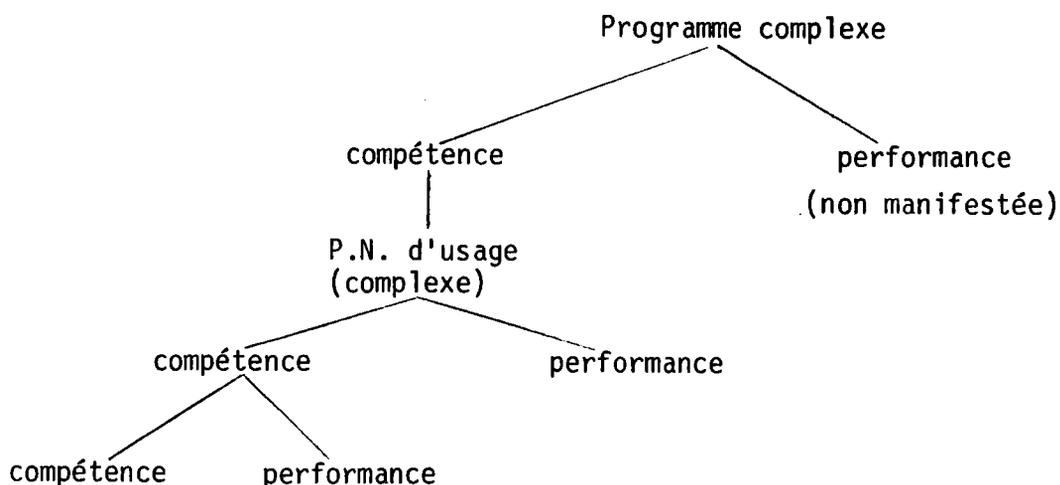
L'action met en scène un jeune sous-lieutenant fraîchement sorti de l'Ecole Militaire. Affecté dans une petite ville de garnison de province, il s'ennuie. Il se retranche, en attendant de pouvoir se battre à la guerre, dans l'indifférence à l'égard de son entourage. Le retour de pensionnat de la fille de ses hôtes change brutalement sa vie. Elle



lui fait quelques avances qui le bouleversent et éveillent en lui un violent désir de la posséder. Mais, paradoxalement, elle ne répond pas aux légitimes sollicitations du jeune homme. Un soir, cependant, elle vient le visiter dans sa chambre et se donner à lui. Après une période de relations forcenées et de lâches trahisons à l'endroit des hôtes, elle meurt dans ses bras au cours d'une nuit. Sûr d'être déshonoré si le cadavre est découvert chez lui, il songe à s'en débarrasser en le portant dans sa chambre. Mais il s'arrête sur le seuil de celle des parents qui commande celle de la victime. L'impossibilité de se défaire du corps le conduit à l'idée du suicide; sa jeunesse, le peu d'importance qu'il accorde aux femmes, l'en empêchent. Abandonnant la maison, il va demander conseil au Colonel de la ville, un ami, qui lui ordonne de décamper au plus vite. Il arrangera l'affaire.

On simplifie beaucoup le récit en le réduisant, narrativement à l'attribution au héros d'une marque : la peur que l'on interpréterait comme une sorte de surmodalisation définitive du sujet, mutilation physique ou psychologique, pérennité de la sanction. On repère cette pratique à travers la manipulation d'autres objets de cette nature dans des récits de type initiatique, qui fonctionnent alors comme des programmes d'usage et se contentent du développement des compétences. La marque ne constitue pas, dès lors, un objet de valeur mais une modalité susceptible de modifier le faire de l'homme dans des épreuves que le récit ne manifeste pas.

Dans ces conditions, la structure s'organise autour d'un programme complexe dont le programme d'usage est lui-même complexe, c'est-à-dire qu'il comportera son propre programme d'usage, comme le montre le schéma suivant :



Je m'intéresserai d'abord, naturellement, à ce P.N. d'usage. Le considérant comme une structure complexe.

On se trouve devant deux P.N. opposés. Le premier pouvant être qualifié de "soumission dans l'ordre". Il vise à conjoindre le sujet avec l'objet "souffrance" et, est ramené ici, à l'expression de la performance uniquement, les modalités virtualisantes du devoir et/ou devoir faire ayant été acquises au préalable. Le deuxième, qualifié de "transgression dans le désordre", conjoint le sujet avec l'objet "plaisir". La conjonction avec chacun des objets s'effectue d'un côté dans le respect des lois et des règles du milieu social du héros, à savoir : l'honneur, la loyauté ; de l'autre, la violation de celles-ci dans le déshonneur et la trahison.

Sans entrer dans tous les détails des programmes parce que le but de mon étude n'est pas là, je vais néanmoins les préciser un peu.

Plusieurs lignes de développement sont repérables : sur le mode personnel, mettant en cause le narrateur et le narrataire figurés par "je" et "vous", exprimés dans les énoncés : "je vous le dis" (photogramme 144), "je n'ai pas besoin de vous dire" (phot. 160), "songez-donc !" (phot. 163), "Ecoutez !" (phot. 382). Une ligne concernant les échanges inter-actoriels, prise en charge par les icônes et comme on

le sait strictement visuelles, et un discours des femmes. Toutes ces lignes convergent vers la réalisation d'un même propos, je ne les étudierai pas séparément du point de vue narratif, mais je les réexaminerai au moment de l'étude du phénomène communicationnel.

Comme je l'ai signalé, au début de mon travail, le récit évoque pour commencer, (phot. 22) un P.N. antérieur et prépare les performances de P.N. 1. Le sujet est conjoint aux objets "jeunesse", "grade", "affectation" dans un programme où l'Ecole Militaire a joué le rôle de destinataire : institution elle-même manipulée par un destinataire non précisé par A. Astruc : le hasard (?) mais bien défini par B. d'Aurevilly dans l'énoncé : "C'était vraiment le pire endroit où le hasard - que je crois le diable - toujours à ce moment-là, ministre de la guerre, pût m'envoyer pour mon début".

L'énoncé disjonctif/conjonctif : "j'avais vite rejoint ma ville de garnison", fait état d'une certaine "euphorie" qu'oblitére immédiatement l'interprétation du lieu d'affectation par le jeune homme en "pire endroit".

C'est à travers les relations du sujet avec son milieu d'accueil que se développe P.N. 1, notamment dans la phase de la performance. Elles concernent ses rapports avec la ville de garnison, sorte d'acteur collectif dont le rôle actantiel est celui d'adjuvant du P.N. Une analyse plus fine montrerait que les opposants "jeunesse", "ivresse de l'uniforme" lui permettent de dominer l'ennui, anaphore de souffrance. La jeunesse fonctionnant sur le mode du réel, l'uniforme sur le mode de l'illusoire. Il lui procure, en effet, l'ivresse qui joue le rôle de décepteur comme mensonger (paraître + non être). Elle est un destinataire de faire capable de présenter le mensonge comme vérité, c'est-à-dire de griser.

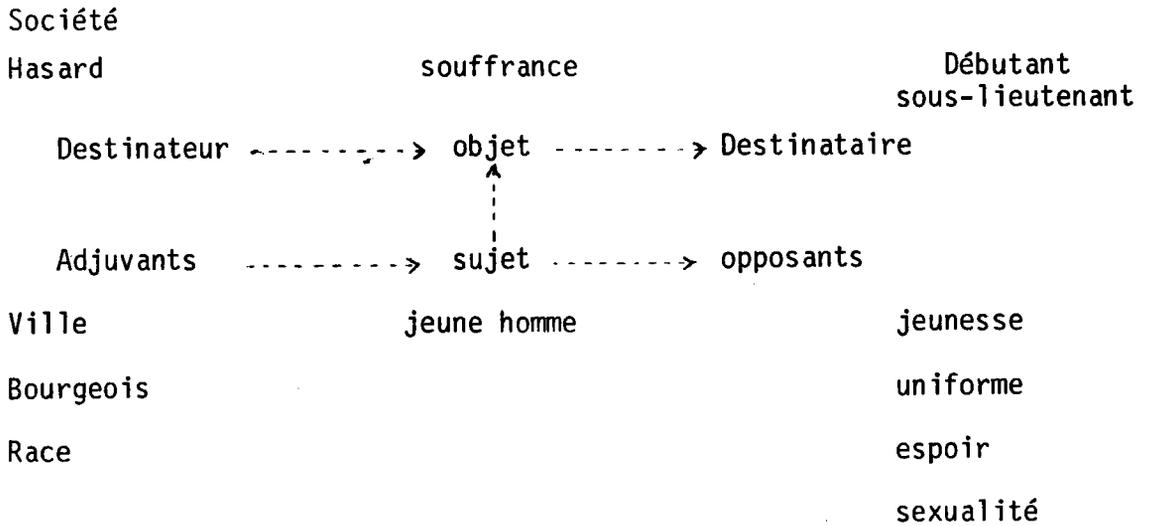
"L'espoir d'entendre bientôt ronfler le canon "s'interprète également comme un opposant, virtualisant le sujet dans un P.N. "guerre" non manifesté.

Le deuxième type de relations est celui qu'il entretient avec ses hôtes. Elles se bornent aux échanges somatiques : louer une chambre, se nour-

rir. On y rencontre des adjuvants de P.N. 1 comme la "vieillesse", "la bourgeoisie", "les civils" opposés à "jeunesse", "aristocratie", "militaires". L'énoncé : "Je ne souffrais pas trop" note la conjonction avec l'objet du P.N. dont la sanction est la "tranquillité". On doit noter que celle-ci suppose l'obéissance ou la soumission du jeune homme à un code social dont le faire est modalisé à cet égard par l'"indifférence", objet modal que je rangerai dans la même classe que la peur. Celle-ci s'exprime dans les énoncés : "Je vous le dis, en dehors de cet uniforme et l'espoir d'entendre bientôt ronfler le canon, tout m'était égal", "Quant aux hôtes que je m'étais donnés... ils m'intéressaient trop peu...". L'arrivée de la jeune fille dans la maison provoque un début de perturbation causée par l'intérêt qu'elle suscite. Un rapprochement est, en effet, rendu possible par son éducation - elle sort du pensionnat - compensant son manque de naissance ainsi que l'atteste l'énoncé : "entre eux, il y avait l'abîme d'une race". Cette émergence de P.N. 2 est rapidement recouverte par le non pouvoir faire marqué dans : "Mais elle n'était pas une fille à qui je pus faire la cour, même des yeux".

On peut remarquer, ici que la compétence innée ou acquise d'un sujet, antérieurement à son insertion dans un P.N., peut s'opposer à son actualisation. Les exigences du PN - la compétence qu'il requiert quant au vouloir ou au devoir - créent une impossibilité ou une incompatibilité dans l'opposition du pouvoir ou du devoir acquis ou inné et du vouloir.

Le système actantiel mis en place dans ce P.N. 1 est alors :

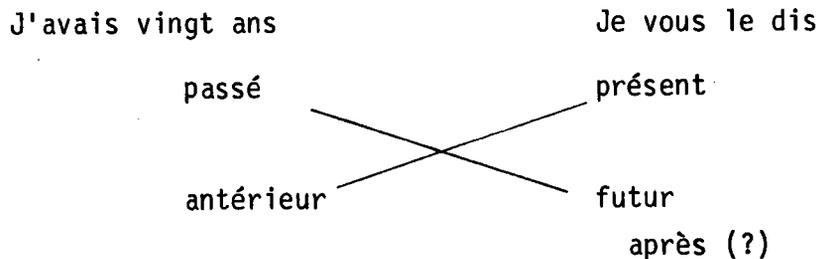


P.N. 1 se formalisera en :

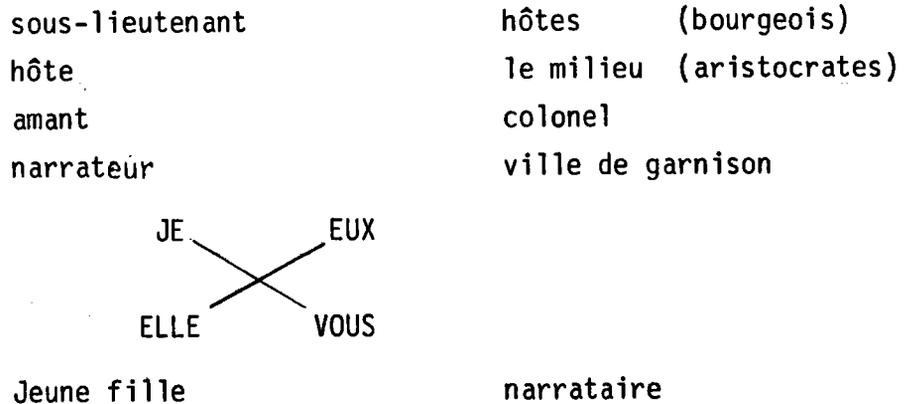
$$PN1 = F (S2) \dashrightarrow (S1 \vee O1) \dashrightarrow (S1 \wedge O1)$$

où S2 = S1, le sujet opérateur compétent fait que le sujet d'état S1 devienne conjoint à l'objet "souffrance" O1.

Dans ce P.N. la structure temporelle s'établit de la manière suivante :



Le système relationnel interpersonnel



PN 2 débute effectivement à partir de la sanction de PN 1 par l'énoncé : "J'aurais pu passer toute ma vie sans seulement penser à regarder dans cette calme et insolente fille. Pour cela il fallut cette circonstance... tonné" (phot. 127-130).

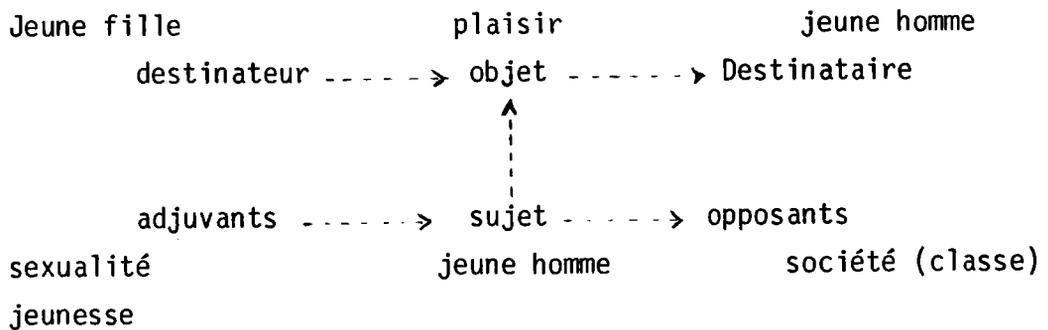
L'énoncé assure le débrayage/embrayage du PN 1 sur PN 2. La jeune fille est instaurée dans le rôle de destinataire délégué du Diable comme l'atteste l'énoncé : "Albertine d'enfer" (phot. 289-290), transmetteur de l'objet modal "vouloir faire la cour" faisant passer le jeune homme de l'obéissance passive : "devoir ne pas faire / ne pas vouloir faire" à la volonté active - ne pas devoir faire/vouloir ne pas faire que manifeste l'énoncé "Elle m'avait laissé le désir de m'enlacer à elle toute entière".

Le sujet d'état discursivement représenté par le jeune homme est virtualisé et, à la "tranquillité" de PN 1, s'oppose l'émotion, le bouleversement de PN2. Il s'agit d'un contrat injonctif, le mandement étant réalisé au moyen d'une sorte d'agression du jeune homme par la jeune fille (phot. 137-156). Le sujet est ensuite actualisé par la conjonction avec les objets du pouvoir et du savoir. Enfin, le sujet est conjoint avec son objet (phot. 343) mais l'appropriation est partielle, elle se borne, en effet, à la possession du corps.

Dans le PN englobant signalé page 31 la modalité du "savoir" sur les femmes n'est pas intégrée puisqu'aucune communication n'est possible en dehors de l'échange physique : "Mais elle, non, elle ne disait mot, chose étrange, plus étrange personne". PN 1 émerge tout au long de PN 2 dans la manifestation d'opposants notés par "imprudence", "danger", "trahison" ; "conspiration".

L'acquisition de l'objet "plaisir", entraîne la perte de l'objet "souffrance", la sanction "peur" s'oppose à "tranquillité".

La comparaison des systèmes actantiels PN 1 et PN 2 montre que les deux programmes fonctionnent en opposition.



PN 2 se formalisera en :

$$PN 2 = F (S2) \dashrightarrow (S1 \vee O2) \dashrightarrow (S1 \wedge O2)$$

où $S2 \neq S1$, le sujet opérateur compétent fait que le sujet d'état $S1$ devienne conjoint à l'objet "plaisir" $O2$.

De même que la modalité "indifférence" annihilait dans le PN 1 l'action des opposants, on remarque que, dans PN 2 ce rôle est tenu par celle de "blasé" (phot. 375) "à force de vivre dans le danger d'être surpris je me blasais".

Pour justifier les qualifications que j'ai données aux deux PN "soumission dans l'ordre" et "transgression dans le désordre" il faut parler d'un objet implicite dans PN 1 et explicite dans PN 2 : l'honneur. En effet, la conjonction avec l'objet souffrance implique la disjonction avec le déshonneur, relation inversée dans PN 2, si bien que le récit tout entier peut être ramené à un échange entre ces deux objets et correspond à deux états du sujet :

$$F (S) \dashrightarrow (O1 \wedge S1 \vee O2) \dashrightarrow (O1 \vee S1 \wedge O2)$$

$O1$ se définissant comme "souffrance vs plaisir".

$O2$ se définissant comme "déshonneur vs honneur".

C'est-à-dire que la souffrance implique l'honneur, le plaisir le déshonneur.

La mise en place des PN permet une approche du fonctionnement

narratif du récit. Il reste, à ce niveau, à voir la composante cognitive.

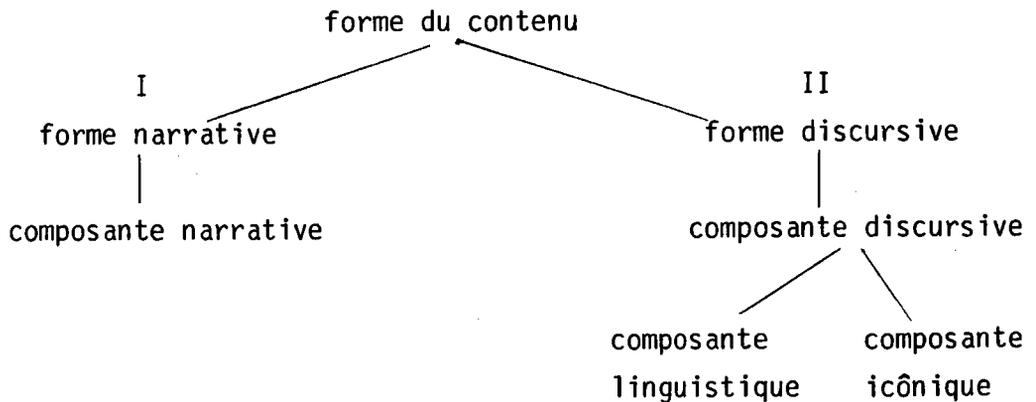
Raconté sur le mode personnel "je" le discours est entièrement interprétatif, hormis un très court discours des femmes (phot. 382, 383, 384). Il vise donc à établir une corrélation entre le plan du "paraître", réalité vécue et rappelée par le souvenir et celui de l'être, par un jugement, caractéristique du faire interprétatif prospectif. Les icônes apportent constamment la preuve de la réalité du dire sinon de sa vérité. Le savoir est également attribué au narrataire et le faire cognitif devient persuasif, dans la mesure où le narrateur veut faire accepter par le narrataire le statut de véridiction des énoncés d'état. En attestent, au plan discursif, des formes comme "c'était vraiment, le pire endroit", "je vous le dis", etc.

Tout au long de cette analyse narrative, on n'a jamais fait appel aux composantes linguistiques ou icôniques en particulier. Elle s'est développée indépendamment de ces manifestations bien que s'appuyant sur elles. Il faut remarquer cependant, dans un film que l'on qualifierait de "bavard" que l'essentiel est transmis par le texte linguistique mise à part la manipulation du PN 1 : transfert de l'objet modal "vouloir faire" (phot. 136 et suivants), les sous-programmes : dissimulation du cadavre (phot. 488-500), précipitation par la fenêtre (phot. 515-534), suicide (phot. 539-546).

1-1-2 : La composante discursive des structures de surface

En passant de la composante narrative à la composante discursive, on se déplace de l'univers de formes narratives à celui des formes discursives, un même programme narratif pouvant se manifester linguistiquement ou icôniquement dans des discours différents. Je me contenterai dans ce chapitre d'un exposé théorique, illustré par quelques exemples tirés du film, me réservant la possibilité de décrire son fonctionnement, à ce plan, après une étude plus approfondie de l'icônisation, faute de quoi la détermination de certaines valeurs me paraît difficile. Replacé

dans le plan général de l'étude des "formes", le présent chapitre se développera comme en II.



Je commencerai par la composante linguistique. Je verrai ensuite dans quelles conditions appliquer la méthode à l'icône.

1-1-2-1 : La composante linguistique, approche théorique

1-1-2-1-1 : Lexème et figure, le parcours figuratif

Les structures narratives sont réalisées dans des figures, unités discursives du contenu qui les qualifient. Leurs manifestations sont d'abord saisissables au niveau du "lexème", c'est-à-dire : "mots que le lexique d'une langue se donne à définir".

Ainsi le lexème "rideau" manifeste une des figures du texte, sa définition donnée par le Petit Robert est : "Pièce d'étoffe pouvant former des plis, généralement mobile". Le terme apparaît dans l'énoncé : "l'image de cette mystérieuse fenêtre que je vois toujours dans mon rêve avec son rideau cramoisi".

Mais on le rencontre aussi avec d'autres significations comme :

Rideau ! - exclamation poussée par les spectateurs, au théâtre pour manifester leur mécontentement.

Les soldats progressent sous la protection d'un rideau de feu.

les possibilités de réalisations diverses

Une figure possède donc un "noyau" stable, contenu invariant, à partir duquel plusieurs réalisations sont possibles : les "parcours sémémiques" variant d'un contexte à l'autre. En schéma :

figure lexématique :	<u>Rideau</u>
noyau stable	pièce de protection mobile.

parcours sémémiques de	
type :	ameublement, spectacle, opération militaire.

Tout au long du texte, les figures établissent des relations entre elles, s'enchaînant les unes aux autres, elles constituent un "réseau figuratif" que l'on peut isoler et valoriser. Dans le texte, des figures comme : "le désir de m'enlacer à elle", "attiser mon désir", "la chair fraîche", "l'unique pensée qui m'obsédait", s'accrochent les unes aux autres pour former un ensemble que subsume la "sexualité".

L'ensemble signifiant ainsi déterminé produit ce que l'on appelle : "parcours figuratif" qui n'est rien d'autre que la manifestation des programmes narratifs.

1-1-2-1-2 : La configuration discursive

Si les parcours figuratifs sont des réalisations concrètes re-
pérables dans le texte, à travers les programmes narratifs, ils peuvent être considérés aussi comme produits par une "configuration" qui les virtualise. Celle-ci apparaît comme un ensemble de significations virtuelles susceptibles d'être réalisées par le discours et les textes dans les parcours figuratifs. On aura par exemple (1) :

(1) Groupe d'Entrevignes, Analyse sémiotique des textes, op. cité, pages 95 et suivantes.

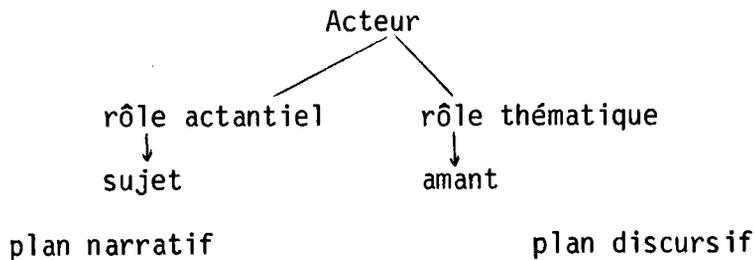
- | | |
|----------------------------|--|
| - configuration discursive | <u>Crime</u> |
| - définie comme | transgression dans la licence. |
| - parcours figuratifs | trahison, conspiration, suicide
forfaiture. |

1-1-2-1-3 : Thème et rôle thématique

"Dans l'analyse d'un discours déterminé, on pourra ne retenir que le parcours figuratif particulier effectué et essayer de ressaisir celui-ci dans une forme spécifique, celle du Thème" (1).

Le thème, à son tour, est pris en charge par un actant, dans un "rôle thématique" qui se définira comme : "une double réduction des configurations discursives à un seul parcours figuratif réalisé ou réalisable, la seconde est la réduction de ce parcours à un seul agent compétent qui le subsume virtuellement" (2).

Celui-ci, l'acteur, se définira donc bien comme le lieu de rencontre des plans discursif et narratif.



Dans le récit, on pourra trouver

(1) J. Courtès, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, op. cité, page 95.

(2) Id. page 91.

personnages	rôle actantiel	rôle thématique
jeune homme	sujet virtuel sujet performant anti-sujet	officier amant jeune aristocrate
jeune fille	sujet opérateur objet	séductrice maîtresse

1-1-2-1-4 : Le programme discursif

Les rôles thématiques s'expansent, à leur tour, en programmes discursifs qui sont : "Des expansions ad libitum du rôle thématique" (1)... "Ils peuvent contenir un ensemble d'informations supplémentaires, dites "indicielles" dont la valeur sémantique ou narrative est variable :

a - ainsi le pêcheur, en tant qu'acteur - et pour revêtir son rôle discursif d'une couverture figurative -, peut être doté d'un ensemble d'indices circonstanciels.

b - le programme discursif peut être, à son tour, accompagné d'indices spatio-temporels, constitutifs de son ancrage historique.

c - le discours, une fois temporalisé, peut comporter des indices aspectuels qui surdéterminent les fonctions narratives"

1-1-2-2 : Discursivité et composante icônique

La question qui se pose est de savoir comment les formes icôniques se déploient et de fixer, par analogie avec les formes linguistiques, comment elles se construisent, quelle est leur valeur.

(1) A.J. Greimas, Maupassant, cité page 53.

Cela revient, littéralement, à mettre en parallèle le lexème et le photogramme ou le composant icônique, ou plusieurs photogrammes bref, un objet icônique susceptible de fournir des configurations qui, on l'a vu, sont un potentiel sémantique. Celui-ci est "libéré" par le contact avec un autre lexème pour former aussitôt un parcours figuratif.

C'est en ajoutant militaire ou agricole à école, que l'on pose le parcours. L'appréciation de son étendue et de ses limites dépend nécessairement du contexte, celle de la configuration de tous les contextes qui l'ont créée.

Existe-t-il dans mon corpus de photogrammes de telles unités, quelle qu'en soit la taille, capables de fonctionner comme un lexème ?

Si on observe des objets icôniques comme les bottes (phot. 28) le verre (phot. 101), la lampe (phot. 343), on voit qu'ils se présentent toujours, même en tant que symboles, sous une importante couverture figurative. Ils ne sont ni virtualisés, ni même actualisés, mais tout simplement réalisés. Ils sont naturellement figuratifs et inscrits, de ce fait, dans un programme discursif précis. En tant qu'objets, ils sont dotés de fonctions pratiques, utilitaires, liés à une technologie, à une histoire et donc circonstanciés, temporalisés, spatialisés, aspectualisés. On aurait tort, par conséquent, de vouloir les traiter comme des lexèmes et chercher à leur attribuer une "configuration". Même si les bottes représentent le sexe féminin, ce n'est pas encore le sexe. Des procédés cinématographiques comme le flou, le plan lointain sur tel ou tel objet ne créent jamais qu'une incertitude, une indétermination. On risquerait de confondre à cet égard, suspension et configuration.

Je dirai, pour ce qui me concerne que, dès que l'on dépasse le stade du parcours figuratif, on atteint une expression de la réalité que la lexicalisation seule peut rendre. Je parle bien entendu des images figuratives. Le lexème est une forme condensée, l'image expansée, en ce sens ce sont des unités opposées.

1-2 Les structures profondes

1-2-1 : Structure sémique

L'analyse sémiotique est fondée sur la reconnaissance de l'existence de structures élémentaires de la signification : la langue n'étant pas considérée comme un système de signes, mais comme un assemblage de structures (1).

Ces structures se définissent par rapport à la relation d'opposition entre deux termes, pôles d'un même axe sémantique qu'on écrit :

A / r (s) / B

où A et B sont des termes objets, saisis dans l'acte de perception. L'axe sémantique "s" est le résultat de la description totalisante qui réunit à la fois les ressemblances et les différences communes aux termes "A" et "B". "s" appartient donc au métalangage sémantique descriptif. Quant à la relation "r" elle est présupposée, dès le début de cette interprétation, elle appartient au langage méthodologique.

Ainsi la relation entre :

filles / r (sexe) / garçons

peut se traduire en :

filles (féminité) r garçons (masculinité)

S1

S2

Les éléments "S1" et "S2" ainsi dégagés sont appelés "sèmes". Le terme doit cependant être précisé car il présente chez d'autres linguistes des significations différentes. L'exemple cité par R. Martin est de nature à éclairer le problème (2) :  "Le sème" de surface" permet d'opposer

(1) A.J. Greimas, Sémantique Structurale, op. cité, page 20.

(2) R. Martin, Inférence, antonymie, paraphrase, op. cité, page 134.

deux vocables : "tramway" et "métro". C'est la présence ou l'absence de ce trait qui détermine la relation que l'on représente :

(s) versus (-s) - où s est le sème

On voit tout de suite la différence avec le modèle de Greimas. En transposant un peu, à l'aide de l'exemple en question, "tramway" vs "métro" : "il ne suffit pas de constater l'absence du sème "de surface" dans le terme "métro". Ce terme possède en propre le sème "souterrain". L'articulation doit donc se transcrire :

s vs \bar{s}

Les expressions "de surface" et "souterrain", elles-mêmes convergence de deux systèmes sémiqes hétérogènes : un système spatiovisuel et un champ de signification non déterminé, peuvent être considérées et pour ces raisons comme des "sèmes", c'est-à-dire des unités minimales de la signification.

En fait, selon R. Martin (1) les sèmes "de surface" ou "souterrain" constituent des unités minimales de différenciation et non des unités minimales de signification, éléments sémantiques insécables ou éléments ultimes de l'analyse appelés "noèmes" ou encore "primitifs sémantiques". Le sème, tel que le définit Greimas se présente à la fois comme unité différentielle et primitif sémantique. Je ne le suivrai pas sur ce terrain.

Je continuerai à utiliser le terme "sème" cependant comme unité différentielle dans la relation :

s vs \bar{s} et non s vs -s

c'est-à-dire comme une unité minimale de la signification privée d'instance "ab quo".

(1) R. Martin, Inférence, antonymie et paraphrase, op. cité, page 135

Il s'agit d'une unité de contenu, du niveau immanent par opposition à son homologue le sémème du niveau de la manifestation. Ils s'opposent donc l'un et l'autre comme système et procès, compétence et performance. Le sémème est "l'effet de sens".

"Comme il est convenu en linguistique que le terme objet : le lexème, seul ne comporte pas de signification" (1), il faudra au moins deux lexèmes pour produire un effet de sens (sémème) et par conséquent la combinaison nécessaire de plusieurs sèmes. Pour illustrer et préciser tout à la fois ces notions, on peut utiliser l'analyse sémique du lexème /jeu/ par exemple. Il est noté entre barres pour indiquer qu'il est pris absolument, comme une entrée de dictionnaire.

Le lexème présente d'abord un contenu négatif, le terme est commutable avec : /jonc/, /joie/ etc. et un contenu positif qui, selon Greimas, doit être un arrangement de "sèmes". Ce contenu positif est appelé "noyau sémique", il est permanent et invariant. On le note "Ns". Si "Ns" est un invariant, les variations de sens qu'on observe par exemple dans les occurrences :

- 1 - avoir un beau jeu
- 2 - battre le jeu

proviennent du contexte qui comporte les variables susceptibles de rendre compte du changement de sens enregistré. On passe, en effet, de la partie d'un tout, à la collection complète.

Ces variables sont appelées "classèmes" ou "sèmes contextuels" notés "Cs". Leur nombre est moins élevé que celui des contextes occurrences. Si, d'autre part, on compare entre elles les occurrences suivantes :

- 1 - agir par jeu.
- 2 - jeu d'argent.
- 3 - jeu de football.
- 4 - jeu de la roue.

Le classement peut, sous toute réserve, se justifier à l'aide des rubriques sémiques suivantes :

(1) A.J. Greimas, Sémantique Structurale, op. cité, page 20.

- 1 - activité, distractivité, gratuité.
- 2 - activité, distractivité, productivité.
- 3 - activité, distractivité, collectivité, gratuité (?)
- 4 - activité, instrumentalité.

L'inventaire présente un certain nombre de traits conjonctifs :

activité vs distractivité

et un certain nombre de traits disjonctifs ;

gratuité vs productivité

collectivité vs individualité

humain vs instrument.

On peut admettre : "activité + distractivité" comme les sèmes communs à l'ensemble des occurrences 1-2-3. Ils forment le noyau constituant, les sèmes nucléaires. Les autres sèmes apparaissent comme des classèmes.

L'occurrence notée "4" ouvre des catégories stylistiques et mettent d'autres noyaux en cause.

Le plan de lecture ouvert par les classèmes et leur redondance constitue une "isotopie" (iso = même, topos = place). "Dès maintenant on est en mesure de dire qu'un message ou une séquence quelconque du discours ne peuvent être considérés comme isotopes que s'ils possèdent un ou plusieurs classèmes en commun" (1).

Les unités sémiologiques formelles, sèmes nucléaires et noyaux appréhendent l'univers cosmologique en le réduisant en un nombre fini d'expériences, les unités sémantiques, classèmes ou sèmes contextuels, les regroupent par des opérations de classification noologiques.

Pour préciser ces questions, il faut encore les étudier par rapport aux phénomènes de l'"extéroceptivité" et de l'"intéroceptivité". Selon la définition la plus commune, le premier caractérise la sensibilité qui reçoit des informations de l'extérieur du corps, la deuxième qui les reçoit du corps propre. Il semble qu'en sémiotique on désigne à l'aide de ces deux mots, deux attitudes de l'esprit devant le monde selon qu'il le juge ou non. Dans un cas il s'agit du "spectacle du monde", dans l'autre

(1) A.J. Greimas, Sémantique structurale, op. cité, page 53.

de l'homme interprétant ce spectacle.

C'est pourquoi on associe souvent extéroceptif et cosmologique et intéroceptif et noologique.

L'effet de sens réalisé par le rapprochement de deux lexèmes au moins virtualisant leurs possibilités et, qu'une opération classificatrice, réductrice, ramène à la seule possible, la seule actualisable dans un contexte donné, définissant un seul plan de lecture, est nécessairement, dans ces conditions, noologique. Il est clair qu'il faut un contexte plus large que le syntagme "jeu de dés" pour réaliser un effet de sens non ambigu. Sans les classèmes, il serait impossible de choisir parmi les sèmes nucléaires de "jeu" ou de "dés" les sèmes convenables.

Autrement dit, les lexèmes sont presque toujours polysémiques, l'opération classificatrice voudrait les rendre monosémiques, au moins réduire leur polysémie naturelle.

C'est dans cette mesure que le sème nucléaire et le noyau sémique renvoient à une expérience du monde, cosmologique ou extéroceptive et que le classème est noologique ou intéroceptif.

Toute signification, dans sa dynamique même, relèverait alors de la séquence :

phénoménal/nouménal.

On comprend comment, dans ces conditions, on pourra distinguer des isotopies sémiologiques et des isotopies sémantiques, la redondance des sèmes nucléaires assure les premières, celle des classèmes les secondes. Partant des classèmes, il sera possible d'ouvrir des isotopies sémantiques et de construire des sémèmes en sélectionnant, au plan sémiologique, les plans de lecture que l'on souhaite actualiser.

1-2-2 : Le modèle constitutionnel

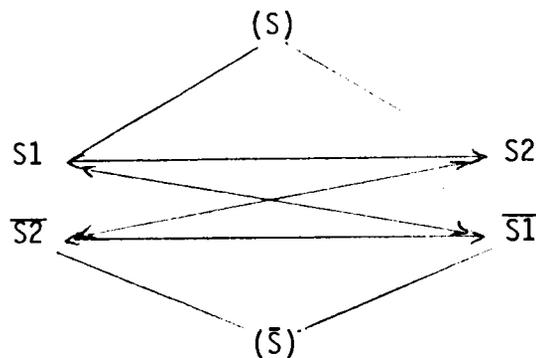
Au niveau profond, les unités élémentaires, sèmes et classèmes, s'organisent entre elles selon le schéma du modèle constitutionnel ou carré sémiotique. Cette saisie est syntaxique. Mais alors que du côté des sèmes, en partant du niveau profond vers le niveau de surface, les

deux plans sont homologables, c'est-à-dire qu'ils se correspondent l'un l'autre ; le carré sémiotique, lui, et le modèle actantiel ne le sont pas. Le premier renvoie à des opérations logico-sémantiques, le deuxième, au plan narratif n'en n'est que la représentation anthropomorphe.

Le carré sémiotique permet de préciser les contenus du texte à partir de la structure élémentaire formée par l'ensemble de deux termes et leurs relations. Il est fondé sur une conception binariste du sens qui est dans la différence et, par conséquent, réductible à une catégorie de deux termes opposés :

$$S1 \longleftrightarrow S2$$

S1 et S2 sont en relation de contrariété, comme positif et négatif. Pour passer de S1 à S2 ou de S2 à S1, il faut passer soit par $\overline{S1}$, négation de S1, soit par $\overline{S2}$, négation de S2. On obtient les termes, S1, $\overline{S1}$, S2, $\overline{S2}$ qui se trouvent dans une relation hypéronymique par rapport à la catégorie (S) et (\overline{S}) qui les subsume. Cette organisation est représentée dans le schéma ci-dessous :



"Une relation de contradiction est établie entre (S) et (\overline{S}) et au niveau hiérarchiquement inférieur entre S1 et $\overline{S1}$, entre S2 et $\overline{S2}$. Une relation de contrariété articule S1 et S2 d'une part et $\overline{S1}$ et $\overline{S2}$ d'autre part. Une relation d'implication est établie entre S1 et $\overline{S2}$ et S2 et $\overline{S1}$.

On distingue alors six dimensions systématiques :

niveau sémiologiques : sèmes médiatisés

niveau sémantique : classèmes (sèmes contextuels)

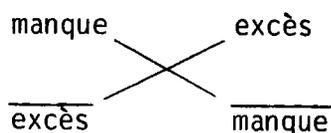
(S) et (\bar{S}) sont en relation de contradiction, (S) peut être appelé, axe du complexe, et (\bar{S}) est l'axe des contradictoires. Deux schémas, S1 et $\bar{S}1$, définissent le schéma 1 et S2 et $\bar{S}2$ le schéma 2. Chacun des schémas est constitué par une relation de contradiction.

Deux deixis, la première est définie par la relation d'implication S1 - $\bar{S}2$, la seconde par l'implication S2 - $\bar{S}1$.

A titre d'exemple, si l'on choisit une catégorie comme

manque vs excès

on bâtit le système :



Les termes choisis représentent nécessairement des isotopies sémantiques (classèmes).

1-2-3 : Structures profondes et icône

Ce qui a été dit précédemment à propos de la comparaison entre la discursivité en linguistique et en icônique devrait normalement se vérifier ici.

J'ai dit qu'il me semblait difficile de trouver dans mon film des objets icôniques susceptibles de fonctionner comme des lexèmes, même s'ils sont symboliques, c'est-à-dire de virtualiser des configurations. Il est vrai que la stylisation ou la digitalisation d'un objet icônique peut permettre de le dé-figurativiser au point de lui donner la capacité sémantique de certains lexèmes, dont le contenu dénotatif est en soi figuratif comme dague par rapport à poignard et poignard par rapport à arme. Mais les images sont essentiellement "sémiologiques".

Il est clair que le spectateur du photogramme 22 n'a nul besoin de distinguer entre les classèmes "humain" et "objet" pour décoder l'effet de

sens : "il pousse un pion". Alors que l'interlocuteur de l'énoncé en question, réduit à cette taille, sera ou risquera d'être dans l'ambiguïté aussi longtemps que le contexte n'a pas précisé qu'il s'agit de la pièce mobile d'un jeu et non d'un surveillant de lycée par exemple.

1-3 La discursivité et les valeurs profondes du film

Il est possible de préciser maintenant au plan discursif, d'une part, les valeurs et les rôles manifestés dans le texte tant au plan linguistique qu'icônique et, d'autre part, de mettre en place les valeurs sémiologiques et sémantiques que le film expose dans ces deux composantes.

1-3-1 : Les valeurs discursives

1-3-1-1 : La composante linguistique

Le titre du film réalise la figure du rideau cramoisi. Sa couleur, rouge tirant sur le violet, est liée aussi à la coloration que prend le visage dans l'émotion, la honte, le dépit. A cet égard, elle est à mettre en rapport avec la peur du déshonneur qui s'empare du jeune homme et le laisse marqué à jamais. D'autre part la figure du rideau revêt également la signification de barrière fragile et flottante entre le permis et l'interdit, le montré et le caché, représentation figurée des deux programmes : soumission / transgression.

Dès le début de l'action, le personnage central actualisé à l'aide du pronom "je" est inscrit dans un certain nombre de rôles rattachables, les uns et les autres, aux deux programmes mis en place. Dans PN1, il évolue dans les rôles thématiques de la jeunesse, du débutant et de l'aristocrate exprimés dans les parcours figuratifs du désœuvrement, de l'ennui, de la solitude, de l'incommunication, de la déception, de la ségrégation sociale. Dans PN2 les rôles de l'initié, de l'amant et du traître, subsumant les parcours du divertissement, de la sexualité,

de l'intégration, de la trahison forment un ensemble euphorique qui s'oppose à la dysphorie du premier.

On peut noter que les deux ensembles s'opposent aussi comme clos et ouvert, supérieur et inférieur, dedans et dehors.

1-3-1-2 : Discursivité et icônes

Les rôles et les parcours sont tous présents et repérables dans les icônes. On les perçoit surtout à travers les programmes discursifs qui en sont les expansions ultimes.

Les icônes prennent surtout en charge, en tant que telles, la figurativisation du cosmos, à ce titre elles décrivent l'espace et les choses aussi bien du point de vue climatologique, qu'historique ou architectural.

Mais du point de vue symbolique, elles prennent en charge le parcours de la chevalerie : les éperons en PN1, la tapisserie en PN2; de la sexualité, les bottes et le chapeau en PN1, les bottes et les pieds nus au PN2.

Je n'évoque le rôle des portes, des fenêtres, de l'escalier que pour souligner qu'ils contribuent largement à la mise en place de valeurs opposées dans les deux programmes comme : "supériorité" / "infériorité", dans la mise en scène et la prise de vues de l'espace du "haut" et du "bas", comme l'"extériorité" et l'"intériorité" comme "dessus" / "dessous" dans la figurativisation de l'être et du paraître.

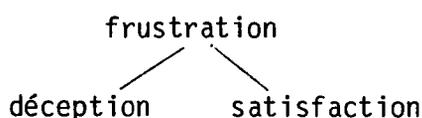
1-3-2 : Les valeurs profondes

1-3-2-1 : La composante linguistique

Rôles thématiques et parcours manifestés dans les programmes narratifs doivent encore être interprétés au niveau profond des valeurs logico-sémantiques dont ils sont la représentation. Cela revient, concrètement, à déterminer les oppositions fondamentales du texte et leur réduction en carrés logiques.

Pour définir le modèle constitutionnel, il peut être commode, quand le texte s'y prête comme le Rideau Cramoisi, de relever les valeurs produites par les composantes en même temps, en recherchant les sèmes contextuels caractéristiques et communs. Une telle analyse est fort longue et inadaptée à mon propos. Je me contenterai donc de poser les isotopies et m'en tiendrai là, sauf pour quelques cas particuliers.

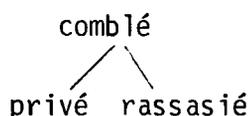
Les deux PN manifestent deux états bien précis du héros. PN1 dans sa phase initiale de la virtualisation le présente comme un débutant "frustré", l'attestent les énoncés (phot. 031) : "J'avais vite rejoint ma ville de garnison" ou le prédicat "vite" note une certaine impatience, la déception brutale qui suit indique la frustration : "C'était vraiment le pire endroit...". Les deux articulations : "satisfaction / déception" déterminent la catégorie :



L'énoncé narratif contractuel 1 de PN1 le pose encore plus nettement au moment de sa manifestation dans les oppositions ville de garnison / uniforme (phot. 36, 37, 38), repris en 44 : "Je vous le dis... en dehors de cet uniforme tout m'était égal".

Au contraire, en PN2, le don surabondant que la jeune fille lui fait d'elle-même, le conduit au rassasiement, il est comblé (phot. 410) : "Je me rassasiais... (396)... Pendant six mois ce fut un bonheur dont on n'a pas d'idées".

La valeur comblé s'articule alors en :

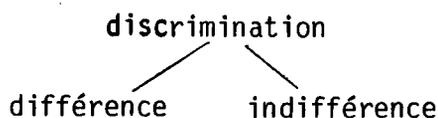


Frustration vs comblé constituent par conséquent deux isotopies sémantiques opposées qu'il faut mettre en rapport avec deux autres. En effet, PN1 est également dominé par la séparation du jeune homme avec son milieu. Il semble que le texte développe la catégorie discrimina-

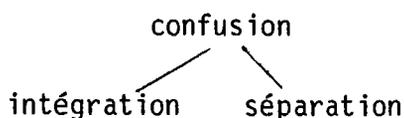
tion vs confusion.

La première valeur manifestée dans l'énoncé "que me faisait cette ville de province", est reprise au photogramme 50 : "deux bourgeois", en 114 et suivants : "Elle n'était pas une fille à qui je pus faire la cour même des yeux" et "si je l'avait rencontrée dans ce milieu pour lequel j'étais fait et que j'aurais dû voir". L'autre articulation se développe à partir d'énoncés: "tout m'était égal", "que me faisait cette ville de province". "Ils m'intéressaient trop peu" (phot. 55) et "j'eus bientôt répondu par la plus grande indifférence".

On peut alors poser :



A l'isotopie sémantique de la discrimination s'oppose celle de l'intégration ou de la confusion qui s'articule en :



L'intégration se fait dès la manifestation du manque, au moment de l'initialisation de PNI dans l'énoncé : "m'avait laissé le désir de m'enlacer à elle toute entière", à quoi s'oppose : "et moi qui essayais d'être aussi impénétrable qu'elle" (phot. 406).

Les isotopies sémantiques s'expliquent elles mêmes comme l'exploitation au plan classématique de valeurs comme :

autre vs même

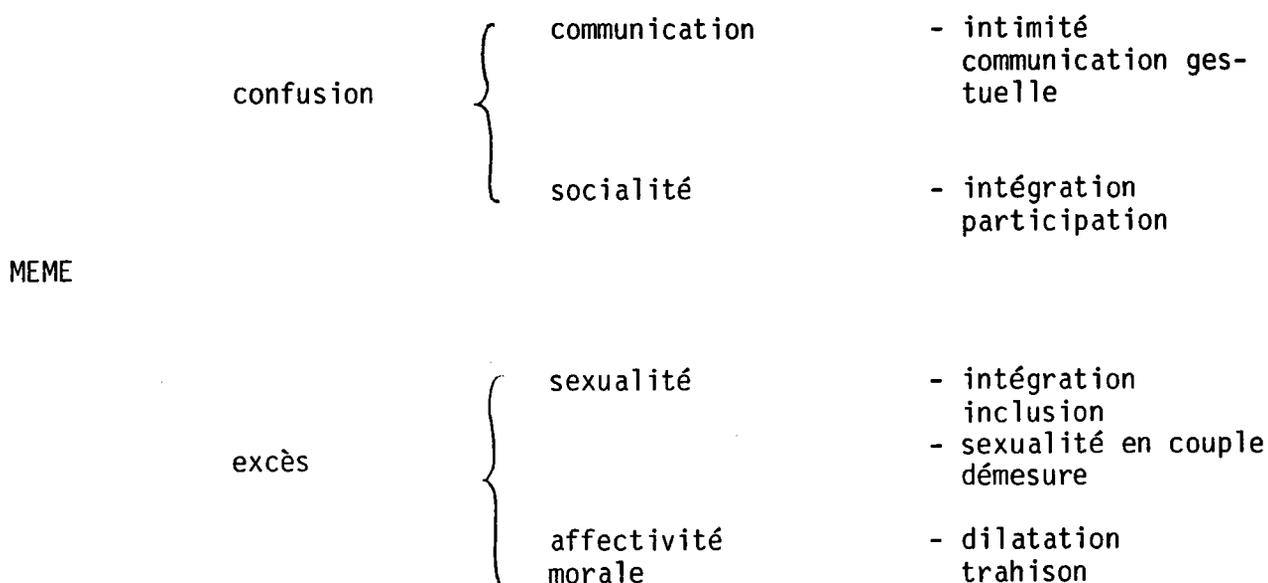
Si l'on passe maintenant aux isotopies sémiologiques assurées par la redondance des sèmes nucléaires, au plan de la description cosmologique des phénomènes, on se rend compte que les catégories précédentes sont manifestées à travers des catégories sémiques fournies par des termes comme communication et socialité pour la discrimination, saisissables dans les figures de la politesse, de l'extériorité, de la communication

verbale et de la ségrégation au plan social, de l'exclusivité ; de la sexualité dominée par la continence, voire l'onanisme, de l'affectivité avec des comportements de type "rétracté" et la loyauté au plan de la frustration. La confusion se manifeste dans la communication par l'échange, l'intimité et la profondeur et surtout s'exprime au plan gestuel ; au plan social par les figures de l'intégration, de la confusion, la capture de l'individu par le milieu. Les figures de l'excès sont données par la démesure dans la relation sexuelle, les délites de la trahison et, au plan affectif et moral, par des comportements de type "dilaté" (1).

On peut dresser le tableau :

VALEURS	isotopies sémantiques composante thématique	isotopies sémiologiques composante figurative	parcours figuratifs
AUTRE	discrimination	communication	- relations sociales non communication relations polies
		socialité	- ségrégation
	frustration	sexualité	- continence onanisme
		affectivité morale	- rétraction souffrance ennui loyauté

(1) L. Corman, Nouveau manuel de morphopsychologie, Paris, Stock, 1977, page 18.



La structure ne rend pas compte de tout le texte mais uniquement des valeurs les plus pertinentes.

Les valeurs fondamentales : AUTRE / MEME et les oppositions sémantiques, pour arbitraires qu'elles soient, voudraient garantir la cohérence du déploiement des isotopies sémiologiques dont elles rendent compte. Il semble, en effet, que cela soit la "discrimination et la confusion d'un côté et la frustration et l'excès de l'autre qui en soient, en quelque sorte les points de convergence, selon la lecture que j'en ai faite. La justification de la catégorie fondamentale est liée, comme je vais le montrer plus loin à la valeur idéologique que le lecteur attribue au texte.

Il reste, avant de poser les carrés logico-sémantiques, formalisation de ces choix, à revenir au rôle et au fonctionnement des images à ce niveau.

1-3-2-2 : Les valeurs profondes et les icônes

Il est naturel qu'on retrouve les valeurs précédentes au plan icônique, d'autres que celles-ci, produites par les images ouvriraient des plans et des parcours incohérents, entraînant des ruptures d'isoto-

pies inacceptables. On peut déjà observer toutefois qu'ils divergent souvent. Aux photogrammes 28 et suivants le discours et les images sont dans cette relation. D'une part il est question de l'état d'un sujet, de l'autre, à la fois de la description de son habitat et de ses occupations. Mais des points de jonction les rattachent l'un à l'autre, de sorte que l'on puisse toujours trouver que les deux textes ont quelque chose à voir l'un avec l'autre.

Je vais m'arrêter un peu au plan sémiologique, le seul présentant des différences notables avec la composante linguistique.

Plan sémantique de la discrimination, défini comme "le fait de séparer un groupe social d'un autre en le traitant plus mal". Dans l'isotopie de la communication, au premier degré, on observe bien la séparation entre les deux milieux : le jeune militaire aristocrate et les hôtes, les bourgeois. Une distance importante est ménagée entre les acteurs ; le metteur en scène évite la proximité et les contacts. Les positions spatiales se laissent décrire en "face à face" et "vide". Au deuxième degré, les plongées, les cadrages en plan moyen ou rapprochés-taille, la profondeur du champ, les mouvements disjonctifs de la caméra accentuent la "séparation", valorisant le jeune homme au détriment des bourgeois : cadrage en contre plongée ou axial / cadrage en plongée formant les classes dominants / dominés. Les catégories "haut" vs "bas" s'homologuent à "supériorité" vs "infériorité".

En ce qui concerne la frustration ou : "privation d'un droit ou d'un avantage qu'on était en droit d'attendre", elle s'exprime au premier degré par l'absence de partenaire, dans le jeu, aussi bien que dans la parade sur les remparts, sorte de spectacle sans spectateurs ou d'acteur sans public. Elle se manifeste surtout dans le thème de la sexualité ouvert par les bottes et le chapeau, les attitudes et les manipulations (phot. 031 et 291 à 296).

Quelques rares caméras subjectives (l'oeil de l'acteur et la caméra coïncident), quelques plans axiaux n'oblitérent pas l'impression de domination des nombreuses plongées caractérisant ces séquences. L'ensemble peut être ressaisi dans les catégories : "ouvert / fermé", "intérieur / extérieur", "vide / plein".

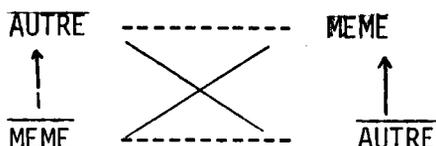
Passant de l'"autour" au "centre", de l'"éloigné" au "rapproché", du

"dessus" au "dessous", du "côte à côte" au "superposé", les deux degrés de l'icônisation réalisent la "confusion" aussi bien au plan de la communication qu'à celui de la classe sociale, le jeune homme étant littéralement intégré dans le milieu.

Les figures de l'excès sont rendues icôniquement aux trois degrés par les plans sur les "pieds nus et les bottes"; les oppositions "endormis / réveillés", "permis / interdit" "retenu / osé" rendent compte de celles-ci.

1-4 Les carrés logiques

A partir des valeurs : "distinct vs indistinct" on peut dresser le carré :



les opérations effectuées par le texte s'analysent en :

AUTRE ----- AUTRE : négation de l'altérité prise en charge par les opérations de "communication"

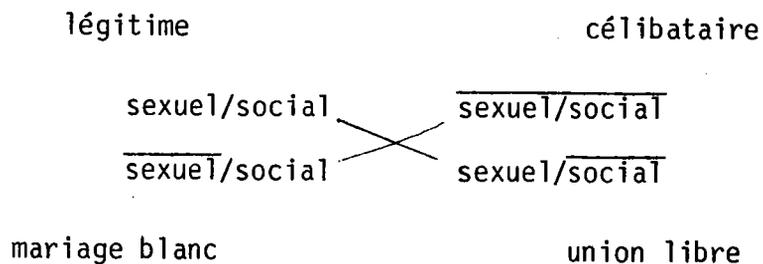
autre ----- même : contradiction de l'altérité prise en charge par le comblement, la confusion, s'enlacer, pénétrer, ne faire qu'un

même ----- même : négation du "même" rassasiement, se blaser.

même ----- autre : retour dans son milieu avec les "siens"

Par rapport au PN1 la relation entre le jeune homme et la jeune fille, plus largement son intégration dans le milieu bourgeois est d'abord notée comme une impossibilité : "elle ne doit pas être" et cependant "ne peut pas ne pas être" (1). Il est intéressant de montrer comment le jeune homme réduit la difficulté de l'opposition nature / culture (social / sexuel).

La transformation est en effet explicable par le carré du mariage tel que le représente J. Courtès (2) et son extension à celui des enfants.

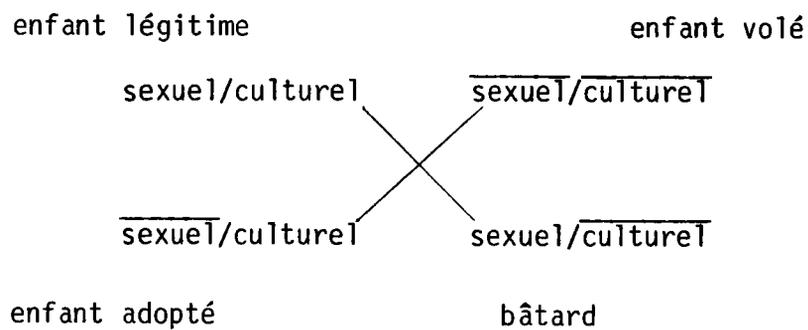


Selon la présence dans l'union des deux valeurs : sexuel et social on obtient une union légitime, la négation des deux entraîne l'absence d'union. La présence de la valeur sociale uniquement correspond au mariage blanc, celle de la valeur sexuelle uniquement correspond à l'union libre.

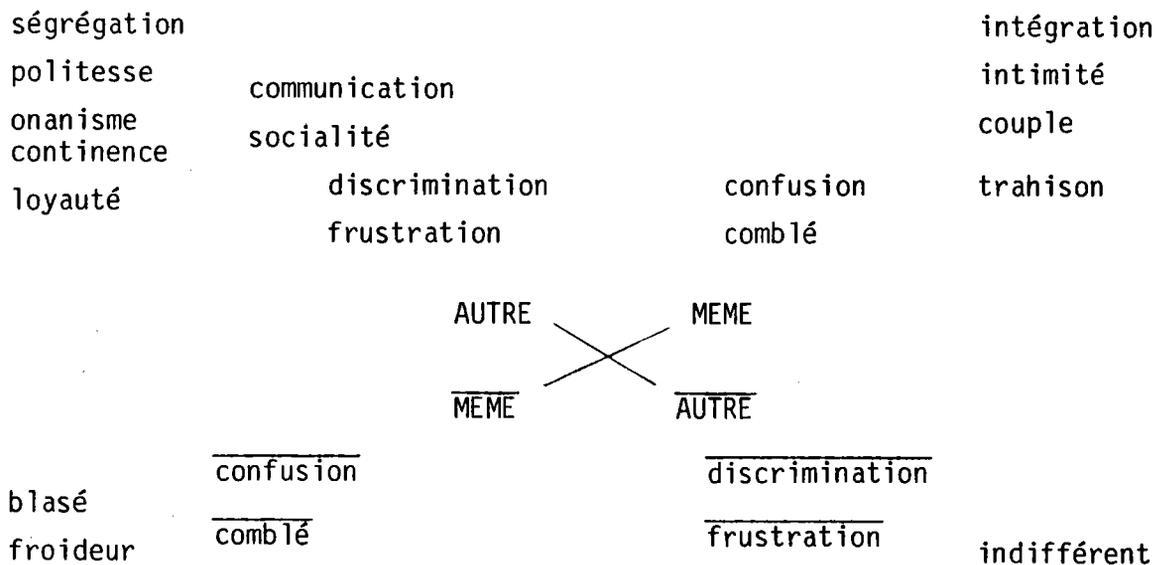
Dans le film la formation du couple est rendue impossible en raison de l'interdit social. Toutefois, comparant la jeune fille à ses parents, le jeune homme déclare : "entre eux, il y avait l'abîme d'une race". C'est au moyen de cette valeur qu'il légitime en somme son union, en conférant à son partenaire le statut d'enfant adoptable :

(1) A.J. Greimas, Pour une théorie des modalités, op. cité, page 101.

(2) J. Courtès, L'organisation fondamentale de la séquence mariage dans le conte populaire merveilleux français in F. Nef, La structure élémentaire de la signification, Bruxelles, Complexe, 1976, pages 73/79.



Je n'ai jamais évoqué les valeurs pourtant figurativisées dans le texte que sont la "vie" et la "mort". Contrairement à ce qu'affirme A. Virmaux (1) ; il ne me semble pas que la "mort" soit au centre de l'oeuvre, qui se présente plus comme une initiation à un art de vivre : le dandysme en particulier, comme je le montrerai un peu plus loin dans l'étude de l'idéologie. Pour conclure ce point de l'étude des valeurs profondes je dresserai le tableau récapitulatif suivant, en y intégrant les valeurs vie et mort :



(1) A. Virmaux, A. Astruc et le Rideau Cramoisi, Revue des Lettres Modernes, n° 403/408, Paris, 1974, pages 153 à 174.

1-5 L'idéologie

L'étude de l'idéologie devra permettre de rappeler d'une part le programme narratif englobant, dont on a dit qu'il constituait un ensemble réduit ici à ses programmes d'usage : acquisition de modalités par le sujet, mais qui ont été traitées comme des programmes complexes, d'autre part elle sera l'occasion de poser une direction d'exploitation des valeurs du texte.

A.J. Greimas propose à la suite de son étude sur les "micro-univers" c'est-à-dire "des modèles immanents constitués d'une part d'un petit nombre de catégories sémiologiques saisissables simultanément comme (des) structures, et pouvant rendre compte d'autre part, grâce à ses articulations hypérotaxiques, du contexte manifesté sous forme d'un texte isotope" (1) de classer les messages en deux inventaires séparés, les messages fonctionnels et les messages qualificatifs. On ne s'intéressera, ici, qu'aux messages qualificatifs : "opérant à partir de la manifestation mythique, ils explicitent les micro-univers axiologiques". L'axiologie pouvant être comprise comme l'ensemble des valeurs sémantiques immanentes investies dans le discours et que manifeste son idéologie".

L'ensemble du problème peut être représenté dans le tableau ci-dessous :

nature \ Plans	fonctionnelle	qualificative
pratique	technologiques	scientifiques
mythique	idéologiques	axiologiques

On peut proposer de définir l'idéologie, au plan mythique, comme les valeurs axiologiques (qualifications, paradigmatiques, sociolectable) que le sujet (ou le lecteur) doit intégrer au plan fonctionnel (syntagma-

(1) A.J. Greimas, Sémantique structurale, op. cité, page 158.

tique, idiolectal) pour saisir à ce niveau, l'isotopie du texte.

J'ai dit que le récit visait à définir la compétence à acquérir par le sujet dans les programmes d'usage, ou tout programme analogue pour accéder aux valeurs positivement déterminées, c'est-à-dire à toutes celles appartenant à la deixis euphorique. Par conséquent le texte est une initiation au dandysme ou à l'un de ses aspects, il doit comporter un code, une leçon à l'usage du futur dandy.

Conformément à ce qu'écrit J. Boucher, on se trouve bien devant le récit (1) d'une protestation contre la médiocrité du monde exprimée par le rejet de la vie de garnison, le refus de la petite bourgeoisie provinciale, pour la misogynie contre tout ce qui vise à fixer l'homme en l'aliénant. Le mépris de la mort, de l'attachement, des valeurs traditionnelles. On note que le récit est amoral, voire immoral de bout en bout. Le crime est crime contre soi-même, contre sa race. Nulle sanction sinon la peur, dont on a dit qu'elle se posait comme une modalisation de l'individu, n'est prise contre le criminel. Il sort marqué, mais non déshonoré de son aventure, fortifié en somme d'un passage en enfer où le diable sous la figure d'Albertine et du hasard tient lieu de destinataire. Le Rideau Cramoisi est cette barrière fragile, le voile du temple, séparant deux univers qu'on ne saurait franchir sans courir de grands risques - c'est ainsi que j'interprète la stupéfaction qui s'abat sur les deux héros après leur "crime" (phot. 363) - "jamais elle ne perdit la sensation, la stupeur de la première fois". "Et moi, je ne m'étonnais pas, je l'étais bien moi, stupéfié". On peut dire aussi qu'il s'agit d'une oeuvre initiatique visant à donner à l'homme jeune, au débutant, pour première leçon de cultiver sa différence naturelle dans le respect de sa culture, en renonçant à sa composante "féminine" auquel cas le couple n'est plus que la synthèse d'un même personnage : interprétation due à la nature très complémentaire des deux personnages, à la métaphore des bottes, puis les pieds couverts de chaussettes du héros (phot. 430) visualisation du phénomène de la "mue", le héros se défait progressivement du symbole féminin. Toutes ces interprétations induisent des niveaux de communication différents, impliquent des points de vue différents, littéraire, moraliste, psychanalytique, etc. motivés autant par le message

(1) BOUCHER (J.), Les Diaboliques. Montréal, Université du Québec, 1976.

que par le récepteur, qui sont probablement en rapport avec le phénomène de l'icônisation, c'est-à-dire de la création sémantique.

Dans ce chapitre, tant au plan narratif que discursif, en surface, comme en profondeur, j'ai pu montrer comment les valeurs du récit se sont manifestées, comment les codes en présence les ont réalisées.

Mon but étant de cerner l'aspect icônique du message filmique dans la communication, l'aspect linguistique supposé connu, je vais tâcher, dans le chapitre suivant, à préciser quelques principes de son fonctionnement.

CHAPITRE II - ESSAI DE MISE EN PLACE DE QUELQUES PRINCIPES D'ICONIQUE

2-0 Introduction

On va pouvoir poser quelques principes de fonctionnement des images à partir des valeurs précédemment dégagées, et utiliser en particulier la grammaire narrative et discursive pour conduire cette approche.

Une première interrogation portera sur le statut des objets du monde et tentera de les préciser par rapport aux images. On essayera ensuite de regarder le plan du signifiant qu'on caractérisera, en liaison avec le phénomène de la double articulation des codes. Mais, c'est surtout au plan du contenu que l'on s'intéressera, pour cerner et appréhender les notions de référent, de sens et de signification, de dénotation et de connotation. L'ensemble vise essentiellement le concept de signe icônique et tâche à déterminer des unités spécifiques capables de rendre compte des messages qu'ils produisent.

2-1 Le plan des objets, les icones, les icônes

2-1-1 : Les objets et les icones

L'analyse sémiotique précédente a montré que l'on pourrait d'une certaine manière ranger les objets signifiants en deux classes. Les signes linguistiques, monovalents, spécialement créés pour produire des messages et certains objets, bivalents ou polyvalents ne remplissant la fonction sémiotique qu'accidentellement ou en tout cas, ne semblant pas réalisés d'abord dans ce but, mais qui, dans certains cas précis, le vise, comme les éperons et la lampe par exemple. Je m'arrêterai d'abord à ces objets en les considérant, si j'ose dire, dans leur contexte naturel que, faute de mieux, j'appellerai la réalité à trois dimensions.

Dans son action sur le monde, l'homme se sert naturellement d'objets compris comme réalité anthropomorphe ou non. Ceux-ci, dans la mesure où ils sont justement des objets, portent presque tous inscrits dans leurs formes mêmes au moins deux sortes de programmes : ceux qui indiquent ou transmettent la manière de les utiliser et ceux qui signifient ou justifient qu'on les possède. En ce sens leur fonction est double, pratique et psycho-sociale. D'un côté, ils permettent la création ou la transformation d'autres objets ; de l'autre, ils peuvent exciter l'apparition d'un manque chez celui qui ne les possède pas et les désire, ou bien, ils témoignent que leur propriétaire a liquidé ce manque en les acquérant et, d'autre part ils proposent leur "mode d'emploi".

En termes de sémiotique cela revient à dire que l'objet se comporte actantiellement comme un destinateur du manque susceptible, sous certaines conditions, de manipuler des sujets et de les faire entrer dans des programmes de transformation. L'actant-objet en cause étant constitué par l'objet lui-même. En ce qui concerne son utilisation, il est objet cognitif, porteur de savoir, capable de modaliser le sujet, de lui attribuer la compétence du savoir faire.

En généralisant beaucoup, par conséquent, la sémiotique narrative et discursive, on en arriverait à penser que les objets du monde, quels qu'ils soient, sont tous des actants virtuels, prêts à s'actualiser dans des programmes de transformation en qualité de destinateurs d'adjuvants ou d'opposants, voire dans certains cas d'anti-sujets⁸.

Chaque fois que l'homme les exhibe, il agit directement ou non, volontairement ou non, sur son semblable, chaque fois il tend à délivrer, grâce à eux, cette fonction et fonde ainsi des rapports sociaux variés. A ce titre, ils sont alors des messages et leur utilité est celle du signe.

Mais il faut remarquer que tous les objets n'agissent pas de la même façon, ni au même moment et, quand ils le font, c'est souvent dans des domaines très précis. Il arrive aussi que certains d'entre eux sont uti-

lisés à d'autres fins que celles que l'on vient de remarquer ; ils valent alors pour autre chose qu'eux-mêmes et se comportent comme des symboles.

Cependant l'action transformationnelle des objets, cognitive ou pragmatique ou communicationnelle ne s'accomplit pas indifféremment et de façon permanente. Dans l'exercice de la perception visuelle, l'homme ne prend pas en compte à chaque instant tous les objets que son regard englobe, il n'en voit que quelques-uns, ceux dont il se sert ou dont il parle ou ceux qui l'avoisinent, en un mot ceux qu'il focalise.

On peut dès lors ranger ces objets en deux classes. La première est formée de tous ceux qui sont éloignés, que l'homme ne focalise pas, qu'il regarde sans voir. De façon tout à fait opératoire, on les qualifiera de "passifs" ; leur rôle est tantôt celui de "catalyseurs", ils favorisent la relation, constituent le décor de l'action, tantôt celui de "parasites", auquel cas ils la gênent, la brouillent. Dans ces cas ils sont soit des adjuvants, soit des opposants. L'autre classe d'objets, ceux que la focalisation distingue pour toutes sortes de raisons sont des objets "actifs". Ils interviennent directement dans le faire, dans les rôles actantiels déjà signalés. Ce statut ne leur est attribué que s'ils sont focalisés.

En abusant un peu, on pourra déclarer que tous les objets "actifs" sont des signes. Dans ces conditions et pour peu qu'on les organise en système, ils constituent un ensemble de possibilités, d'échanges intersubjectifs, concurrent ou complémentaire des autres codes. Leurs unités permettent d'avertir autrui de ce qu'il ne perçoit pas directement (1). On appellera ces objets de l'espace à trois dimensions : les icones. Ils sont par "leurs propriétés et les relations avec d'autres symboles, similaires à la chose, à l'idée, à l'événement qu'ils représentent" (2).

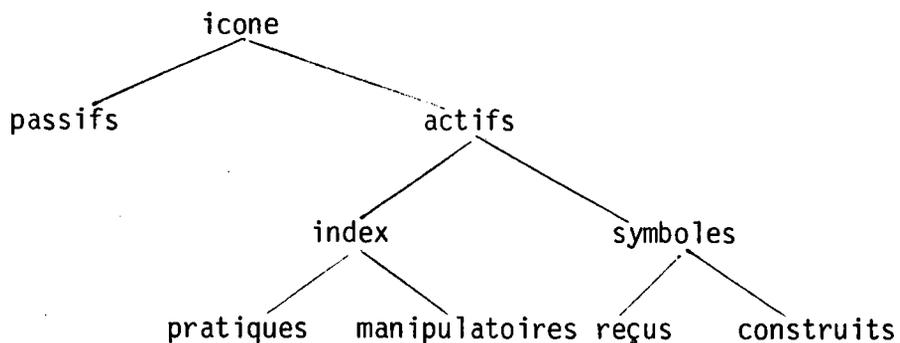
(1) O. Ducrot, Dire, ne pas dire, Paris, Herman, 1970, page 2.

(2) E. Veron, L'analogique et le contigu. Communication n° 15. Paris, Seuil, 1970, pages 52-59.

On leur reconnaît par conséquent les traits consubstantiels définis plus haut et les traits accidentels provenant de l'utilisation qu'on en fait indépendamment des premiers. C'est ainsi qu'ils peuvent produire des effets de sens totalement différents de ceux qu'on a notés. L'instrument de torture qu'était la croix pour représenter le christianisme ou les outils que sont le marteau et la faucille pour le communisme.

Ces icônes particulières et beaucoup d'autres constituent une classe de symboles que l'on qualifiera de "reçus".

Mais on peut aussi arranger des objets entre eux de sorte que, jouant les uns avec les autres, ils produisent des effets de sens de même nature que les symboles reçus, arrangement qui leur confère le caractère d'objets symboliques "construits". Une première typologie approximative permettrait de reconnaître :



Par "index" j'entends toute réalité extralinguistique expressément réalisée, pour signifier une fonction comme la courbure du manche de la faux, le poing tendu de l'agresseur, ou l'arrangement des parties d'un objet pour le faire désirer.

Les symboles reçus ou construits sont destinés à produire des effets de sens sans rapport apparent ou direct avec ce qu'ils représentent au premier degré. Ils sont les uns et les autres véritablement des signes. En témoignent des expressions comme "le signe de la croix ou de la main". Les photogrammes de l'annexe 2 peuvent permettre d'illustrer la formation de symboles.

En plaçant des locuteurs informants (1) devant cette scène (pas devant sa photographie) on s'entend parfois donner en guise d'interprétation : "Quelqu'un lisait et vient de quitter la pièce". Si on retire le cendrier et la cigarette, on obtient : "Le lecteur a quitté la pièce". "Il a oublié de fermer son livre" etc. On demande alors de préciser : "depuis quand ?" - "Tout à l'heure" - "Hier". L'effet de sens récent a disparu.

Deux commentaires s'imposent, le premier concerne l'effet de sens "interruption d'un faire", le deuxième "son aspectualisation" par l'effet "récent".

J'ai indiqué dans l'analyse sémiotique que le discours linguistique au plan de la signification se construisait à travers la redondance des classèmes ou sèmes contextuels, ou si l'on préfère dans les isotopies sémantiques ou thématiques figurativisées elles-mêmes sémiologiquement ou cosmologiquement dans les isotopies sémiologiques ou figuratives, catégorisations l'une et l'autre des axes sémantiques ou sémiologiques qu'elles subsument. Il avait semblé que le décodage de l'image et, partant, de la réalité qui la fonde n'activait pas de catégories sémantiques mais uniquement sémiologiques. Il aurait été peut être plus précis de dire que si le décodeur n'avait pas à se soucier de ces structures, n'avait pas à conjoindre ces deux univers pour produire des effets, l'analyste n'avait lui, qu'à tenir compte des isotopies sémiologiques. C'est-à-dire que toute scène organisée du monde présente une cohérence de cet ordre qui la justifie et la conditionne, et qui est de l'ordre du "faire" et/ou de l'"être", cosmologique par conséquent et non, comme en linguistique, de l'être du faire et/ou de l'être de l'être. C'est-à-dire qu'une scène réelle ou son image ne peut jamais être que "vraie", en tant que telle, cela s'entend. Il n'empêche qu'à d'autres niveaux, on puis-

(1) Il est vrai que la méthode du locuteur informant tend à une interprétation non du discours de l'image mais du discours tenu par quelqu'un sur l'image. Mais si plusieurs locuteurs attribuent une même signification à un même objet, celle-ci provient moins d'eux-mêmes que de l'objet et constitue son "sens".

se la juger et l'apprécier "vraie" ou "fausse".

Le sens d'une scène ou d'une image est donc d'abord ce qu'elle représente. Celui dont il s'agit ici est "interruption de la lecture".

Le deuxième commentaire portant sur l'effet "récent" montre que la cigarette fonctionne comme un symbole construit, la fumée vaut pour autre chose qu'elle même. Elle veut indiquer le fait récent et actualiser le "faire". Il faut évidemment que la compétence du lecteur l'englobe comme objet consommable dans une durée limitée.

On peut se poser beaucoup d'autres questions à propos de cette scène, opérer de nombreuses commutations ; dans sa relation avec l'ensemble, la cigarette produit dans les mêmes conditions les mêmes effets.

Bien entendu certains descripteurs s'attacheront, par exemple, au vase qui sera focalisé. Il pourra valoir pour un index, voire pour un symbole reçu : index, il interpelle par sa fonction pratique ou par ses couleurs, sa valeur, ses formes, plaît ou déplaît ; symbole, il peut fonctionner comme le "sein maternel", par exemple ou toute autre chose. Mais dans ce contexte, il ne peut jamais apparaître comme symbole construit parce que, spatialement, rien ne concourt à le définir comme tel.

Au total les objets du monde prennent place, souvent accidentellement, dans des séquences organisées, relevant d'une systématique, actualisant ses unités dans un discours, volontairement produit ou non, en vue de délivrer des messages qu'on peut qualifier de discours des choses et qui est essentiellement et d'abord cosmologique (1).

(1) J'ai choisi des objets hors film pour cette expérience parce que je n'ai pas pu reconstruire le décor de son action. Il me paraît en effet assez illusoire de demander à quelqu'un d'observer un photogramme puis de lui demander d'"imaginer" soit l'absence d'un objet présent, soit la présence d'un objet absent pour en tirer des commentaires et des conclusions quelconques.

2-1-2 : Les icones et les icônes

L'icône étant une re-construction de la réalité, il paraît rentable, si on veut la cerner, de la situer par rapport aux objets qu'elle représente et de la différencier de l'icone avec lequel on la confond parfois.

On peut établir, en effet une distinction assez nette entre ces deux types d'objets sémiotiques.

Les premiers concernent généralement aussi bien des objets à deux qu'à trois dimensions, la peinture, la sculpture, la photographie, l'architecture, et ne visent, en principe, que ceux présentant un caractère symbolique, c'est-à-dire qui valent plus qu'eux-mêmes, désignent autre chose qu'eux-mêmes. Pour deux raisons, parce que je me rallierai à la position de R. Barthes affirmant que "tout a un sens ou rien n'en a" (1), et aussi parce que l'image filmique est encore actuellement à deux dimensions, j'adopterai, pour désigner l'image et les objets qu'elle véhicule - qu'elle naturalise - le terme "icône" réservant l'autre à la désignation non médiatisée de l'expérience du monde visible. L'icone (sans accent circonflexe et masculin) désignera tous les objets de la communication visuelle, hormis l'image ou "icône" (féminin, avec accent circonflexe) visant tous les objets analogiques en deux dimensions obtenus par fixation sur une surface sensible, ou par tout autre moyen graphique.

Je me fonde, pour poser ces classes, sur l'étude de J. Martinet (2) "Sans doute l'icone (masculin) suggère-t-il l'"icône" (féminin). Tous deux ont en dernière analyse même étymologie : (le grec "eikon" mais, ils ne nous sont pas parvenus par les mêmes voies. L'icône (féminin et accent circonflexe) est, selon les dictionnaires étymologiques, un mot attesté au début du XIXème siècle, en 1833 en anglais et en 1838 en français. C'est la forme occidentale du russe "eikone" féminin qui dési-

(1) J. Martinet, Clés pour la sémiologie, Paris, Seghers page 60

(2) R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications n° 8, Paris, Seuil, 1966, page 5.

gne les images sacrées de la religion chrétienne".

Le terme icône renverra donc soit à l'image globale, soit à un ensemble cohérent de ses composants présentant un sens complet soit, dans les mêmes conditions, à un seul d'entre eux.

On ne peut pas cependant les justifier et les comprendre sans parler plus en détail de l'un et de l'autre.

Saisis dans les images, les icônes et tous les autres objets du monde, qu'ils appartiennent aux nombreux codes visuels signifiant l'expérience objective et la relation de l'homme au monde : codes de la connaissance objective et traditionnelle, codes signalétiques de l'action aussi bien qu'esthétiques, codes de la communication sociale (1), n'en conservent pas moins leur fonction, leur valeur sémiotique même s'ils y sont interprétés et déformés, même s'ils sont surdéterminés. Ils s'y retrouvent ; à la fois mêmes et autres.

Je ne pense évidemment qu'aux images figuratives filmiques représentant des objets du monde visible, de manière qu'on puisse toujours les reconnaître, les identifier directement, et non aux images abstraites, créations hautement subjectives et codées, telles que la réalité visée ne s'y perçoit pas directement ou tellement défigurée qu'on ne la reconnaît pas à travers elles.

Mais, les réalisateurs eux-mêmes, je viens de le dire, déforment le monde en fabriquant des images figuratives, non seulement parce que les technologies qu'ils pratiquent, les conduisent à fragmenter l'univers réel, à le réduire ou à l'agrandir, à en supprimer la troisième dimension, mais à cause d'eux-mêmes, de leurs façons de voir ou de concevoir les choses, de leurs motivations, de leurs idéologies.

Autrement dit, l'image s'impose d'entrée comme un discours sur le monde; entre elle et ce qu'elle représente, il y a fatalement une relation de sujet à prédicat.

(1) P. Guiraud, La sémiologie, Paris, PUF, 1971, page 55.

L'ensemble des procédures de la réalisation des images se donne aussi comme un système dont elles ne sont que le procès. Mais, tant du point de vue paradigmatique que systématique, peu de choses sont codifiées, conventionnalisées. Il est vrai qu'ici et là, on a mis en place les éléments d'une grammaire et d'une syntaxe qui montrent que ce discours n'est pas un pur idiolecte, qu'il n'est pas livré entièrement à la fantaisie du réalisateur. C'est ce que l'on peut conclure de la lecture de la "grande syntagmatique" de C. Metz (1) ou bien de celles concernant l'image fixe de E. Panofsky, de R. Barthes, de U. Eco, de A. Plécy, de L. Porcher, de J.P. L'Hôte pour n'en citer que quelques uns. Tous ces travaux manifestent, en même temps qu'une grande diversité de points de vue, de grandes divergences, mais laissent tous apercevoir qu'une systématique soit virtuelle, fondée sur des habitudes de fabrication et de lectures bien ancrées, soit actualisées dans des pratiques des réalisateurs existe et préside, consciemment ou non, à son élaboration.

On pourra toujours étudier l'image de deux manières au moins, sous l'angle du premier degré, celui des icônes, de ce qu'ils sont, feignant de les approcher comme s'ils étaient "la réalité" ou sous l'angle du deuxième degré, auquel cas ils formeront un ensemble nécessairement prédiqué, surdéterminé par l'écriture, analysables en index et symboles (surdéterminés) d'une part ou en signes spécifiques.

L'image donc, comme la réalité à trois dimensions fournit des objets susceptibles de remplir tous les rôles actantiels déjà cités, à quoi s'ajoute inévitablement son rôle d'objet cognitif dans la relation réalisateur/émetteur, spectateur/récepteur.

Il faut souligner que, par rapport à la réalité, ces objets icônes et signes linguistiques se trouvent sur un même plan de transforma-

(1) C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, op. cité, page 112 à 146.

tion, à une même distance d'elle. L'image, quant à elle, est nécessairement à un plan plus reculé, comme discours d'un discours.

La lecture des photogrammes images arrêtées, permet de saisir les codes de la communication filmique, de repérer ces transformations, de discerner le discours du discours, et d'approcher ce code qu'on hésite à qualifier ou à définir : code, langage ou langue. Le moins qu'on puisse en dire maintenant, c'est que l'image propose des segments prédiqués de la réalité qu'elle englobe, qu'elle représente en deux dimensions ces icônes fonctionnels, manipulatoires ou symboliques évoqués plus haut, qu'elle ordonne à son tour en passifs et actifs.

L'image admise au rang de signe, doit pouvoir s'analyser sur le plan de la réalité sensible qui la compose, c'est-à-dire par rapport à son signifiant, d'autre part cette réalité porteuse d'effets présente également un contenu que l'on peut approcher.

2-2 Le plan de l'expression

La connaissance du plan d'expression du signe icônique, c'est-à-dire opposé au plan du contenu qu'il présuppose, n'est pas, à vrai dire indispensable au développement de mon propos, tout au plus en favorise-t-elle l'approche, c'est pourquoi je n'y consacrerai que quelques lignes, prenant en compte l'avertissement de C. Metz "Vouloir déterminer actuellement les unités cinématographiques (même seulement leur composante icônique) c'est mettre la charrue devant les boeufs. Vouloir déterminer une seule unité cinématographique, c'est, bien loin d'avoir réglé le préalable à l'analyse des codes, rendre cette analyse impossible" (1). Aussi ne m'aventurerai-je que prudemment dans ce domaine assombri par la prédiction pessimiste de l'auteur de la citation précédente, de 1971, il est vrai. Mais, quand on se rend compte de la complexité du signe cinématographique, on ne peut pas faire autrement que de l'approuver. Car,

(1) C. Metz, Langage et Cinéma, Paris, Larousse, 1971, page 148.

même si on le réduit à quelques uns des traits qui le composent, - il y faut de la bonne volonté -, à l'objet audio-scripto-visuel qu'il propose, il reste encore très complexe. Si on le débarrasse de tous les supports : qualités du grain, largeur de la bande, puissance des objectifs, souplesse des appareils, etc. on reste encore devant un objet composite, pétri de quatre matières différentes dont l'une seulement, la matière phonique est un peu connue, les autres, l'icône proprement dite, la musique et les bruits n'étant encore que peu explorées. Si l'on s'arrête à la première on ne tient plus qu'une composante de composantes, elle même complexe.

On tentera toutefois de l'analyser quitte à espérer que ce que l'on en dira, sous tendu par la conscience de sa nature, pourra éventuellement prendre place dans une synthèse rassemblant les études partielles et rendant compte du phénomène global.

Dans cet esprit, je vais donc considérer la composante icônique et viser d'abord son plan d'expression sur lequel pèse, d'entrée de jeu les mêmes hypothèques que sur l'ensemble auquel il appartient et, paradoxalement, peut être y sont elles encore plus lourdes, que celles qui pèsent sur son plan du contenu.

Le signifiant icônique, unité d'expression référentialisée du monde, est comme son homologue en linguistique, une réalité sensible, susceptible de provoquer un effet de sens qui lui impose des frontières, faute de quoi, il pourrait s'investir dans n'importe quel objet icônique ou, n'importe quel objet icônique pourrait le produire.

Pour en tracer les contours et chercher à le réduire en éléments simples, on pourrait suivre les voies de la phonologie et voir, par exemple, quels changements sont provoqués dans telle image par telle ou telle commutation d'objet, voir si les faits icôniques se réalisent de ce point de vue comme les faits linguistiques dont A. Martinet dit : "Ils s'ordonnent dans le cadre d'articulations successives, une première articulation ou unités minimales à deux faces (nos monèmes, les morphèmes de la plupart des structuralistes, une seconde en unités successives minima de fonction uniquement distinctive" (1).

(1) A. Martinet, La linguistique synchronique, Paris, PUF, 1965, page 32.

Deux différences essentielles apparaissent immédiatement entre ces deux types de "formes". La première concerne la successivité. Les signes linguistiques s'inscrivent, en effet, dans une dimension chronologique linéaire ; les autres dans une dimension spatiale. Cela ne veut pas dire que l'on ne puisse pas introduire une successivité dans la perception des éléments icôniques, mais tout juste qu'on ne sait pas très bien, si on admet que celle-ci puisse s'y manifester, où placer son origine.

D'autre part si, en linguistique, les unités de la première articulation ont bien une forme et un sens (1), celles de la deuxième une forme mais pas de signifié (2), il ne semble pas que cela soit le cas en icônique.

Il n'est guère contestable que les icônes véhiculent des unités significatives, c'est-à-dire et à condition de le montrer, des unités de la valeur du morphème ou de l'énoncé comportant deux faces : celles du signifiant et du signifié, mais il n'existe pas d'alphabet icônique, ensemble réduit d'unités capables d'engendrer par associations une infinité de textes et donc probablement pas de deuxième articulation.

On peut, certes, admettre comme J. Bertin (3) que la tache soit une unité de ce type, elle est en effet susceptible d'engendrer des formes variées, mais on se heurte aussitôt au nombre infini de taches ce qui la rend pratiquement inefficace dans cette fonction, ou bien on la réduit en un nombre indéfini de points générateurs de lignes ou de taches et on tombe dans une expansion si tenue des formes que cela devient très difficile à interpréter.

Si, d'autre part, avec R. Odin (4) on accepte que : "deux pertinences semblent nécessaires pour caractériser la matière de l'expression, spatialité et coloration ; les images mobiles font intervenir une troisième

(1) G. Mounin, Clés pour la linguistique, Paris, Seghers, 1971, page 56.

(2) Id. page 57.

(3) J. Bertin, Sémiologie graphique, Paris, Pouton, page 42.

(4) R. Odin, Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et élémentaires dans l'image, in : L'isotopie, C.R.L.S., n° 1, Lyon, 1976, page 84.

matière : le temps". On complique encore le problème en y ajoutant des éléments aussi vagues et insaisissables que la tache ou le point. En fait, j'admettrai que les unités significatives de l'image ne disposent pas d'instance "ab quo". C'est ce que note U. Eco lorsqu'il écrit : "Devant le profil d'un cheval dont le contour est une ligne continue, je peux reconnaître les signes qui dénotent tête ou queue, oeil ou crinière, mais je ne dois pas me demander quels sont les éléments de seconde articulation... je ne me pose pas le problème des épreuves de commutation à faire subir au bâton de l'aveugle (1). C'est pourquoi, je n'ai pas retenu l'intéressante proposition de C. Cossette (2) d'appeler "graphème" : "les éléments graphiques (ou icôniques) simples constitutifs des "icônèmes". Ce peut être un point, une ligne, une surface, une couleur. Par analogie linguistique ce serait en quelque sorte un phonème, qui est une unité distinctive simplement". Si les images constituent un code, il n'aura qu'une articulation, la première. On renonce donc provisoirement du point de vue sémiotique à l'établissement des phèmes, considérant que l'analyse de l'image commence au moins au niveau des syntagmes narratifs élémentaires pour la narrativité et des programmes discursifs pour la discursivité. On va pouvoir mesurer un peu plus loin l'importance de cette constatation dans l'étude précisément des relations liant les objets du monde entre eux et celles unissant les objets et les images.

Il est encore extrêmement difficile, à l'heure actuelle d'analyser l'icône au plan de son expression. Cette affirmation ne fait certes pas avancer le problème, le renvoie à d'autres compétences, celle des psychologues de la perception par exemple, elle ne veut donc qu'en souligner la difficulté voire l'impossibilité.

Il suffit de comparer entre eux, l'énoncé linguistique : "jeu d'échecs" et son correspondant icônique pour s'en rendre compte.

(1) U. Eco, La Structure Absente, Paris, Mercure de France, 1972, page 212.

(2) C. Cossette, Communication et langage, n° 19, CPL, 1973, page 93.

Alors que l'énoncé linguistique et les signes qui le composent sont "digitaux", "symboliques" et "arbitraires", c'est-à-dire qu'ils opèrent avec des éléments discrets séparés par des intervalles (1), qu'ils se réfèrent à quelque chose par la force d'une loi, relèvent d'un contrat, d'une convention et que, comme le dit E. Benveniste, ils sont arbitraires, parce que tel signe plutôt que tel autre est "appliqué à tel événement de la réalité et non à tel autre" (2). Les énoncés icôniques, eux, sont analogiques, continus et contigus, leurs signes sont motivés, ils ressemblent à ce qu'ils représentent. Les plans du signifiant et du signifié linguistique sont dans un rapport non nécessaire, ceux de l'icône dans un rapport nécessaire.

Enfin, pour décoder l'énoncé linguistique, déployé dans une chronologie, il faut construire l'effet de sens dans une durée, l'image, elle, se donne d'abord dans un espace limité, dans une durée variable, globalement saisie ou ponctuellement, il semble bien qu'elle soit, tôt ou tard, déconstruite pour être restructurée.

On peut, malgré tout, tenter, à titre d'essai, d'approcher un tel signifiant, à partir, notamment, du photogramme 1 de l'annexe 2 où la matière "fumée", dans ce contexte précis, produit l'effet de sens "récent" comme on l'a déjà vu; ses frontières sont nettement dessinées.

On remarque qu'un même signifié s'investit dans des objets différents ou que, dans certaines conditions, ceux-ci ou des parties de ceux-ci l'intègrent.

De même, un objet quelconque focalisé donc actif revêt, d'entrée, une existence sémiotique, il présuppose un sujet dans la relation agent/patient. Autrement dit, dès qu'on le regarde, il se propose comme

(1) E. Veron, L'analogique et le contigu, communications n° 15, op. cité, page 55.

(2) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, NRF, 1966, page 29.

narrativisé, intégré dans le discours.

Pour toutes ces raisons, c'est entièrement, ou presque, du côté du contenu et de la première articulation que je me tournerai pour tâcher à déterminer les unités icôniques.

2-3 Le plan du contenu

2-3-1 : Icône et signe

On notera d'emblée que comme le signe linguistique, l'icône est produite pour être montrée (dite) et que, par conséquent, avant toute chose, elle est un objet de communication, mais, contrairement à celui-ci, elle ne présente pas "naturellement" autre chose qu'elle-même ; elle ne peut pratiquement jamais se défaire des traces de la réalité qu'elle évoque, même quand elle indique autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire qu'entre son plan d'expression et son plan de signifié existe toujours une relation nécessaire, une motivation quelconque, même dans le cas du symbole, focalisation et généralisation d'un trait de l'objet - souvent pertinent -.

Tout signe engagé dans un énoncé linguistique "doit" être lu ou entendu, il est toujours en ce sens visuellement ou auditivement focalisé mais à divers degrés de force. Tout objet de l'icône ne l'est pas nécessairement et le tableau de la distribution des icônes en actifs et passifs lui est parfaitement applicable. A ceci près, premièrement que les index et les symboles y sont tous surdéterminés et, deuxièmement, qu'actifs ou passifs, ils y sont tous intentionnels.

Les surdéterminations proviennent du réalisateur, soit parce qu'il éprouve le besoin d'institutionnaliser l'échange et que, dans ce but, il se sert des icônes pour fonder les règles du transfert dans des fonctions phatiques, conatives, esthétiques, métaicôniques, référentielles, soit à cause des contraintes de la technique ou encore parce

qu'il utilise les appareils et leurs possibilités pour produire des effets de sens (angle de prise de vue, cadrage, effets optiques etc.).

En qualité de signe, l'icône est justifiable d'un lexique, d'une grammaire et d'une syntaxe.

On peut, pour illustrer ces affirmations prendre quelques exemples dans le film et les analyser, rappelant que le système est nourri par cette symbolique culturelle virtuelle déjà notée, par les travaux sur l'imaginaire et par les constructions, in vivo, du réalisateur.

La lampe, objet remarquable du film, servira à illustrer la classe des symboles reçus. Elle est définie comme "représentation de l'homme" (1). Que ce soit sous l'apparence d'un lampadaire, d'une lampe d'intérieur, d'un bougeoir ou d'un chandelier, on la verra fonctionner plusieurs fois ainsi. Notamment, dès les premières images du film, (photogramme 001) le réalisateur oppose, à gauche de l'écran, la silhouette d'une église et à droite un réverbère éteint, déséquilibré par la prise de vue, représentation symbolique de toute l'action qui oppose l'homme (la lampe selon le dictionnaire des symboles) aux valeurs morales de sa classe (l'église).

La manipulation du jeu d'échecs et des bottes (phot. 021 à 028) illustrera la deuxième classe de symboles. Une première perception conduit tout naturellement l'observateur à y voir une fonction d'objet, une utilité pratique ou un rôle narratif bien précis, ceux qu'ils ont dans le pseudo-cosmos qui les présente, c'est-à-dire des index, mais, si ensuite, restant strictement dans les limites du texte, il les met en rapport avec d'autres objets ou avec d'autres situations, la tapisserie représentant des chevaliers (phot. 441) ou bien l'action entière du film, ou bien le chapeau de la jeune fille (phot. 66), ils acquièrent d'autres valeurs.

La partie d'échecs est inachevée, interrompue et détruite en somme par le joueur qui, agacé ou ennuyé, en balaye les pièces du revers de la

(1) J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, page 108.

main, ces actions, elles aussi, sont à l'image de tout le film qui engage le héros dans des programmes interrompus au cours desquels il est amené à "balayer un certain nombre de valeurs". Il joue, en effet, contre lui-même, pour l'intégration dans une classe sociale opposée à la sienne, pour la trahison contre la loyauté. En somme, et non moins symboliquement, il joue avec les noirs contre les blancs. L'un des ressorts dramatiques de l'action étant la sexualité, on établira aisément, par métaphore, une relation entre le chapeau et les bottes. Il faut alors sortir des limites du texte et activer des catégories de la psychanalyse, qui identifie ces objets avec le sexe féminin pour les bottes, masculin pour le chapeau.

Sans multiplier dès maintenant les exemples, ceux-ci, et en raison des redondances fournies par le texte, montrent que les objets icôniques fonctionnent effectivement comme des "signes", qu'ils tirent leur origine, dans ce cas, d'un fonds culturel préexistant ou de manipulations du réalisateur. Ils avertissent le spectateur de ce qu'il ne perçoit pas directement et peuvent, de ce fait, être appréhendés du point de vue de leur signifiant ou de leur signifié, mais ni leur taille, ni leur constitution ne semblent pouvoir être définies.

Cependant, et il faut bien le souligner dans l'exemple 1 de l'annexe 2, la cigarette n'a pas été oubliée intentionnellement par l'acteur pour produire l'effet, "je reviens de suite" ou "je viens de partir". Si bien qu'il faut toujours prendre en compte deux niveaux de communication. La communication intradiegétique, celle qui concerne les relations interactorielles et la communication extradiegétique qui unit le réalisateur aux spectateurs qui vise à les avertir de certains phénomènes. Dans l'exemple choisi on traduirait : "Il revient de suite" ou "il vient de partir". Il s'agit là de deux choses évidemment totalement différentes.

2-3-2 : Icône, référent et contamination

Le signe icônique pose un problème particulier de référent qu'il convient d'exposer, si l'on veut cerner les notions de sens et de signi-

fication, celles de dénotation et de connotation. La question peut être mise elle aussi en rapport avec la théorie linguistique. R. Martin écrit : "Dans un cas, celui de la signification, on va des mots ou énoncés, en tant que signifiants à leur sens ou signifiés et de là au "référent" (1). Celui-ci peut désigner alors la structure mentale résultant de l'opération ultime du décodage, du point de vue du récepteur. Cette construction de l'esprit est, sans doute, en rapport avec l'expérience mémorisée du sujet, renvoyant selon la nature de l'énoncé tantôt à des phénomènes concrets, tantôt abstraits. Elle diffère, en effet, selon l'énonciation, si les objets dont on parle sont présents ou absents, concrets ou abstraits.

Ainsi le mot "pommes" ou les énoncés : "il mange une pomme" ou "il mange la pomme" ou "des pommes" sont tous liés aux pommes réelles, soit à celle(s) qui est (sont) là devant le (2) décodeur, au moment où on en parle, soit en leur absence, à celle(s) qu'on évoque pour lui. Mais dans un cas comme dans l'autre, il y a chance pour que l'énoncé mette en cause celle(s) qu'il a déjà vue(s) avant qu'on lui parle de celle(s)-ci et qu'il a appris à désigner par ce mot, dont il se souvient, faute de quoi ou bien il ne saurait jamais comprendre le signe ou bien on lui apprendrait à désigner cet objet du monde par ce mot.

Mais quand on parle d'amour ou de "chevalerie", d'"honneur" ou de "justice" on utilise une toute autre classe qui s'oppose à la précédente, elle met sans doute moins en cause une expérience pragmatique, qu'une culture et qu'une expérience subjective. Cependant dans un cas comme dans l'autre, le référent sera toujours maillon terminal de la chaîne.

En icônique, il ne s'agit pas forcément de reconnaître d'abord une chaîne de signifiants pour atteindre un signifié puis, au delà, une référence, un seul y suffit. Car il faut toujours un point de départ sensible. Si l'on pose par pure hypothèse, sans jamais chercher à le

(1) R. Martin, Inférence, antonymie et paraphrase, op. cité, page 14.

(2) Dictionnaire des sciences du langage, op. cité, page 133.

prouver que, partant d'un plan fixe, muet, complètement statique ou d'une image fixe isolée, celui-ci ou celle-ci est le référent ou, plus précisément encore, l'ultime phase de ce qui serait le contenu de l'esprit après le décodage intégral d'un énoncé linguistique équivalent au plan ou à l'image par exemple, les images se comporteraient alors comme une donnée de la conscience préparée, pour elle, par un autre. Le sujet de l'opération de décodage n'aurait donc, en principe, plus rien à construire pour comprendre, à la limite il n'aurait rien à comprendre, mais seulement à percevoir (ce qui expliquerait le pouvoir fascinant de l'image). Il lui faudrait tout juste trouver le point de départ.

Cette démarche, radicalement opposée à celle de la linguistique, consistant à aller de la situation extra linguistique (le référent) vers l'expression linguistique, ressemblerait, toutes choses égales à la "désignation" (1). Je proposerai de l'appeler "contamination". Narrativement, le signifiant porteur de l'effet contaminant se comporte comme un destinataire transférant un objet - la signification - à un autre objet en position de sujet. Autrement dit, pour que la contamination se développe, il faut qu'il existe dans l'image des objets "manquant" de signifié, c'est pour cette raison qu'on les a appelés "signifiants potentiels".

L'exemple de la lecture interrompue (annexe 2) pourrait s'interpréter de la manière suivante. Après les quelques dixièmes de secondes nécessaires à la formation d'une perception nette de l'ensemble, il se peut que l'effet de sens global ait été réalisé, même s'il n'est pas le même pour tous. Admettons qu'il soit : interruption de l'occupation du lieu, de la chaise, de la lecture, de la consommation de la cigarette. Pour des motifs différents chacun des objets énumérés peut signifier la suspension du programme lecture et, partant, de la consommation de la cigarette. Mais le signifié "récent" ne peut provenir que de la fumée de

(1) R. Martin, op. cité, page 14.

celle-ci. Or ce signifié-là, semble-t-il, s'est investi dans les autres. De même d'ailleurs que le signifié "interruption" reporté sur la lecture et la cigarette. On est parti d'un signifiant reconnu dans un ensemble donné, contraignant, producteur d'une signification que l'on a attribuée à un autre signifiant, puis par propagation à l'ensemble. En sorte qu'il ne peut plus s'agir que d'une interruption récente. Si on remplace le livre par un tricot, ou une assiette, l'effet est le même.

Sans généraliser outre mesure, dans ce cas et dans beaucoup d'autres, on serait tenté de dire que l'interprétation d'une icône est "significative" dans un premier temps, elle devient obligatoirement "désignative" ensuite. C'est-à-dire que la séquence :

signification / désignation / signification / désignation

serait une caractéristique de la démarche de ce type de décodage. Deux remarques s'imposent. Il s'agit d'une image fixe isolée, hors contexte. Dans un plan filmique quelconque l'effort est constamment guidé par les autres codes qu'il véhicule. On présuppose aussi l'existence d'un langage implicite intérieur (1) qui, lexicalisant le référent image provisoire, reconstruit sa propre référence.

En fait l'opération est certainement plus complexe, on ne rend compte, ici, que d'une approche toute intuitive, liée au caractère passif ou actif des objets. Ainsi la table, support du livre et du cendrier vaut non seulement en tant que support, mais aussi pour sa fonction esthétique, sociale, topologique.

A cet égard et confirmant l'hypothèse, l'image se comporte a priori comme une constellation de signifiants, tous susceptibles de fournir un point de départ à une chaîne, qui peut varier d'un individu à l'autre et donner, du fait de la démarche contaminante, en dernier ressort, des effets de sens très variés et en nombre indéfini. C'est en ce sens qu'elle peut être polysémique à l'infini ou strictement monosémique. C'est pourquoi la focalisation y est si importante. Par ailleurs, il semble bien que,

(1) E. Garroni : Langage verbal et éléments non verbaux dans le message filmico-télévisuel. In *Cinéma, théorie, lecture*, n° spécial de la revue esthétique, Paris, Klincksieck, 1973, page 111.

sauf les objets très fortement conventionnalisés, comme les symboles reçus, les autres doivent toujours y être vivement cernés, faute de quoi ils ne peuvent jouer le rôle qu'on leur attribue soit d'index ou de symboles construits.

En effet, les symboles reçus, le petit enfant ailé (phot. 373) se décode, toute proportion gardée comme un signe linguistique en ce qu'il est immédiatement reconnu, par certains, comme symbole de cupidon, les autres structures ne s'investissent dans un signifiant qu'après avoir été actualisées. La chaise vide, par exemple, entre le père et la fille du photogramme 131 ne peut valoir pour signifiant de l'absence ou du retard du jeune homme que si on l'a remarquée. Si le signifiant linguistique provoque son signifié, le motive en somme, le signifiant icônique n'en est qu'une vérification, une preuve. C'est aussi parce qu'ils peuvent incorporer un signifié que les index, voire même les objets passifs de l'image peuvent se réaliser en tant que signifiants. Les objets icôniques, à cause de leur nature référentielle, apparaissent comme des structures éminemment instables et avides, prêtes à intégrer des signifiés sans rapport direct avec leurs fonctions.

Une image comme le photogramme 131 propose au cinéma, une référence au spectateur d'autant plus facilement que ses frontières spatiales y sont moins visibles en raison de la grande taille des écrans - ceux-ci n'auraient peut être pas de raison d'être sans cela - qu'il intègre en quelques dixièmes de secondes, dans laquelle il reconnaît des objets passifs, le rideau, les murs etc. des objets actifs fonctionnels, la table, les costumes des personnages valant pour leur utilité et/ou leur esthétique etc., des objets symboliques reçus, le chandelier par exemple, des objets symboliques construits, la chaise vide, la vision dans le miroir. Cette image est immédiatement suivie d'autres qui l'expliquent métaicôniquement, si je puis dire; en 133 la chaise vide va être occupée, la réalisant comme signifiant de l'absence, effet actualisé en 131, de même que le passage de la prise de vues dans le miroir à la prise directe.

Quel que soit le point de départ de l'investigation, on l'aura vue en 131 comme on aura vu la prise dans le miroir. 133 confirme ou infirme le décodage.

Si on cherche, en effet, à décoder ce photogramme et lui seul, ce n'est que parce que l'on sait que le jeune homme est absent que l'on peut investir la chaise de cette signification, de même que c'est parce que l'on sait que le chandelier allumé indique dîner ou souper, que le moment du repas pourra, de ce point de vue, prendre une telle signification.

Il faut ajouter à cela que la composante linguistique permet un ancrage temporel d'une part (un mois après) et spatial d'autre part, les places à table ont été changées, il est à côté de la jeune fille.

Les symboles icôniques, sauf les symboles reçus ne se décodent donc pas immédiatement, ils sont réalisés in vivo, sous les yeux du spectateur. L'opération part d'une perception globale ou locale puis se forme une signification à partir d'un objet ou d'une relation d'objets qui contamine l'ensemble. On verra plus loin comment la structure est réalisée.

Dans un film comme le Rideau Cramoisi, le référent sera donc d'abord l'expérience mémorisée de l'acteur dans sa relation avec les codes symboliques qu'il pratique, soit celui que les images qu'il regarde éventuellement, ou le monde qu'il contemple, lui fournissent. Cet ensemble constitue aussi la référence du spectateur qui lui est imposée comme donnée de sa conscience. C'est-à-dire que provisoirement elle remplace sa propre expérience. Dans le cas contraire, il n'y aurait jamais d'histoire, à chaque instant la fiction se laisserait voir comme telle. Il a donc sous les yeux l'univers constitutif de l'expérience des acteurs qu'il s'oblige à intégrer et qui conditionne son comportement de spectateur-acteur.

Cela peut expliquer la force de l'illusion référentielle du cinéma qui autodonne ses référents. C'est toute la différence entre cet art et la littérature, le premier crée une illusion objective, l'autre une illusion subjective.

Mais il faut pour cela que les objets de l'image se comportent en elle comme dans la réalité qu'elle représente. C'est ainsi qu'elle est liée à elle et qu'elle l'atteint (1). On peut donc parler de la vraisemblance de l'icône, voire de sa vérité ou de sa fausseté : "le tableau (l'image) s'accorde ou non avec la réalité (avec sa réalité) : il est fidèle ou non, vrai ou faux" (2).

2-3-3 : Le sens et la signification

Dès que l'on attribue le statut de signe à un objet quelconque il devient porteur de "sens". C'est vrai pour les icônes (je viens de l'admettre), comme pour les mots. L. Wittgenstein reconnaît ainsi un sens au tableau (à l'image) : "Ce que le tableau représente constitue son sens" (2). Cette seule affirmation pourrait justifier l'intégration de l'icône parmi les objets sensés, mais on peut aussi essayer de voir comment ils s'intègrent, à condition de préciser les notions de sens et de signification.

Pour éviter une rencontre avec le sens, je me contenterai de ce constat de A.J. Greimas : "L'homme vit dans un monde signifiant. Pour lui le problème du sens ne se pose pas, le sens est posé, il s'impose comme un sentiment de comprendre tout naturel" (3).

Je dirai toutefois sans trop m'avancer que le sens d'un objet est "tout" le potentiel sémantique qu'il présente, c'est-à-dire tous les écarts qu'il virtualise entre lui-même, son contexte et le système auquel il appartient ou pourrait appartenir.

R. Martin pose clairement le problème quand il dit : "Un exemple éclairera sans difficulté cette importante opposition (sens / signification)". La phrase : "C'est réussi !" véhicule l'idée de résultat favorable, pour-

(1) L. Wittgenstein, In A. Rey, Théories du signe et du sens, Lecture 2, Paris, Klincksieck, 1976, page 76.

(2) A.J. Greimas, Du sens, op. cité, page 12.

(3) R. Martin, op. cité, page 16.

tant prononcée dans certaines circonstances et avec une intonation particulière, le sens littéral de "réussite" disparaît totalement au profit de la signification exactement contraire de "revers" ou d'"échec" : "C'est réussi !" Si le sémanticien traitait de la même manière les significations et le sens littéral, il s'exposerait à de fâcheuses déconvenues". Entre le sens littéral et la signification s'intercale donc une situation qui, selon qu'elle est prise en compte ou non au moment du décodage, peut modifier radicalement ou partiellement le message. Celle-ci définit, selon R. Martin ; "l'ensemble des données minimales pour que la communication puisse s'établir" et "elle concerne l'ensemble des circonstances dans lesquelles l'énoncé est décodé. Elle est alors, si l'on préfère tout l'ensemble des connaissances et des informations que le décodeur, quelle que soit leur provenance, peut réactiver en rapport avec l'énoncé" (1).

Dans ces conditions, il estime que la situation assume trois rôles : un rôle référentiel, un rôle sélectif et un rôle créateur de signification. On peut toujours dire que l'icône présente un sens littéral mais alors le mot est pris dans un sens un peu différent de celui qu'il a en linguistique ou la "littéralité" est l'actualisation de tout le potentiel sémantique positif de l'énoncé, la situation pouvant le moduler jusqu'à la négativité totale, alors que la littéralité de l'énoncé icônique est toujours positive. Il n'y a pas, à ma connaissance de signe pour inverser la signification d'une icône. Sauf pour les symboles, il ne semble pas que l'on puisse pouvoir lui attribuer cette qualité.

En d'autres termes, un énoncé linguistique peut être polysémique, une image est d'abord monosémique précisément à cause du phénomène de la contamination, elle n'est porteuse que de sens situationnels ou de significations. C'est le contexte qui crée la référence, la sélection et la signification. L'exemple déjà cité des photogrammes 21, 22, 23 et 24 permet de l'illustrer. On comprend bien d'ailleurs ce caractère monosémique

p. 81

(1) R. Martin, op. cité, page 121-124.

de l'image car narrativement les objets, comme on l'a dit, sont toujours soit des actants, soit des prédicats, c'est-à-dire déjà syntagmes narratifs ou parcours discursifs. La polysémie, elle, commence nécessairement au niveau configuratif que l'image figurative ne réalise pas naturellement. En linguistique, le rôle référentiel de la situation s'analyse à travers la production de lexèmes ou d'éléments paralinguistiques susceptibles de fournir des signifiés particuliers au récepteur et donc des référents. C'est le cas des tonèmes pour l'énoncé : "c'est réussi !" ce serait le rôle d'un point d'ironie, c'est celui d'indications comme "dit-il, avec ironie" etc. Mais la structure de l'énoncé est telle qu'il y existe une hiérarchie naturelle, la situation n'est pas applicable à n'importe quel terme de la phrase sauf si l'un d'eux a été focalisé, c'est-à-dire accentué d'une certaine manière.

Mais dans une image, l'actant intégrateur n'est pas toujours sûrement reconnu. Dans la scène du jeu d'échecs, à son début, on ne peut pas savoir qui est le sujet, nulle structure syntaxique ne permet d'affecter ce rôle à l'un des trois objets en présence. Quel est le rôle exact des éperons ?

Il faut par conséquent savoir où (et non quand ?) commence la séquence et fixer un point de départ à la structure signifiante.

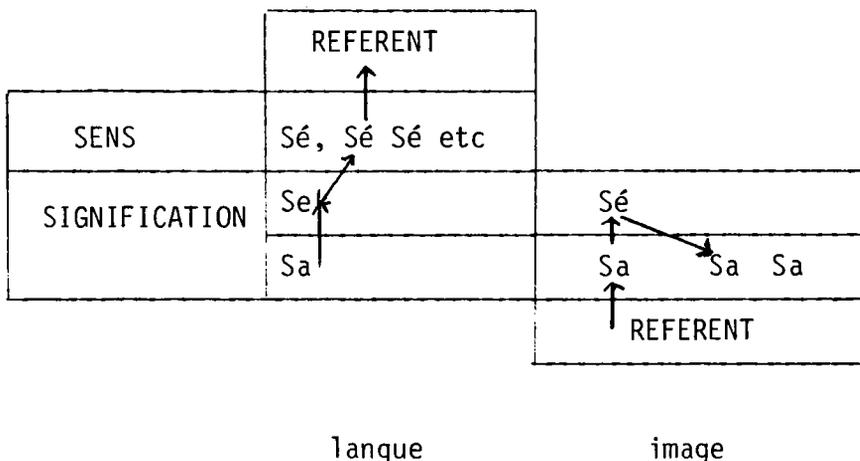
On comprend bien que si ce point de départ, origine de la lecture n'est pas fixé, on s'expose à de nombreux errements d'une part ; d'autre part le lecteur peut s'accrocher pour toutes sortes de raisons, à cause de ses états d'âme par exemple à n'importe quel objet et, si ce que l'on a dit de la contamination est vrai, initialiser une chaîne signifiante productrice d'effets de sens qui peuvent diverger complètement de ceux qui ont été prévus par le réalisateur.

Certes, je le montrerai plus loin, on dispose de moyens divers pour assurer le lecteur dans un parcours convenable comme le gros plan, la séquence, le plan d'ensemble, le très gros plan par exemple.

La signification de l'icône est tributaire de la hiérarchie toute artificielle des composants de l'image. J'y insiste, la langue en ajoutant des signifiants aux signifiants élimine les polysémies naturelles des lexèmes rendant ainsi ses énoncés monosémiques, non-ambigus ; dans l'ima-

ge il faut trouver des signifiants pour fixer le signifié, en ce sens elle est plutôt un potentiel de signifiants. C'est ce que fait observer J.L. Schefer, à un autre plan lorsqu'il écrit : "De son côté le tableau se signifie par l'intermédiaire de la partie d'échecs (ou des autres figurés) et c'est en ce sens - dans la mesure où elle est titre du tableau - que nous avons dit de la partie d'échecs qu'elle est traversée vers son signifiant. On peut donc dire ici que la partie d'échecs est une figure (figurant / figuré) sans signifié ou, plus exactement, ce qui est le propre des systèmes de figuration, que son signifié obligé est le plan d'expression" (1).

Pour conclure ce point à cause de la nature du signe icônique, de celle de son référent, du phénomène de la contamination on peut proposer le schéma suivant :



2-3-4 : Icône, dénotation et connotation

On appelle système dénotatif celui dont, ni le plan d'expression ni le plan du contenu des énoncés qu'il forme ne constitue en soi un langage, il y faut la réunion des deux pour produire des effets de sens. C'est le cas du système linguistique. Mais l'utilisateur peut toujours uti-

(1) J.L. Schefer, Scénographie d'un tableau, Paris, Seuil, Tel Quel, 1969.

liser l'un des plans pour créer du sens. S'il se tourne vers celui du contenu, c'est un métalangage, vers celui de l'expression c'est un langage connotatif.

Cette conception des sources du sens invite pratiquement à voir dans le système dénotatif, le plan objectif du langage, le lien entre les deux niveaux ne pouvant être fondé que par une convention que garantit le dictionnaire. Autrement dit ce qui est énoncé doit s'accorder avec le plus grand nombre d'utilisateurs. Au contraire, ce qui est connoté est le fait de quelques uns seulement et relève de la subjectivité des individus.

En général les objets du monde portent en eux leur propre histoire, on peut les dater, apprécier leur état de conservation, leur modernité ou leur antiquité, leur utilité, leur valeur marchande, ces traits avec d'autres constituent des dénotations, bien que leurs plans de contenu et d'expression soient dans un rapport nécessaire. Lorsque c'est moins l'objet lui-même que son choix qui provoque un effet de sens on se trouve alors devant une connotation.

On peut retenir aussi cette conception donnée par R. Martin (1) : "La connotation est un des aspects de la signification" - elle est donc liée au sens situationnel - "il ne peut être question de la rejeter hors du langage parmi les éléments non-linguistiques du monde réel... Sans rapport au sens référentiel, la connotation n'en fournit pas moins, au plan de l'énonciation, d'importantes informations sur l'attitude affective du locuteur, sur son appartenance socio-culturelle, sur le type de communication qu'il entend - ou feint - d'adopter, sur les réseaux subjectifs qu'il constitue dans l'ensemble des signes. Par l'aspect connotatif de la signification, le locuteur se décrit lui-même intentionnellement ou non".

(1) R. Martin, op. cité, pages 88 à 95.

Les images peuvent permettre l'illustration de quelques uns des aspects de la connotation repérés par R. Martin.

Opposé à la dénotation, la connotation se présente bien comme un système second de significations (1). Le fait par exemple qu'A. Astruc ait choisi de supprimer certains énoncés de la nouvelle de B. d'Aureville, peut indiquer une prise de position idéologique par rapport au texte. C'est ainsi qu'il supprime, en sa qualité de destinataire de toutes les transformations du récit, le Diable.

Une étude morphopsychologique des personnages montrerait sans doute que leur choix est lié à une certaine conception de l'homme et de la femme qui dépend autant de la situation financière du réalisateur que de cette idée. Le choix du couple de vieillards est particulièrement éloquent, de même que celui de la jeune fille par exemple. L'agencement des séquences en : lieux vides / lieux occupés / lieux vides / etc... comme les scènes intérieures surprises à travers les portes ouvertes ou les fenêtres connotent un certain "voyeurisme". Le travail des gros plans illustre connotativement, un investissement affectif positif ou négatif. Le cadrage du verre (phot. 101) est chargé d'affectivité négative comme le plan sur le père découpant la viande (phot. 150) alors que celui du visage de la jeune fille (phot. 144) est positif. Au cours de sa promenade ridicule sur les remparts, le jeune est pris en contre-plongée ce qui rend bien le mépris du réalisateur pour ce genre d'exhibition, de même que la plongée sur les deux vieillards au lit à côté d'une pendulette décorée d'un amour.

2-4 L'icônisation

J'ai appelé "icônisation" l'opération consistant à construire en deux dimensions des simulacres d'objets. Le terme voudrait, par rapport à la définition que j'ai donnée de l'icône, en noter le caractère sémiotique.

(1) R. Martin, op. cité, pages 88 à 95.

Après avoir posé le problème des contraintes qu'impose la technologie au réalisateur, celui des moyens dont il dispose pour fabriquer des images, je reviendrai dans le chapitre consacré à ce phénomène sur la matière transformée. En liaison avec les premières observations qui ont été faites concernant notamment la contamination, j'essaierai de montrer comment il est possible de fixer une origine à la lecture des images, puis à travers les manipulations de l'indication significative, je reprendrai les unités provisoirement définies par les termes index et symboles pour en déterminer la construction, en particulier celle des symboles. La synthèse des résultats obtenus aboutira à la mise en place d'un système d'unités icôniques.

En dégageant des objets passifs ou actifs, c'est-à-dire focalisés ou non, j'ai implicitement établi une hiérarchie non seulement entre les icônes mais encore entre les codes qui l'accompagnent ou qu'elle accompagne. Pour s'en tenir aux deux seuls qui intéressent, on peut imaginer que la hiérarchie qui les lie se construit en fonction de leur prédominance dans telle ou telle séquence, plan ou motif. Si par exemple, toutes les icônes d'une image sont ressenties comme passives, c'est que le code linguistique s'impose sur elle, dans le cas contraire, ce sera l'inverse. Entre ces deux extrémités il y a place pour des valeurs intermédiaires. C'est d'ailleurs le cas le plus fréquent, rares sont les séquences entièrement muettes, de même que l'on compte peu de scènes dominées entièrement par le langage, en l'occurrence par le commentaire. Les deux codes se combinent selon quatre manières :

- complémentaire : (le mot et l'image se complètent)
- redondante : (le mot et l'image se superposent)
- contradictoire : (le mot et l'image s'opposent)
- en contrepoint : (le mot et l'image s'alternent) (1).

Ces combinaisons imposent donc, en raison de la nature des énoncés filmiques qu'elles concernent, tantôt la démarche significative,

(1) T. Decaigny, Communication audiovisuelle et pédagogie, Bruxelles, Labor, 1973, page 69.

tantôt celle de la contamination, tantôt les deux à la fois. Une étude complète de l'icônisation devrait évidemment prendre en compte toutes ces relations non seulement celles du mot et de l'image mais de la musique et du bruit. Ici, je me limiterai à la composante icônique.

2-4-1 : Les contraintes, les moyens de l'icônisation

Il est à la fois banal et important de noter que l'icône filmique est le produit de la technique, c'est ce que remarque M. Tardy : "L'image est toujours un produit de la technique, même la plus élémentaire" (1). On peut tirer deux conséquences de ce fait: le plan d'expression de l'icône est tributaire de la technique, des machines et des supports;

une meilleure optique, un objectif à angulaire plus grand, un grain de sensibilité supérieur du support et l'image est autre. Comme si le fait de disposer de tel stylographe plutôt que de tel autre améliorerait ou empirait non seulement la qualité graphique de l'écriture mais aussi sa signification.

La perfection de la technique intervient donc tant au plan de la lisibilité que de l'informativité de l'image mais, quelle qu'elle soit, elle limite toujours le réalisateur dans son expression et l'oblige souvent à truquer ou à tricher pour atteindre ses objectifs.

La deuxième conséquence est que l'image se trouve en aval de toute une série d'opérations partant d'un scénario, d'un découpage, du tournage, du montage, des post-sonorisations etc., qu'elle est le fruit d'une équipe dirigée, certes, par le réalisateur mais tributaire des possibles interprétations de compétences extrêmement variées.

En ce sens, elle se comprendra comme une écriture collective ou "un système spatiovisuel, support de la communication visuelle qui matérialise un fragment de l'univers optique (univers perceptif) susceptible de

(1) M. Tardy, Le professeur et les images, Paris, PUF, 1973, page 13.

subsister à travers la durée" (1).

Pour construire ou "produire" les icônes, le réalisateur dispose de moyens techniques et humains importants et travaille sur trois plans, celui de la mise en scène, de la prise de vue et du montage. Chacun des plans constitue un domaine précis impliquant des technologies et des compétences humaines spécialisées.

Au premier degré, la mise en scène engage le pseudo-cosmos à trois dimensions du studio ou de la réalité urbaine, par exemple. Il consiste à traiter les icônes avec les caractéristiques que j'ai définies plus haut. Ceux-ci sont enregistrés sur la pellicule au deuxième degré, dans des conditions qu'on trouvera plus loin. Il met en cause les icônes avec leurs spécificités.

Considérés d'un point de vue morphologique, les deux premiers degrés forment des unités icôniques et commencent à les syntagmatiser en unités syntaxiques.

C'est au troisième degré que se construit le film, qu'il prend sa forme syntaxique définitive.

Le dosage de ce triple effort varie avec les films, avec leur but. Filmer sans mise en scène préalable est un acte de reportage, sans travail de la caméra, revient à reproduire des faits ou des événements préstructurés, c'est le cas du théâtre filmé.

L'icône est donc bâtie dans les opérations des trois degrés, son volume ou sa perspective lui vient du premier, son icônicité, traitement des objets par rapport à une surface écranique, du deuxième, son déploiement du troisième.

2-4-2 : L'indication

On a vu que tous les composants de l'icône ne participent pas de la même manière à la formation des "effets de sens" qu'elle produit. On a reconnu à ce propos des éléments actifs et passifs. En considérant le

(1) A. Moles, Encyclopédie de la communication, Paris, Denoel, CEPL, 1972.

photogramme 35 par exemple, on dénombre des faits de valeur inégale : des faits météorologiques, état du ciel ; des faits architecturaux, style et fonction des bâtiments ; des faits humains, personnage engagé dans une action. Tous ces éléments, statiques ou dynamiques peuvent se comporter comme d'éventuels signifiants, amorce d'une contamination par exemple ou de tout autre chaîne signifiante, mais aucun signifié précis ne permet d'envisager l'un d'entre eux comme apte à remplir ce rôle. On en tire ceci, alors qu'en linguistique il suffit de parler pour avertir autrui qu'on va parler, en icônique le réalisateur ne doit pas seulement se contenter de produire une icône pour notifier son intention de communiquer, il doit en somme procéder à une double notification : produire une image et y indiquer quelle est la zone porteuse des signifiants susceptibles de déclencher le processus de signification initiale. Toutes les zones de l'image et tous les objets se donnant en même temps ou quasiment, ils sont tous capables de fournir des significations et une orientation à la lecture. Elle ne dispose pas, à ce stade de l'induction obligée, naturelle, de la langue qui situe sa production dans une durée au cours de laquelle la perception est linéaire et induit une synthèse d'éléments. L'image, elle, situe la sienne dans un espace dont l'ensemble se donne en un bloc et que le récepteur selon son comportement perceptif verra ou dans son ensemble ou seulement dans ses détails. Mais son décodage, quoi qu'il en soit, est forcément une dé-construction, et ensuite une re-construction.

Je vais étudier ce double phénomène en rapport avec l'indication et la détermination.

On distingue deux types d'indication, notifiative dont je viens de parler et significative visant à produire des indices permettant au spectateur de comprendre le message.

2-4-2-1 : L'indication notifiative, la focalisation

Au photogramme 021, il est important que l'on perçoive les éperons du joueur, faute de quoi, un élément déterminant de la significa-

tion du thème "aristocratie" ou "chevalerie" qu'ils initialisent ferait défaut. C'est pourquoi, au premier degré, ils se trouvent dans la position de l'adversaire du joueur, qu'ils sont cadrés, au deuxième degré en plan moyen, au premier plan en bas et à gauche de l'écran, qu'ils sont pris sous un angle tel qu'ils paraissent vus de haut. L'organisation de l'espace d'une part et la prise de vues d'autre part éliminent du champ de la caméra d'autres éléments de la scène qui pourraient figurer-là. Ils comptent nécessairement dans l'effort d'intégration du spectateur, mais ils ne sont ni plus ni moins passifs que d'autres qui, bien que perceptibles, cadrés, demeurent, provisoirement peut-être, dans cet état. Ils restent en somme hors contexte, parce que leur place, leur volume, leur tonalité, leur éclairage les en écartent, en somme ils ne sont pas notifiés, ils sont passifs.

Pour activer des objets, notamment pour indiquer la zone dynamique de l'image, le réalisateur utilise un certain nombre de pratiques appartenant toutes à la classe de la "focalisation", il exploite en particulier les points forts de l'image, la hiérarchie des composants et la durée des objets à l'écran.

Par focalisation on entend habituellement : "la mise en valeur d'un énoncé. Le mot est aussi parfois synonyme d'emphase ou d'insistance" (1).

La langue comme le montre R. Martin (2) dispose de toute une série de possibilités pour focaliser, par accentuation de tel élément de la phrase, par prédication etc. opérations "modifiant sa structure sémantique.

En icônique le procédé y est encore plus nécessaire surtout aux deux premiers degrés. C'est pourquoi on ne vise pas toujours à isoler une seule zone de l'image ou un objet mais parfois plusieurs zones ou objets, voire son propos tout entier.

(1) Dictionnaire des sciences du langage, op. cité, page 346.

(2) R. Martin, Inférence, antonymie et paraphrase, op. cité, page 58.

2-4-2-1-1 : La mise en vedette et le cadrage

Focaliser un objet ou un personnage c'est, par exemple, au premier degré le faire passer d'un plan reculé du plateau vers un plan plus rapproché du spectateur, du fond de la scène vers le devant, opération réalisée dans un seul plan ou étendue sur plusieurs.

Il est significatif de suivre le parcours de la lampe. Elle apparaît, au photogramme 32, au troisième plan, en 192 elle est placée au deuxième plan, culmine au premier en 343 et disparaît ensuite au troisième en 518.

Au deuxième degré, elle est d'abord cadrée à gauche de l'écran, puis au centre, au photogramme 001, elle est complètement à droite. Ce traitement permet de dire qu'elle a été focalisée, mise en vedette par les deux degrés.

Le même phénomène intéresse le cadrage des personnages. Si on se reporte au tableau de la page 164 on voit que ni le père, ni la mère, ne sont honorés d'un gros plan, privilège des acteurs principaux et surtout du jeune homme. Le couple : profondeur / durée à l'écran "instaure une hiérarchie entre les personnages en les focalisant".

L'objet ainsi repéré, détermine une région de l'image, celle où il apparaît, du même coup les autres deviennent passives.

2-4-2-1-2 : notification et phénomènes perceptifs

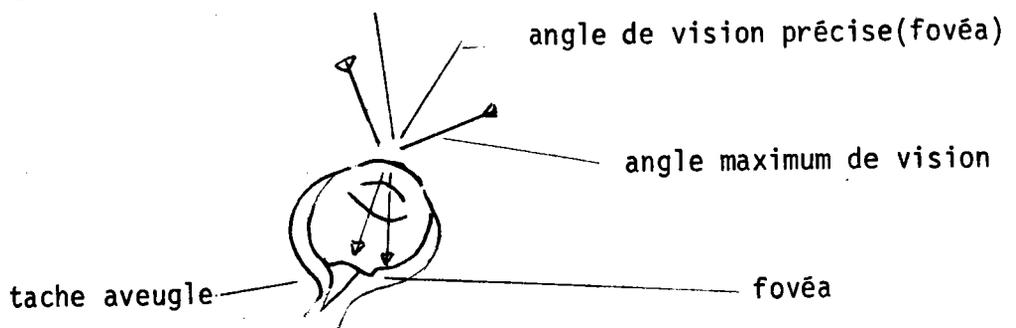
Dans le but de notifier tel objet et par conséquent telle région de l'icône, le réalisateur utilise aussi sciemment ou non les phénomènes perceptifs naturels mis en évidence par les études de L. Leboutet, de G. Mialaret, de A. Plécy et de M. Tardy. L. Leboutet a montré que l'image n'était pas lue de la même manière selon qu'elle était perçue horizontalement ou verticalement. Une image fixe et verticale (correspondant à un plan fixe) est regardée préférentiellement en bas et à gauche. Le regard s'attarderait plus longtemps dans cette zone qu'ail-

leurs (1). M. Tardy, de son côté, attire l'attention sur le fait que le regard, dans l'observation d'objets icôniques a tendance à se mouvoir dans le sens des aiguilles d'une montre (2).

J'ai déjà remarqué que les éperons se trouvaient en bas et à gauche de l'écran. C'est vrai aussi pour les bottes. Au moment fort de sa parade sur les remparts de la ville, le jeune homme apparaît à gauche et en bas, c'est du haut de l'escalier et à gauche que le jeune homme aperçoit d'abord les bourgeois (phot. 49) puis la jeune fille (phot. 66). La mise en scène et la prise de vues imposent, elles aussi une investigation circulaire de l'image dont l'origine est placée souvent à gauche. Si bien que l'opération de son déchiffrement est ordonnée dans l'espace et dans le temps.

Partant d'observations physiologiques, A. Plécy (3) écrit : "Nous disposons d'un angle de vision précise qui correspond à la fovéa sur le nerf optique, il nous permet de lire les petits caractères et d'appréhender un petit groupe de lettres contenues dans une zone de deux centimètres de large sur un centimètre de haut. L'angle maximal du champ visuel ne dépasse pas quatre vingt dix degrés. Il nous permet de lire de grosses lettres de six à douze centimètres de large. Tout ceci à une distance de lecture normale de trente centimètres.

En schéma :



- (1) L. Leboutet, Etude comparative de la perception d'un positif sur papier et de l'image fixe projetée. CAV Saint Cloud, 1953.
- (2) M. Tardy, Les zones privilégiées de la perception de l'image. In Terre d'image, n° 2, 1964.
- (3) A. Plécy, Grammaire élémentaire de l'image, 1968, Paris, Marabout, page 268.

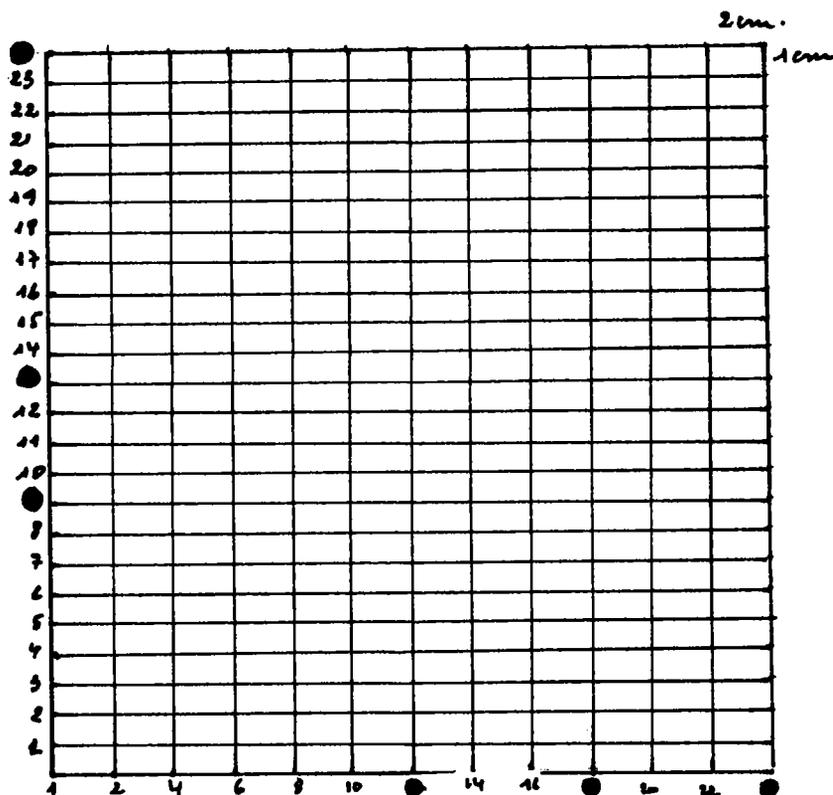
En conséquence, il a mis au point une grille dite "grille d'exploration" destinée à détecter des points forts de l'image, c'est-à-dire des zones informatives actives.

La zone active idéale qui attire irrésistiblement l'oeil étant le point ou, bien entendu, en rapport avec la taille de l'image, la surface d'un cercle dont la grandeur doit être proportionnelle à celle de l'image et à la distance qui la sépare du spectateur.

Sans préjuger des connaissances du réalisateur de mon film, il est remarquable que les points forts des photographies se trouvent précisément dans ces zones que l'on qualifierait, elles aussi de "fortes".

C'est ainsi que les éperons, les bottes, le jeune homme, le chapeau, le verre etc., occupent ces points privilégiés de l'image. Si ce comportement du spectateur était constant, cela voudrait dire que l'indication notificative de la zone serait moins nécessaire, puisque le regard se porterait spontanément vers elle.

Grille de Plécy.



2-4-2-1-3 : La hiérarchie des composants

Le troisième procédé de l'indication notifiative correspond à l'exploitation de la hiérarchie des composants, telle que P. Almasy l'a décrite : "J'appelle composants fixes les éléments de l'image qui présentent un caractère inamovible : les montagnes, arbres, constructions, certains objets, etc.. Les moyens de locomotion, les nuages, la fumée, etc. sont les composants mobiles, les hommes et les animaux représentent les composants vivants. La distinction entre ces trois groupes est importante, car il existe entre eux incontestablement prouvé par de nombreuses expériences que j'ai faites, un ordre hiérarchique. Les composants vivants dominent les deux autres et les composants mobiles dominent les fixes. C'est une première règle... Cette règle doit être coordonnée par une deuxième qui stipule que, dans une image, un composant peut prendre une place dominante soit par sa tonalité, soit par son volume, soit par sa forme" (1).

Il n'est pas difficile de trouver des quantités d'exemples dans mon film, pour illustrer ces deux règles et montrer, en rapport avec l'action, avec l'importance des rôles, qu'il existe une relation entre la valeur du composant et ceux-ci.

Le photogramme 22 est composé de trois éléments prédominants : les éperons, l'échiquier et ses pièces, les mains du joueur. Aussi longtemps que le plan est fixe et les mains du joueur immobiles, l'échiquier domine par sa taille et son éclairage, puis les éperons et les mains. Mais la hiérarchie est totalement bouleversée quand ces dernières s'animent et déplacent les pièces. Elles passent alors au premier plan. De même que l'on assiste à un renversement progressif de la hiérarchie des photogrammes 35 à 41, dès que le personnage en mouvement est perçu, il s'impose sur les bâtiments.

Si l'on peut expliquer pour des raisons techniques que des lieux soient souvent vides dans le film, au début des plans comme d'ailleurs à la fin,

(1) P. Almasy, Communications et langage, n° 22. 2ème trimestre 1974, Paris, CEPL, pages 60/69.

on peut aussi admettre que c'est par application de ces règles et à cause de l'importance de leur rôle qu'ils sont vides, car y introduire des éléments vivants serait évidemment leur faire perdre leur prédominance et les empêcher de jouer ce rôle.

On observera la même chose aux photogrammes 48/49 - 54/55 - 162 - 127/128 - 173/174 - etc.. Cela est vérifiable pour les objets qui, dès qu'ils sont promus au rang d'actants, sont présentés seuls à l'écran et en plan moyen, comme l'illustre la présentation des bottes, du verre, de la lampe, du pistolet, du foulard, etc.

2-4-2-1-4 : Durée et notification

Le quatrième procédé que je vise est le temps de l'exposition des composants à l'écran. Si l'on sait que la durée du film est de 42 minutes environ pour 167 plans, on obtient une durée moyenne de 15 secondes par plan, mais étant donné qu'un plan comporte plusieurs motifs, on peut penser que si un objet quelconque demeure plus de 5 à 6 secondes à l'écran, il est focalisé et donc notifié. D. Dine fait remarquer que : "il faut 1/10e de seconde pour percevoir l'image fixe, 2/10e de seconde pour percevoir les objets, les identifier et de 1 à 60 secondes pour l'explorer". En ce sens les éperons (18 secondes), les bottes (10 secondes), la lampe (7,5 secondes en 343) s'imposent comme des composants dominants dans les plans où ils apparaissent.

Pour conclure, je retiendrai que le réalisateur, consciemment ou non - souvent avant la lettre - met en oeuvre toute une série de manoeuvres liées aux phénomènes perceptifs, aux habitudes de lecture des spectateurs, à leur culture, pour notifier quelles zones de l'image contiennent les objets porteurs des indices constitutifs des messages qu'il

(1) D. Dine, Travail et Méthodes, n° 306, 307, 308, 309, 310.

veut délivrer, en particulier pour déterminer le point origine de la lecture. Les objets de ces zones ainsi délimitées ne sont pas pour autant tous significatifs. L'opération de déconstruction de l'icône doit encore se poursuivre jusqu'au moment où le signifié peut être actualisé, opération en rapport avec l'indication significative.

2-4-2-2 : L'indication significative

Les objets focalisés (notifiés), activés par conséquent, constituent ces points d'ancrage, origines supposées de la lecture de l'image, dont l'exercice s'effectue ensuite selon un programme ou un parcours quasiment obligatoires.

Tout fait focalisé peut fournir une indication et, comme le dit L.J. Prieto, fonder un indice "lorsque, de la constatation de son appartenance à une classe déterminée, on peut déduire l'appartenance d'un autre fait à une autre classe déterminée" (1).

Si la classe indiquante est nécessairement manifestée, posée à travers le signal, la classe indiquée ne l'est pas, sinon le récepteur percevrait directement ce que justement l'indication prévoit qu'il ne perçoit pas et qu'elle se propose de lui faire découvrir, l'indice ayant pour fonction principale de dissiper une incertitude à propos du fait en question.

En linguistique, il semble que, en raison du caractère polysémique des mots, il faille constamment et successivement lever les incertitudes que leur formulation éveille, d'où l'importance non seulement des déterminants, mais des circonstances qui accompagnent l'acte sémique et surtout des présupposés. Mais l'icône, par sa nature, étant généralement fortement circonstanciée, ne comporte finalement que très peu d'incertitudes; on peut même en exagérant penser que le réalisateur doit s'ingénier

(1) J.L. Prieto, Pertinence et Pratique, Editions de Minuit, Paris, 1975, pages 15 et suivantes.

à en créer, s'il veut ménager l'intérêt de son récit. Ainsi la place des éperons devant le joueur, le panoramique sur les bottes constituent des faits propres à poser des incertitudes. La position des premiers et le chapeau de la jeune fille pour les autres se comportent comme des indices, dans la mesure où pour certains spectateurs au moins, l'incertitude qu'ils créent est levée en partie. Au premier degré, le fait que le jeune homme soit présenté, solitaire, dans sa chambre, engagé dans une partie d'échecs (phot. 22 à 32) constitue un indice dans ce sens que l'on peut prévoir qu'il se livre à un passe-temps et, partant, qu'il s'ennuie. Un certain nombre de faits subsidiaires et redondants garantissent le décodage correct ou le transfert de la classe indiquante vers la classe indiquée : il s'agit du tambourinement des doigts sur l'échiquier, du balayage agacé des pièces du jeu et du texte lui-même. Au deuxième degré, la caméra est d'abord fixe, puis elle devient mobile, elle décrit le joueur au moyen d'un panoramique oblique, descendant de la gauche vers la droite, pour finir par une trajectoire arrière. Ces manipulations indiquent des faits supplémentaires, en rapport avec l'action. Le joueur est vu de "haut" par quelqu'un qui serait debout devant lui, un observateur qui, sans perdre son objet de vue, l'examinerait en détail d'abord et, reculant, globalement ensuite.

Le premier degré fournit deux catégories d'indices, les uns destinés aux spectateurs, les éperons, les cases du jeu, etc., les autres concernant l'acteur et ce qu'il perçoit de son propre univers. Ceux que fournit le second degré visent, dans ce segment-là, exclusivement le spectateur, qui domine "objectivement" la scène; son champ visuel ne coïncide pas avec celui de l'acteur. Dans le cas contraire, en subjectivité, il le partagerait avec lui de sorte que, de ce point de vue, le deuxième degré se trouverait complètement masqué.

Le phénomène de l'indication significative fonctionne donc bien dans l'icône et à ses deux degrés. Une étude plus approfondie montre qu'on peut l'affirmer.

On reconnaît encore des "indices spontanés" : "faits fournissant des indications sans avoir été produits à cette fin".

Au premier degré et d'un point de vue intradiégétique, c'est-à-dire pour ce qui regarde la relation "acteur/acteur", "acteur/pseudocosmos" par

exemple, l'intonation de la voix, le costume, la couleur du ciel peuvent jouer ainsi s'ils ne sont pas expressément fournis par le réalisateur pour indiquer à l'acteur, un sentiment, une classe sociale ou des conditions météorologiques. Mais, bien entendu, d'un point de vue "extradiégétique", concernant la relation "auteur/spectateur" aucun indice n'est spontané, tout ce qui est produit à l'écran l'est pour fournir des indications intentionnelles, en principe au moins.

Pas plus que le premier, les deux autres degrés ne fournissent de tels indices au spectateur, sauf à celui qui se livrerait à une analyse de l'écriture filmique d'un point de vue graphologique ou psychanalytique par exemple.

Les indices faussement spontanés : "faits produits expressément pour qu'ils fournissent des indications, mais qui doivent apparaître, si l'on veut que ce but soit atteint, comme n'ayant pas été produits avec l'intention de les fournir, et donc constituant pour autant qu'ils les fournissent des indices spontanés".

Après la scène de la provocation (phot. 137 et suivantes) l'attitude de la jeune fille relève de cette catégorie, puisqu'elle produit par son comportement des indications susceptibles de traduire spontanément son innocence. Cela se manifeste au premier degré par la mise en scène de la dissimulation, réalisée à l'écran par le jeu des articulations de la catégorie :

"dessus vs dessous"

Comme précédemment, on peut dire que l'indication faussement spontanée ne semble pas devoir fonctionner au plan extradiégétique. On peut toujours envisager le cas où un réalisateur utiliserait telle zone de l'écran, la gauche par exemple, pour la valoriser positivement, y placer des scènes euphoriques, sans que cela paraisse avoir été réalisé dans ce but, alors que cela l'a été.

Les "indications intentionnelles" : "Faits fournissant des indications qui ont été expressément produites, afin de les fournir et qui n'atteignent ce but qu'à condition qu'on les reconnaisse comme ayant été produits pour l'atteindre".

Pratiquement, dans la relation réalisateur/spectateur, toutes les indications fournies aux trois degrés de l'icônisation sont intentionnelles. Il apparaît, d'autre part, que tous les faits réalisés dans une image, s'ils étaient focalisés, pourraient fonctionner comme des indices, quelle que soit leur nature intentionnelle, spontanée, ou faussement spontanée et leur origine: premier, deuxième ou troisième degré. C'est cette caractéristique que note en quelque sorte R. Escarpit, lorsqu'il souligne la nature monosémique ou polysémique à l'infini de l'image qui provient du grand nombre d'objets qu'elle peut contenir et des relations qu'ils établissent entre eux, constituant des réseaux complexes capables de fixer l'attention du spectateur. (1)

2-4-3 : La détermination et la sémantisation

Il est nécessaire, en linguistique de déterminer les notions manifestées dans le lexème, c'est-à-dire de les préciser. On appelle "déterminants" les éléments qui doivent lui être ajoutés, pour que l'on puisse lui fixer une étendue (2). Par exemple c'est le complément d'objet "pomme" qui fixe une étendue au verbe "manger" dans : "j'ai mangé une pomme".

Un lexème quelconque propose bien, à l'instant même de sa formulation, le potentiel indéterminé de signifiés dont j'ai déjà parlé, et qui oblige le locuteur, s'il veut actualiser une signification, à éliminer toutes les autres qui pourraient apparaître à sa place. C'est dans ce sens que l'on déclare polysémique un tel lexème et que l'effort en question tente de le rendre "monosémique".

En icônique, souvent et surtout dans des icônes isolées, ou des plans fixes même si la zone a été focalisée, même donc si tel objet a été repéré, re-

(1) R. Escarpit, in Images et Communication, A.M. Thibault-Laulan, Encyclopédie Universitaire, Paris, 1972, pages 13 à 16.

(2) Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, op. cité, page 324.

connu porteur de l'origine du message, c'est toujours encore un objet qui a été repéré et naturellement hautement surdéterminé, c'est-à-dire que la zone isolée, active, à son tour se comporte comme l'image entière, à cette différence que sa réduction en facilite l'exploration, et qu'il n'est plus nécessaire d'y notifier quelque chose mais de le déterminer. L'image d'un homme à table n'équivaudra jamais à l'énoncé "il mange", mais, toujours à : "il mange quelque chose". On se trouve devant un PN en cours ou devant un parcours figuratif. M. Tardy a bien montré la difficulté qu'il y avait à conceptualiser (1) en proposant de traduire l'énoncé : "il aime mieux le football que le rugby" au moyen d'images. S'il est quelque chose, l'objet icônique est d'abord "monosémique" ou "asémique". On perçoit alors un objet icônique pour autre chose que ce qu'il est, à condition qu'on l'"enrichisse", c'est-à-dire qu'on le traite exactement à l'inverse du lexème. A la détermination linguistique, on pourrait opposer la "sémantisation" icônique : "acquisition de propriétés significatives par les icônes". La contamination est l'une des premières opérations de sémantisation, elle consiste, comme on l'a vu, dans l'intégration par un objet icônique d'un effet de sens provenant d'un autre.

Une deuxième opération sémantisante regarde la transformation d'un objet en symbole, visant non pas à lui ajouter des éléments pour le délimiter, mais pour l'étendre. D'un côté, en linguistique on part d'une séquence : condensation/expansion, de l'autre en icônique de expansion/condensation.

Il faudrait en somme pour conceptualiser ou simplement symboliser en icônique suspendre l'activité narrative de l'objet, oblitérer les rôles discursifs, et remonter aux configurations en supprimant le parcours figuratif précis, dans lequel l'objet est nécessairement engagé. Ce qui par certains endroits est demander au réalisateur un travail impossible. On

(1) M. Tardy, les caractéristiques de la communication audiovisuelle et ses applications pédagogiques, Actes du Colloque, Strasbourg, 1978. ULP, pages 111/149.

peut certes annuler beaucoup d'éléments discursifs, dépouiller l'image, l'appauvrir, mais sauf à la dénaturer ou à la digitaliser, il est pratiquement hors de question de fabriquer des concepts à partir d'elle, si on ne les impose par une convention; l'épreuve inverse s'applique d'ailleurs à la langue ; les essais calligraphiques ne produisent jamais de mots-icônes, mais uniquement des icônes, dont la forme de l'expression est obtenue à l'aide d'un tracé en forme de lettres. Mais il existe évidemment des objets icôniques qui se comportent comme des lexèmes, auxquels il faut ajouter des éléments pour leur fixer une étendue, c'est-à-dire qu'il faut déterminer. L'image d'un cercle dans ce cas constitue une "configuration", susceptible de recevoir un nombre indéterminé de "Gestalt" (1) comme ci-dessous, qu'il faut délimiter par adjonction d'éléments appropriés.



Ce type de structure est rare dans l'image figurative, on peut même dire qu'elle s'y oppose par nature.

Toutefois, la transformation mise à part, la fabrication de symboles par ajouts d'éléments est fort possible comme le prouvent les symboles reçus, ces ajouts sont soit icôniques et visibles comme les ailes du cupidon, son carquois et ses flèches, soit sémantique, comme la colombe pour représenter la paix.

Mais la procédure la plus intéressante consiste dans la construction du symbole par le réalisateur, comme on peut tenter de le montrer en notant toutefois qu'il est indispensable qu'il prenne en charge la "formation"

(1) R. Escarpit, Théorie générale de l'information et de la communication, Paris, Hachette-Université, 1976, page 86.

du spectateur.

Je me fonderai donc sur le principe que sémantiser un objet icônique revient à lui ajouter des éléments sémantisants, pour le constituer comme signe en le plaçant dans des situations telles que nécessairement il soit perçu comme tel.

Il est alors virtualisé comme signifiant d'accueil. C'est le cas exposé plus haut de la contamination. A cette procédure, il semble que l'on puisse en ajouter une autre, celle de la position.

Avant de l'aborder, il faut faire deux remarques : la première concerne un cas de traitement des objets icôniques, que j'ai déjà évoqué, et qui ressemble à la détermination linguistique. On peut en effet, présenter un objet dans le lointain, puis, au moyen d'un travelling, avant de le rapprocher, on passe alors d'une indétermination, en quelque sorte, à une détermination ; entre un personnage situé au troisième plan dans un grand ensemble, et le même personnage au premier plan, on a pu passer d'un individu, par exemple, à l'homme. La deuxième remarque porte sur la conséquence qui résulte de l'absence de mots grammaticaux ; il est, en effet, difficile de poser des rapports logiques entre des objets icôniques. Le matériel analogique contient des objets réels (toujours positifs), il ne contient aucun signe négatif simple, c'est-à-dire pas de mots pour "ne pas" et, enfin, il ne contient pas de signes morphématiques. Il n'y a pas d'analogon pour dire "comme si" ou "peut être", pas de différenciation entre "et" et "ou" et, en somme, aucun signe dans la communication analogique ne permet de classer un message conformément à son type logique" (1). C'est pourquoi, je le répète, l'image filmique, en particulier, est pratiquement condamnée à utiliser la contamination, et la "position" pour établir des relations entre les objets qu'elle véhicule. Par rapport à la langue, ceci ne vaut que comme une comparaison, elle se situe d'emblée au niveau rhétorique, entendu comme : "ensemble des moyens d'expression employés par un individu dans des compositions et des figures qu'il crée, et non comme mise en oeuvre par un individu dans des compositions ou des figures des moyens que lui offre un système établi et contractualisé".

(1) Bateson et Jackson, Disorders of communication, cité par E. Veron, in Communication, n° 15, op. cité, page 62.

Au premier degré, la sémantisation par position, consistera à utiliser l'espace scénique et à placer dans l'environnement immédiat d'un objet notifié comme j'ai dit, repéré dans une zone précise de l'icône, des objets appartenant à des univers différents. Les relations que les deux objets pourront entretenir seront au moins d'"inclusivité", d'"exclusivité" ou d'"intersection" ou, si j'ose dire, d'"indifférence". Elles déterminent par ailleurs trois opérations rhétoriques fondamentales : la métonymie, l'oxymore et la métaphore.

Par parenthèse, on peut remarquer que certaines structures icôniques sont telles que l'objet "sémantisant" se trouve en quelque sorte incorporé dans l'objet "sémantisé". Cela concerne tous les objets symboles reçus, qui entreraient dans ce dictionnaire virtuel évoqué plus haut, valable pour un groupe donné, à un moment de son histoire. Si les éperons ont pu jouer le rôle de symbole au moyen-âge, ils ne le jouent plus certainement aujourd'hui que pour une minorité cultivée et, si on peut admettre que les bottes et le chapeau fonctionnent comme des symboles sexuels, il n'est pas évident qu'ils ont toujours fonctionné ainsi. Le deuxième degré intervient surtout par les angles de prise de vues, les mouvements d'approche ou d'éloignement, opérations notifiantes puisqu'elles permettent la découverte dans la configuration icônique des signifiants actifs.

La scène présentée au plan 4 de l'acte I réalise, au deuxième degré, la signification "supériorité" en étendant la valeur de la position du jeune homme placé en "haut" à "dominant". Autre chose serait de placer la caméra au niveau des bourgeois, où elle produirait un effet de sens différent, valorisant sûrement le couple au détriment du jeune homme, puisque ce serait leur point de vue que l'on partagerait, et non le sien. Dans ce cas la caméra accentue un effet du premier degré, elle joue le rôle d'une caractérisation, elle est prédicative.

Dès lors, on rencontrera au moins deux types de structures : l'une obtenue par propagation d'effets de sens, l'autre par position. Celles-ci se trouvent modifiées par le second degré.

Le troisième degré est certainement celui où la manipulation de sémantisation par position est la plus aisée, c'est à ce niveau que la juxtaposition des plans est susceptible de manifester le plus grand nombre de relations. Il suffit de rapprocher deux plans pour que l'un réagisse sur l'autre, l'un emprunte à l'autre les signifiants qui font défaut aux signifiés du premier. L'effet Koulechov, en est une illustration significative (voir page 157).

Certes la sémantisation par position des objets icôniques par le langage ou les bruits et la musique est très forte, ils sont tous capables de fournir des signifiés. Il suffit de remplacer, pour s'en convaincre en 032, le texte : "Je ne me souviens pas d'avoir jamais fait de plus ennuyeux séjour" par : "Je ne me souviens pas d'avoir jamais fait de séjour plus favorable au repos", et en 258, la musique comique par un air plus sérieux pour que le sens des images change complètement: illustration de la situation créatrice de signification.

Mais le contraire est vrai aussi, l'image apporte son référent au signe des autres codes qu'elle détermine ou surdétermine. Elle donne chair et consistance au "je" et fait passer immédiatement l'indétermination de l'énoncé : "c'était une jeune personne" à la détermination (phot. 64).

En résumé on notera que l'opération de lecture d'une icône peut se comprendre comme une procédure de notification visant à signaler une zone active de l'image, en particulier à fixer une origine au décodage des opérations d'indication significative - relayées par une démarche de dénomination ou de contamination. Les objets en cause sont soit des index, soit des symboles reçus ou construits, comme on vient de le voir. L'association d'index et de symbole constitue des énoncés icôniques. L'inventaire de tous les objets, linguistiques et icôniques d'un plan permet d'établir deux ensembles :

ensemble 1 : objets linguistiques $L_1 + L_2 + L_3 + L_n$

ensemble 2 : objets icôniques $I_1 + I_2 + I_3 + I_n$

En partant d'un point origine, notifié dans l'icône, on devra distinguer les éléments actifs des passifs soit :

$$(I_{\text{passif } 1} + I_{\text{p}2} + I_3 + \text{etc.}) + I_{\text{actif } 1} + I_{\text{actif } 2} + I_{a3}$$

Les actifs, à leur tour, étant indiqués par des objets linguistiques ou autres forment les index et les symboles; les symboles s'associent à d'autres symboles

$I_1 + I_4$ par exemple constituent des syntagmes icôniques,

Chaque objet iconique I est susceptible d'être décomposé en $i_{a1} + i_{a2}$.

Inversement, les objets icôniques fournissent des situations aux objets linguistiques et sont souvent, de ce fait, à l'origine de leurs significations.

Un spectateur d'image travaille donc soit en signification sémasiologiquement si j'ose dire, soit en désignation onomasiologiquement.

L'indication significative et notifiative, à ses deux degrés, notification de l'intention de communiquer et de la zone porteuse du message et la sémantisation par contamination et par position, permettent donc au réalisateur de communiquer avec les récepteurs que sont les spectateurs, opérations dont je dirai qu'elles constituent une sorte de syntaxe permettant un enchaînement efficace des objets icôniques. Elles conduisent à la formation d'unités spécifiques que je vais tâcher à définir.

2-4-4 : Les objets de l'icônisation

2-4-4-1 : Les unités morphologiques

On peut essayer de ressaisir maintenant l'ensemble des éléments mis en place dans des formes et des structures plus précises que les index et les symboles. C'est pourquoi je distinguerai une première classe d'unités

icôniques au niveau du morphème que j'appellerai "analogons", "sorte de primum qu'on ne peut analyser autrement, ni réduire à des unités discrètes qui l'engendreraient par articulation" (1). Ce sera, par exemple, le jeu d'échecs : échiquier et pièces ou, selon le cas, une pièce du jeu : la reine, ou une simple case vide. L'analogon est un objet ou une partie d'objet reçu comme une totalité ou pouvant être réintégré mentalement dans une totalité, à cause de l'expérience mémorisée du récepteur.

La notion d'analogon est en rapport étroit avec les phénomènes perceptifs qu'elle déclenche ou, si l'on préfère, qu'elle motive. L'image est composée d'un nombre indéfini d'analogons. Certains d'entre eux étant focalisés ou non. Ainsi l'éclairage au photogramme 22 notifie l'ensemble échiquier et pièces déployées, les mouvements de la main indiquent ensuite seulement le joueur et les objets que ses mouvements concernent. Cette classe pourra être analysée en éléments simples et complexes. Les éléments simples recouvrent tous les objets d'un plan, quelle que soit leur nature, vivants ou non. Je les détaillerai encore en "statiques" ou "dynamiques". D'un côté se trouvent tous les substituts du monde, intéressant spécialement par leur "qualité", de l'autre, ceux qui intéressent par leur fonction. Les analogons simples sont des unités intégrées dans les ensembles fournis par le premier degré ou intégrables dans des structures plus larges qu'elles représentent en totalité ou en partie, ou bien des représentations d'actions, de programmes, ou de sous programmes, entendus au sens de transformations finalisées. Je les nommerai respectivement "icôrèmes" et "icôkinèmes".

J'intégrerai aussi dans cette classe des analogons qui, malgré leur structure "syntaxique" sont reçus en fait comme des "morphèmes". Je les appellerai "icônèmes". Ils incorporent des éléments sémantisants qui élargissent le potentiel de leur support et appartiennent à ce dictionnaire culturel virtuel que j'ai évoqué plus haut.

(1) U. Eco, La structure absente, op. cité, page 220.

J'obtiendrai ainsi une première classe d'unités du niveau morphologique que je ne considère pas systématiquement comme des signes; cette décision appartient au contexte, elle constitue, au plus, un ensemble de "signifiants potentiels", soit passifs soit actifs.

On reconnaît aisément les analogons dans n'importe quel photogramme susceptible d'en véhiculer un nombre indéterminé. Soit en 22, l'échiquier, son support, son cadre, ses cases noires et blanches. Ils forment autant d'icônes. Je veux dire que l'échiquier, considéré globalement, n'est pas plus ni moins un icône que l'une quelconque des cases qui en fait partie, tant qu'elle peut être perçue comme une case ou que la partie qu'on en perçoit constitue indubitablement une partie de case.

C'est un niveau de perception qui est en jeu. On ne saurait, pour l'instant attribuer à l'une des pièces qui composent l'ensemble en question, le statut d'unité distinctive, elles sont toutes, au plus, significatives de ce qu'elles sont. L'ensemble échiquier + pièces + table + etc. ne constitue pas davantage donc, à ce niveau de saisie, une unité syntaxique. Cette qualité n'apparaît que si les objets sont mis en rapport, le plus souvent par position, avec d'autres objets appartenant à des univers différents : un être humain par exemple. Ils constituent alors des syntagmes.

Si un ensemble est composé de pièces différentes, on attire l'attention soit sur les pièces, auquel cas l'objet global n'est pas focalisé, soit sur l'objet global, et ce sont les pièces qui se fondent dans l'ensemble. C'est pourquoi j'ai proposé de les décrire en analogons "passifs" et "actifs".

Si l'on demande à un spectateur du photogramme 81 combien d'objets sont placés sur la table, il y a des chances pour qu'il soit incapable de les citer tous : c'est l'ensemble qui est activé et non le détail, mais par contre il verra probablement que le jeune homme casse des noix (phot. 111), que le père découpe une volaille (phot. 150); tout, ou presque tout ce qui est en dehors de ce "champ" devient "passif".

L'icône peut s'analyser en tâches, en valeurs, angles, courbes etc... éléments éventuels d'une deuxième articulation que j'ai choisi de ne pas étudier ici et qui, certes, relève plus d'une étude de la perception que

de la sémiologie.

Les "icôkinèmes" sont repérables dès qu'il y a mouvement ou, comme dans les photogrammes, suggestion de mouvement. Il s'agit soit de simples déplacements d'objets dans l'espace et dans le temps, soit de mouvements plus complexes que l'on peut interpréter comme des symptômes : expression du visage traduisant des sentiments, par exemple. En 398 on note, en simplifiant beaucoup les traits :

mouvement + croissance

croissance s'entend par rapport au spectateur, ces deux éléments sont constitutifs de l'analogon "rapprochement". Il suffit, en agissant sur les icôkinèmes de remplacer "croissance" par "décroissance" pour obtenir l'analogon "éloignement". Il s'agit là de deux sous-programmes de l'icôkinème "déplacement". Il se complexifie lui-même en gauche droite si on le spécifie par des valeurs comme "latéral" ou "perspectif".

Le deuxième degré, de son côté peut produire des icôkinèmes de même nature, mais qui ne concernent plus la relation intra-diégétique, mais la relation extradiégétique. Les photogrammes 96 à 98 produisent l'effet rapprochement, mais à partir de la structure : personnage fixe (ou mobile) + croissance + rapprochement de l'appareil + spectateur.

Les mouvements de l'âme sont exprimés par le jeu de la main et par les traits du visage aux photogrammes 464 et 467. Le front plissé, les sourcils levés traduisent la tension, la perplexité du sujet. Ces "gestes" forment un ensemble d'unités bien connues des dessinateurs de bandes, ou des auteurs de romans-photographiques; on les regroupe dans des codes de "ressemblance" et de "suppléance", dont G. Gauthier dit avec raison que l'on peut y déceler une "double tendance (complémentaire) à naturaliser l'immotivé et à intellectualiser le motivé (c'est-à-dire à le culturaliser) (1).

(1) Gauthier Guy, Les codes de la bande dessinée, La Revue du cinéma-image et son, numéro spécial hors série, ADV 12, page 7.

L'icôkinème se laisse aussi analyser en unités plus petites correspondant au 1/24^e de seconde au cinéma, c'est l'instantané. Celui-ci ne constitue pas non plus une unité distinctive, mais un instantané sans plus. Bien que U. Eco ait écrit : "La kinésique s'est posé le problème de savoir si les "kinémorphèmes", unités gestuelles signifiantes, (et, si l'on veut, assimilables aux monèmes et donc définissables comme "signes kinésiques") peuvent être décomposés en figures kinésiques, c'est-à-dire en kinèmes, portions discrètes des kinémorphèmes qui ne soient pas des portions de leur signifié (dans le sens où des petites unités de mouvement, dépourvues de sens peuvent composer diverses unités de geste pourvues de sens... La caméra me donne donc des figures kinésiques privées de signifié, isolables dans le cadre synchronique du photogramme, combinables en signes kinésiques qui, à leur tour, engendrent des syntagmes plus vastes et additionnables à l'infini" (1).

Il est difficile de concevoir comment l'instantané d'un mouvement peut être reçu comme unité différentielle à moins d'envisager la question en prenant en compte une "quantité" de gestes. Considérer un seul photogramme, par exemple, ne permet jamais de repérer des unités distinctives semblables au phonème. Si on reconnaît bien auditivement la différence entre /a/ et /ɑ/, comment distinguer dans un mouvement latéral de la tête vers la gauche entre l'expression d'un "non" et "regard à gauche" ?

L'iconème, incorporant dans sa structure même des éléments provenant d'autres structures repérables ou non au plan du signifiant, est une unité ressentie comme un "tout".

Je classerai l'amour ornant la petite pendule (phot. 280, 281, 373) dans cette classe. Bien que la sémantisation ne provienne pas d'ajouts visibles, les éperons constituent aussi un tel objet. Dans ce type de réalisation le caractère souligné n'apparaît que parce qu'il est favorisé par la mise en scène, et focalisé par la prise de vues.

(1) U. Eco, La structure absente, op. cité, page 227.

C'est la position de l'objet dans le contexte qui le valorise ainsi. La composition de la scène illustre le phénomène de l'anaphorisation où, selon A.J. Greimas, "l'anaphorisé" (les éperons) précède l'anaphorisant : la chevalerie dans l'expression du sens de l'honneur et de la loyauté, évoqué par ailleurs par le code linguistique et icônisé en 441 au moyen de la tapisserie représentant les chevaliers en armes (phot. 441).

Tout objet de l'image peut donc être saisi et défini soit comme simple, soit comme complexe, et entrer, de cette manière, dans une description. Il reste à voir comment se construisent les symboles.

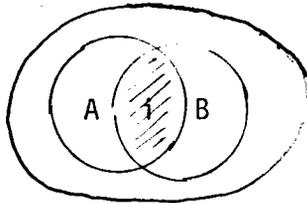
Les analogons construits s'obtiennent à partir des trois degrés de l'icônisation. Il s'agit, dans tous les cas, de rapprocher au moins deux objets et de provoquer les relations d'intersection, d'exclusion ou d'inclusion.

L'icôphore - par analogie avec la métaphore - est le résultat de l'intersection de deux objets au moins.

Je prendrai, par exemple, la relation que l'on peut établir entre les photogrammes 339/342/343. Le segment A-339/342 peut être perçu comme consacrant le triomphe de l'individu sur la femme qu'il possède, le segment B-343, comme l'objet lampe triomphant de l'objet "nuit". Les deux éléments A et B ainsi rattachés ne peuvent pas être dans un rapport d'exclusion, sauf à relever d'une logique de l'incohérence, ni dans un rapport d'inclusion; quel est l'élément englobé ? englobant ? C'est donc du côté de l'intersection qu'il faut chercher. C'est cette relation qui peut permettre de dégager une signification à ce moment de la syntagmatisation (troisième degré). C'est l'extension de l'intersection "i" à l'un des deux termes, qui détermine le "sens" de l'opération (1), com-

(1) J. Dubois, Rhétorique générale, Larousse, Paris, 1970, page 118.

me le schématise la figure ci-dessous :



La lampe est, de ce fait, le symbole - dans cette opération - et pour le lecteur que je suis - de l'homme triomphant. L'effet est préparé longtemps à l'avance dès le photogramme 33; en 142 la lampe est manipulée dans le même sens, mais, cette fois, pour manifester le rôle de la jeune fille dans la transformation du jeune homme dont elle avive la flamme. La même procédure permet d'interpréter les bottes et le chapeau, mais cette fois, il faut avoir recours à des termes de la psychanalyse, par exemple, ou de l'onirique. Entre les bottes et le sexe féminin le trait commun est de pouvoir contenir quelque chose, ce qui, étendu aux bottes, justifie la métaphore. On peut accepter de même le centre dressé et les deux bandeaux qui pendent du chapeau, et l'organe génital mâle comme homologables.

Il faut savoir s'arrêter sur ce chemin car comme le dit Greimas : "Pre-nons un exemple banal, celui du symbolisme phallique. On sait depuis Freud, qu'en psychanalyse comme en mythologie presque tout peut être symbole phallique : parties du corps humain, comme le corps, dans sa totalité, plantes, arbres, poissons, objets manufacturés etc. La métaphore phallique apparaît ainsi comme une classe ouverte, remplie d'une sorte de bric à brac, dont le "tertium comparationis" constitue le seul élément permanent" (1).

N'importe quel photogramme permet d'illustrer l'icône, deuxième classe des imagons construits. Celui-ci est toujours dans une relation de

(1) A.J. Greimas, Sémantique structurale, op. cité, page 59.

coappartenance à une totalité matérielle. L'élément de départ est la main (phot. 22), le terme intermédiaire sera la totalité spatio-temporelle qu'est le corps entier du jeune homme.

A partir du moment où la caméra ne représente jamais qu'une partie du premier degré, le cinéma est entièrement tourné vers la métonymie.

La relation d'exclusion consiste dans le rapprochement d'objets contradictoires, ~~comme~~ par exemple les photogrammes 98/99 : éducation de la jeune fille/vulgarité du père.

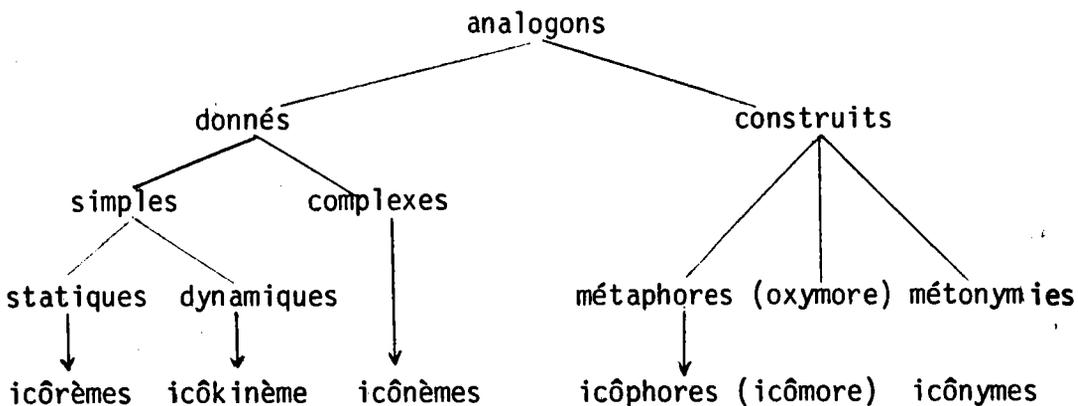
En formalisant un peu, icôphore, icônymes et icômore se présentent :

A (icôrème /icôkinème) + B (icôrème/icôkinème)
intersection - métaphore

A (icôrème /icôkinème) + B (icôrème/icokinème)
inclusion - métonymie

A (icôrème/icokinème) + B (icôrème/icôkinème)
exclusion - oxymore

A partir des unités dégagées, il est possible de dresser le tableau :



2-4-4-2 : Les unités syntaxiques

Les unités morphologiques dégagées dans le chapitre précédent prennent place dans des syntagmes de taille indéterminée. On les définit habituellement comme : "une association d'au moins deux unités (pas forcément minimales) "U" et "V" qui forment un syntagme dans "E", mais que, de plus, on connaisse, ou l'on croit pouvoir découvrir une relation syntagmatique conditionnant cette co-présence... A condition aussi que "U" et "V" soient de même type, ainsi dans l'énoncé : "le vase est fêlé", l'article "le" et le mot "vase", ou encore les traits sémantiques "récipients" et "objet mobilier" inhérents au mot vase, mais pas l'article "le" et le son "v" (1).

Mais pour comprendre le fonctionnement de la lampe, du photogramme 32 au photogramme 343, il faut enjamber non seulement plusieurs séquences mais un acte entier. La signification qu'elle peut recouvrir n'apparaît en fait qu'entre ces deux points. En soi, elle constitue avec d'autres choses, l'homme en particulier, un syntagme relevant de la définition que j'ai donnée plus haut et forme un énoncé, à condition qu'on accepte cette taille.

On se trouve donc, d'un côté devant des unités plus petites que le plan, de l'autre, devant des unités plus grandes que lui.

Il faut remarquer cependant que ces unités s'organisent, elles aussi d'un point de vue paradigmatique et syntagmatique, qu'elles forment un système. C'est-à-dire qu'on pourra les saisir en classes d'éléments "dont un seul figure au moins dans le texte ou à un point donné de ce texte ; c'est le propre du paradigme que de n'être jamais déployé dans toute sa surface au niveau textuel. L'analyste seul peut le déployer en commutant le fragment considéré du texte avec des fragments d'autres textes (ou d'autres fragments du même texte)" (2).

(1) Dictionnaire des sciences du langage, pages 139/140, op. cité.

(2) C. Metz, Langage et cinéma, Paris, Larousse, 1971, page 124.

Dans la mesure où, entre un objet et son support, il existe une relation obligée, il constitue avec lui nécessairement un syntagme. Pour désigner les syntagmes icôniques j'utiliserai le terme "icôtaxèmes", association d'analogons. Leur taille est indéfinie, elle va, on vient de le voir, de l'objet isolé à l'acte tout entier. Cela, bien entendu ne décline pas le plan ou la séquence au rang, par exemple, d'unités typographiques du cinéma, mais en resserre ou en élargit l'étendue.

Ainsi par exemple l'icôtaxème "rapprochement du jeune homme" en 40/41 pourra se traduire :

(humain + frontalité + perspectivité) + (mobilité + croissance + vitesse)

icôrèmes

icôkinèmes

icôtaxème

mais l'icôrème "humain" vaut beaucoup plus que cela, non seulement il est, comme on sait, sujet d'état dans un PN (à ce titre il intègre ou expulse les objets de son environnement narratif et figuratif), mais en sa qualité de "héros" il peut représenter un "type" de personnage, celui du "débutant" par exemple. De sorte que la description devrait comporter plusieurs niveaux icôremiques, dont le terme humain est la condensation. Je ne visais ici qu'un niveau.

Si l'on remplace d'un côté "frontalité" par "dorsalité" et de l'autre "croissance" par "décroissance", on obtient l'icôtaxème "éloignement".

En 376, on a un objet fixe : plan américain sur la jeune fille allongée sur le lit. La description de la scène statique peut se conduire comme suit :

jeune fille

+

Lit

icôrème

icôrème

icôtaxème

décomposable selon le temps de lecture (6 secondes 75) en :

féminité + visage + cheveux etc. + oreiller + drap + etc.

icô rême Ia + Ib + Ic etc. icôrême 2 a + 2b+ 2c etc.

Un plan peut contenir successivement ou simultanément plusieurs icôtaxèmes. Soit le plan délimité par les photogrammes 35/41 :

icôtaxèmes 1 : rapprochement du jeune homme

icôtaxèmes 2 : suspension de 1, arrêt + évacuation d'un objet
par un coup de pied.

La taille de l'icôtaxème est liée à la focalisation, c'est-à-dire au deuxième degré, mais c'est à ce niveau que se forme la signification icônique.

Les icôtaxèmes ressemblent évidemment beaucoup plus à l'énoncé linguistique qu'au mot. Mettant en rapport des éléments de même niveau, il est clair que, si le jeune homme tel qu'il est mis en scène au photogramme 43 forme un syntagme avec la rue, globalement considérée, il n'en forme pas un avec la borne cochère du premier plan.

On peut voir les différences qui existent entre les icôtaxèmes et les mots. En m'inspirant d'une étude comparée entre le "plan" filmique et le mot linguistique donnée par C. METZ (1), je peux noter que, comme les énoncés linguistiques, ils sont en nombre infini - contrairement aux mots - Ils sont, le plus souvent, des inventions de cinéastes.

(1) C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, op. cité, pages 118/119.

En fait, si je n'ai pas parlé jusqu'ici du rôle du deuxième degré dans la détermination des unités icôniques, c'est parce qu'il est essentiellement prédicatif. Il n'est certes pas indifférent qu'un icôtaxème soit déterminé par une plongée ou une contre plongée, un mouvement avant de la caméra ou arrière. Je reprendrai cet important problème dans le chapitre suivant.

A ce point de l'étude, j'ai mis en place quelques aspects de l'objet icônique lui conférant le statut de signe, c'est-à-dire de réalité bi-face composée d'un signifiant et d'un signifié, pouvant par conséquent présenter une structure sémique essentiellement figurative ou si l'on préfère sémiologique.

Le signe icônique s'intègre dans des chaînes, syntagmes icôniques, pour former un discours relevant d'une grammaire narrative et d'une discursivité spécifique.

J'ai essayé de poser les unités morphologiques, l'icôtème, l'icôkinème et l'icônème d'une part, l'icôphore et l'icônyme d'autre part, dénominations des index pour les deux premiers et des symboles reçus ou construits pour les autres. Les unités obtenues par la combinaison de ces éléments formant les icôtaxèmes.

A partir d'une origine et en prévoyant des effets de propagation de la signification et, d'autre part, à partir de la position relative d'objets, conformément à certaines lois de la focalisation, on a pu mettre en place des éléments d'une grammaire susceptible d'ordonner un "lexique" d'origine diverse et instable.

Cet effort visait sinon à légitimer la signification attribuée au film dans la première partie, du moins à donner les outils qui vont permettre de le faire dans la suite de ce travail.

CHAPITRE III - ETUDE DE LA REALISATION DES OBJETS ICONIQUES

Le présent chapitre vise à décrire et à intégrer les effets de sens dégagés par l'analyse sémiotique dans les objets icôniques, à l'aide des outils conceptuels qu'on s'est donnés. L'effort portera successivement sur les trois degrés de l'icônisation et tendra, naturellement à les envisager d'un point de vue systématique et processuel. L'analyse concernera essentiellement des formes, dans un premier temps, et ensuite leur intégration dans des chaînes signifiantes. Les deux parties qui suivent s'opposent comme morphologie et syntaxe.

3-1 Les deux premiers degrés

Ils concernent comme on sait la mise en scène d'un côté et la prise de vue de l'autre et visent, au total, l'objet icônique proprement dit, c'est-à-dire le signifiant et le signifié du signe qu'ils constituent.

3-1-1 : Le premier degré

Le travail de la mise en scène précède naturellement celui de la prise de vues, il touche à tout ce qui est arrangé dans le volume du plateau : surface potentielle où s'exercera la métonymie filmique : personnages, accessoires, décors, recrée dans les limite d'une vraisemblance, une cosmologie à la fiction et forme, de ce fait, un pseudo-cosmos doté des apparences et des fonctions de la réalité que quelqu'un montre et constitue comme signe (1).

(1) A. Helbo, Sémiologie de la Représentation, Bruxelles, complexe, 1975, article de U. Eco, Paramètres de la sémiologie théâtrale, pages 33/41.

Mais, en raison de la condensation nécessaire qui résulte précisément de la fiction et de ses règles : on ne montre et on ne dit au cinéma, en principe, que ce qui mérite de l'être, et d'autre part, en raison des limites qu'imposent les technologies, cette re-création est asservie et orientée. Les personnages, les décors, les objets y prennent place selon le projet du metteur en scène. Je devrais dire, selon la transformation finalisée, c'est-à-dire le programme, au sens sémiotique de ce terme, qui affecte tout son univers. A ce titre, la mise en scène se présente, elle aussi comme un discours, présuppose un lexique et une grammaire. C'est pourquoi, au moment de la prise de vues, elle constitue une matière scénique déjà "formée", dans laquelle le réalisateur sélectionne, en partie, la substance des icônes qu'il se propose de réaliser et qu'il fournit à l'image.

Mais, c'est à ce premier stade que se forme le microcosme scénique : "à ce point stellairement central, que son foyer soit celui du monde entier qu'on nous présente. Cette organisation stellaire de l'univers de l'oeuvre, organisation telle qu'un certain point de tension interhumaine lui serve de centre et de noyau et, limité et enfermé dans le cube scénique, irradie autour de lui toute la cosmicité de l'oeuvre".(1).

A ceci près que la fiction y est, peut être, moins exigeante qu'au cinéma. C'est ce que note Béla Balazs : "Qu'ai-je besoin de l'impression rassurante que dans ce film, ce paysan est un vrai paysan, si pendant tout le film son authenticité m'a été sensible précisément par le fait qu'il ne s'est jamais fondu dans le jeu ? Il reste nature, à l'extérieur du film. Il reste réalité à l'extérieur de la création poétique. Matière première non-ouvrée. Plus les types de ce genre sont denses, adhèrent à la nature, plus ils agissent comme des faits naturels, comme les montagnes, les arbres ou les animaux, dont la physionomie apparaît si essen-

(1) Etienne Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950, page 24.

tielle et de valeur si générale, qu'ils ne peuvent entrer dans une relation ad hoc dans le cas spécial d'une action inventée de toutes pièces. Non, rien n'est encore fait avec le non-jeu seul. Car le metteur en scène joue avec ces réalités. Et son jeu est perdu si on le remarque" (1).

Le premier degré ou mise en scène consiste donc à actualiser la composante icônique du récit, à lui donner le support de réalité "artificielle" ou "naturelle" dont il a besoin pour devenir spectacle audiovisuel.

Je n'entrerai pas, ici, dans tous les détails de cette réalisation et n'expliquerai pas en quoi celle du cinéma diffère de celle du théâtre, pas plus que je ne procéderai à l'inventaire de tous les codes qu'elle véhicule. Je remarquerai simplement qu'elles sont extrêmement différentes l'une de l'autre, que celle dont je vais parler est spécifique au cinéma, avec tout ce que cela suppose quant à la nature des auteurs, des spectateurs, quant aux problèmes socio-économiques que cela pose. D'autre part je remarquerai aussi qu'elle peut être le lieu de la manifestation de tous les codes évoqués page 70. Visant l'icône je ne prendrai en compte, et encore superficiellement, que le traitement scénique de l'espace et l'intégration des objets et des personnages dans son univers. Je pose que la mise en scène constitue une matière préformée, dans ce sens qu'elle est faite pour fournir une substance à la caméra qui, lui imposant à son tour une forme, la transformera en une nouvelle substance : la substance icônique.

Je rappelle également que j'ai posé que tout ce qui relève de la mise en scène est intentionnel de bout en bout, que ce soit au niveau de la "kinésique" : "signification des gestes, des expressions du visage, des attitudes motrices, des postures corporelles" ou de la "paralinguistique" : "intonations, inflexions de la voix", ou de la "proxémique" : "distance spatiale entre les acteurs et les objets ou entre eux" (2) et

(1) Béla Balazs, l'esprit du Cinéma, Paris, Payot, 1977, page 138.

(2) Umberto Eco, in Sémiologie de la Représentation, Bruxelles, 1975, Paramètres de la sémiologie théâtrale, pages 39/40.

leur interprétation comme objets signifiants. Mais par rapport à l'acteur, bien entendu, on pourra trouver des indices intentionnels, spontanés ou faussement spontanés.

3-1-1-1 : L'espace

L'espace du premier degré est formé par les lieux, naturels ou non, accueillant l'action. Il dépasse largement les frontières de l'icône en largeur, hauteur et profondeur et joue des rôles divers. Il peut être classé en deux catégories :

espace réel vs espace irréel

selon qu'il est rendu ou non par des surfaces réfléchissantes, telles que des miroirs ou des surfaces aquatiques. Cette distinction est établie par rapport au Rideau Cramoisi, elle peut valoir toutefois pour d'autres films.

On pourra articuler les lieux à filmer en :

extérieurs vs intérieurs

Par lieux intérieurs, on désigne l'espace clos et couvert "intra muros" par exemple : la maison vs la rue.

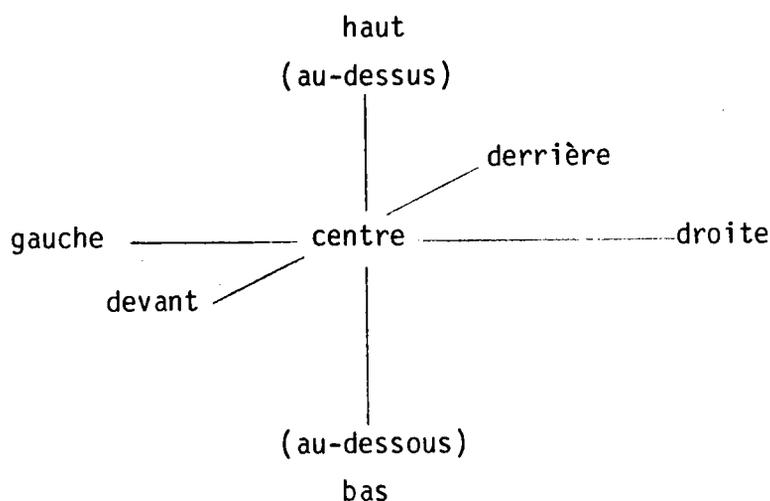
Le plateau ou volume en cause est divisé en :

haut vs bas
gauche vs droite
cour vs jardin

(à gauche de l'acteur, à droite de l'acteur).

Dans sa profondeur, il se divise en trois plans, en partant du premier situé près du spectateur.

L'acteur, anthropomorphe ou non, prend place dans le schéma :



Il peut être utile aussi pour l'interprétation de certaines icônes de reconnaître les catégories :

sur vs sous
dessus vs dessous

Les différents déplacements des acteurs ou des objets dans cet espace seront repérés par "horizontal vs vertical vs oblique vs axial", perpendiculaire à l'horizontale, formant le front de la scène ou allant droit sur le spectateur.

A.J. Greimas observe que : "la description de la spatialité discursive objectivée peut être conçue comme une description topologique, conforme à la définition du récit lui-même et parallèle à son déroulement. En effet, si l'on s'en tient à la définition du récit comme une transformation logique située entre deux états narratifs stables, on peut considérer comme espace "topique" le lieu où se trouve manifestée syntaxiquement la transformation et, comme espace "hétérotopique" le lieu qui l'englobe en le précédant et/ou le suivant. Une sous-articulation de l'espace topique paraît d'autre part souvent nécessaire en délimitant avec précision un espace "utopique", lieu fondamental où le faire

de l'homme triomphe de la permanence de l'être, le descripteur se ménage la possibilité de le distinguer des espaces "paratopiques", emplacement des épreuves préparatoires ou qualificantes" (1).

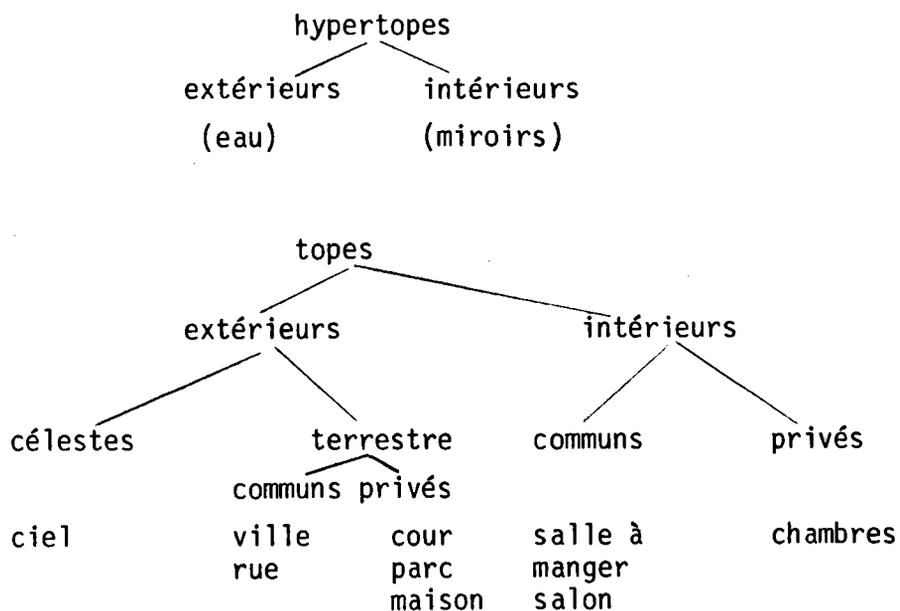
Au plan narratif, on doit pouvoir imaginer une cohérence entre les lieux et les programmes ou les syntagmes auxquels ils servent de cadre.

Une description de l'espace de l'action du Rideau Cramoisi par rapport à ces indications permettrait d'articuler le système spatial comme ci-dessous :

lieux réels vs lieux irréels
topes vs hypertopes

Les hypertopes désignant tous les lieux réfléchis par des surfaces quelconques, les topes décrivant les lieux du pseudo-cosmos. L'hypertopie introduit donc des structures en "abîme".

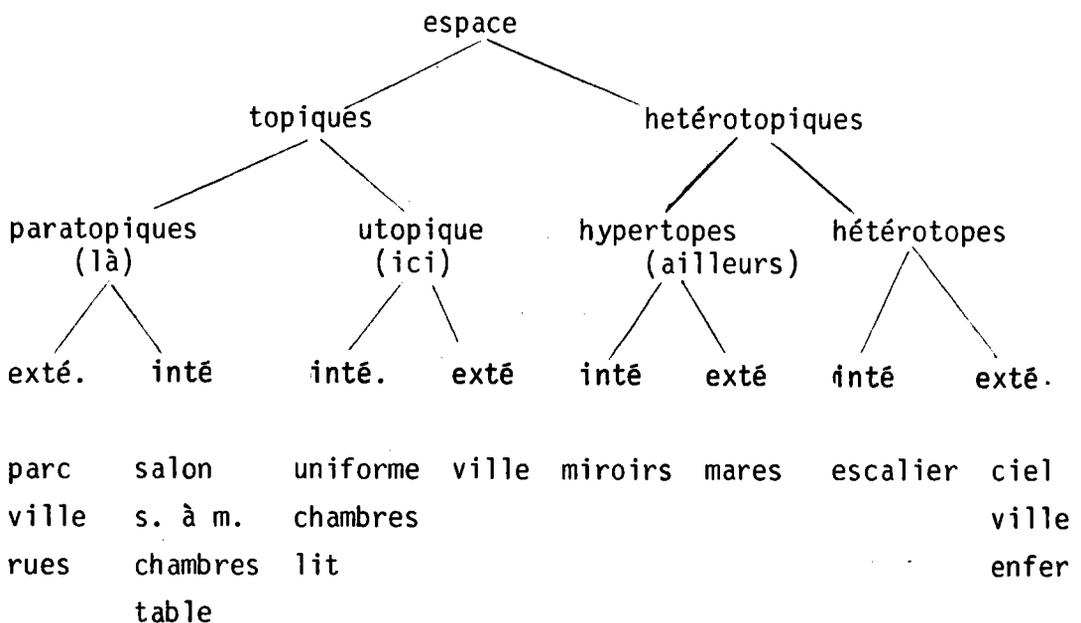
On obtiendra alors pour le film :



(1) A.J. Greimas, Maupassant, Seuil, Paris, 1976, page 100.

Ces catégories spatiales sont opposables à certains lieux métaphoriques ou imagés comme l'uniforme et la comparaison de la jeune fille avec un "lourd couvercle de marbre qui brûlait chauffé par en-dessous" (phot. 386). J'ai déjà parlé du premier (voir page 32) ; l'autre permettra d'opposer les deux personnages par rapport à l'extraversion et à l'intraversion. Je ne les ai pas distingués en tant que classe narrative parce qu'ils réintègrent le système général.

Les communications entre ces lieux sont principalement assurées par les portes, les fenêtres, les couloirs et l'escalier monumental. Ils sont appelés à jouer, eux aussi, des rôles divers, c'est pourquoi je les note sous la dénomination d'inter-tope. Interprétés selon la catégorisation de Greimas, c'est-à-dire d'après leur statut narratif, on obtient :



Il est intéressant de reprendre les différentes catégories déterminées par le système spatial général et de les mettre en rapport avec les situations, les personnages et les actions du film auxquels elles servent de cadre. Toutefois la destination des "topes", comme celle de tous les composants non linguistiques du pseudo-cosmos de la mise en scène, est d'abord fonctionnelle, en l'occurrence et pour ce qui concerne le présent récit, elle est d'abord index de la "spatialité",

compose par conséquent en partie l'icone "passif" de l'image. Ce n'est que dans le cas où des structures deviennent répétitives, dans celui par conséquent de redondances ou d'indications particulières, lorsque les lieux sont vides par exemple, que l'on pourra penser qu'il valent plus que par eux-mêmes et constituent des symboles reçus ou construits, intégrables dans ce qui serait la composante spatiale du langage icônique. Je reprendrai, de façon non exhaustive quelques exemples tirés des différentes catégories du système mis en place, pour en préciser la fonction.

Lieux préparatoires, s'ils sont extérieurs, les "paratopes" peuvent représenter un "là" orienté vers un "ailleurs" désiré par le héros, comme le champ de bataille évoqué implicitement dans l'énoncé : "et l'espoir d'entendre bientôt ronfler le canon" (phot. 44) ou un lieu indéterminé "ici" dont le chasseur à l'affût (phot. 264) voudrait faire la conquête, pour se repaître de la "chair fraîche" qu'il contient, qu'il sent autour de lui (phot. 325).

Intérieurs, ils sont l'espace de l'acquisition des compétences permettant les confrontations décisives du héros avec l'objet de son désir : l'antichambre (phot. 72 et suivants) ; le dessous de la table (phot. 137, 152, 160, 194). L'exploitation des espaces "dessus" vs "dessous" réalise les effets de sens "paraître" et "être", le dessus correspondant à ce qui "paraît", le dessous à ce qui est. La coprésence des lieux dans un même plan produit alors le syntagme "mensonge", selon le point de vue des jeunes gens ou "secret" selon celui des parents.

En passant des "paratopes" aux lieux utopiques, on pénètre dans un univers plus complexe, vécu tantôt sur le mode du mensonge ou de l'illusion, comme l'uniforme, procurant l'ivresse (phot. 36) dans l'énoncé : "je l'habitais (la ville de garnison) après tout beaucoup moins que mon uniforme" et "seulement avec l'âge que j'avais et la première ivresse de l'uniforme" (phot. 35 et suivants).

La chambre et le salon construisent également des espaces utopiques. Mais ils n'acquièrent ce caractère que progressivement, deviennent des lieux

où, selon les mots de Greimas : "l'homme triomphe de la permanence de l'être", la chambre sur le mode du vrai puisque c'est "ici" qu'il possède la jeune fille; le deuxième sur celui du mensonge, bénéficiant de l'ombre complice, le jeune homme embrasse sa maîtresse presque sous les yeux des parents inattentifs (phot. 418).

J'ai classé les lieux réfléchis par les miroirs ou l'eau dans la catégorie des "hypertopes", parce qu'ils semblent évoquer un ailleurs propre à souligner, en tant que producteurs de doubles, soit le "non-vouloir être - là", soit les effets violents et indifférenciateurs de la mimesis (1).

On constate, par exemple, que les scènes violentes icônisant le transfert de la catégorie "ségrégation raciale", pouvant caractériser le faire du jeune homme, au début du film, vers celle de l'"intégration" où il est poussé, sont précédées et comme annoncées par des scènes hypertopiques (phot. 124/130, 131/132). Elles initialisent ainsi la provocation de la jeune fille (phot. 223/226), illustrent le seul moment où elle perd son propre contrôle, traduisent aux photogrammes 262/263 avec force le point fort de l'excitation du désir du jeune homme et, enfin (phot. 280) précèdent l'union du couple.

En rapportant les séquences de miroir aux valeurs "vie" et "mort" véhiculées par le texte, "on sera obligé de penser à la tendance toute naturelle de l'homme d'exclure énergiquement de la conscience l'idée de la mort qui est d'autant plus pénible qu'on aime davantage son être." Or, le miroir est précisément le lieu de la manifestation du narcissisme (2). Une autre catégorie hétérotopique significative est celle figurativisée par les icônes 390 et suivantes et l'énoncé : "Elle (la jeune fille) me paraissait un lourd couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en

(1) R. Girard, Des choses cachées depuis la fondation du monde, Paris, Grasset, 1978, pages 19 et 25.

(2) Dr. O. Rank, Don Juan et le double, Paris, Payot, 1973, page 82.

dessous" réalisant l'opposition :

enfer vs ciel

La figure du couvercle, toute baudelairienne, est étendue au cosmos entier (phot. 390). On s'autorise cette interprétation : "chauffé - feu - enfer" en raison du titre général du recueil duquel la nouvelle est tirée et de l'énoncé qualifiant la jeune fille : "Ah, elle me tenait éveillé cette Albertine d'enfer" (phot. 290).

Comme les personnages, les lieux subissent des transformations, évoluent avec l'action, la chambre du jeune homme passe ainsi d'un ordre relatif à un désordre profond (phot. 252) décrivant, d'une certaine façon le bouleversement provoqué par les événements ; elle retrouve un semblant d'ordre à la fin du film.

Ces différents espaces, topiques ou hétérotopiques sont reliés entre eux par les "intertopes", portes, fenêtres, couloirs, escaliers et le rideau cramoisi, lui-même, flottant entre l'"ici" et le "là" ou l'"ailleurs". En développant un peu, on voit que les portes peuvent être mises en rapport avec la catégorie :

communication vs incommunication ,

illustrent le caractère de prison de la maison et posent les classes :

prisonnier vs libre

comme l'atteste notamment le franchissement du portail à la fin du film, dans un grand bruit de verrou qu'on libère, la scène étant vue à travers les barreaux d'une fenêtre ouverte. La porte indique aussi l'imminence du passage, le possible, le permis et l'interdit (phot. 199, 178, 300, 370, 503) manifestés linguistiquement par les énoncés : "Albertine, effrayée au bruit que cette porte venait de faire" (305), "si cette porte n'allait pas s'ouvrir à nouveau" (phot. 370) "seulement

quand j'arrivai devant la terrible porte des parents je n'osai plus franchir ce seuil noir et béant".

Le rôle des fenêtres n'est pas moins important que celui des portes, frontières entre les topes et les hétérotopes qu'elles évoquent, elles sont masquées par des rideaux ou barreaudées. Ouvertes et dévoilées, elles permettent l'exercice du regard indiscret de voyeur du spectateur (phot. 091, 393).

Si l'escalier facilite naturellement la transition du bas vers le haut, et inversement, et se pose comme paratopique par excellence, il icônise aussi la catégorie :

supériorité vs infériorité

En effet, c'est du haut de l'escalier que le jeune aristocrate apparaît (phot. 49) en même temps que ses hôtes, les bourgeois, placés, eux, en bas. Le même scénario est reconduit au photogramme 65, lors de la première rencontre du jeune homme et de la jeune fille. Celle-ci pour rendre visite à son amant est obligée de "monter". Les scènes euphoriques se déroulent presque toujours en haut. En sens inverse, on observera que les déplacements du jeune homme, au début de l'action, particulièrement dysphorique, s'effectuent vers le bas, en descendant (phot. 35 à 42, 48, 60, 61).

Dans tous ces exemples les lieux sont étroitement liés à l'action, au développement narratif, ils n'ont donc pas qu'une simple fonction décorative mais pratique, leur sens est, une fois de plus, leur fonction et ce sont les positions relatives des objets et des personnages englobés qu'ils valorisent et non le contraire. Mais ces rôles sont, en somme, notifiés par le contexte linguistique qui les détermine. Il n'en est pas de même lorsqu'ils sont "vides", c'est-à-dire lorsqu'ils sont l'objet du plan lui-même.

Le photogramme 233 découvre l'escalier vide au moyen d'une vue plongeante, il est commenté par l'énoncé : "Mais ni le lendemain, ni les jours suivants, je ne fus placé auprès de Mademoiselle Albertine". En 322 un plan, sans commentaire, montre l'escalier sous un autre angle. Il est

repris en 371. La caméra insiste sur la rampe de fer forgé et le texte commente : "J'écoutais dans ce terrifiant silence qui pesait sur cette maison endormie et confiante, cette chose horrible... si sa mère ne s'éveillait pas, si son père ne se levait pas". Le photogramme 375 donne un plan d'ensemble sur l'extérieur de la maison suivi du commentaire : "Je me fis à cela plus tard, à force de vivre dans le danger d'être surpris, je me blasais". 390 est consacré à un plan muet sur le ciel, 423 reprend l'escalier sous le même angle que 322 et commente : "Ecoutez, c'était une nuit...". Pour clore cette énumération, je citerai encore le photogramme 531, vue plongeante sur les pavés de la rue, sous la fenêtre de la chambre du jeune homme et 563 montrant la ville dans le dernier plan du film.

Dans la suite de l'exposé, je donnerai des significations à ces plans; la difficulté de le faire maintenant, pour certains d'entre eux au moins, provient justement du phénomène que j'ai noté (page 81), à savoir que les images se donnent comme des signifiés dont les signifiants restent flottants; on ne voit pas toujours immédiatement à quoi les rattacher. D'autant que les commentaires linguistiques ne les utilisent pas toujours comme référents, ne constituent pas des points d'ancrage pour leur investissement. Il est alors difficile de les décoder.

Mais, pour ceux qui présentent une plus grande autonomie, on peut avoir recours à d'autres possibilités d'interprétation. Transgressant la règle de la clôture du texte, on peut, par exemple se servir de la symbolique culturelle ou psychanalytique. Le photogramme 344, pour m'en tenir à ce seul exemple, représente la maison, vue de l'extérieur, dans un plan d'ensemble et dans une contre-plongée assez importante qui la déséquilibre, grossit la partie inférieure du bâtiment.

Le dictionnaire des symboles interprète la maison comme : "symbole de la féminité, avec le sens de refuge, de mère, de protection, de sens maternel". Mais vue de l'extérieur, en passant de l'englobant à l'englobé, elle représente, toujours d'après la même source : "l'extérieur de la maison, c'est le masque ou l'apparence de l'homme" (1). Auquel cas la

(1) Dictionnaire des symboles, op. cité.

relation :

maison ←-----→ commentaire

ne concerne pas seulement les qualificatifs : "endormie et confiante" donnés par le commentaire, mais aussi le rôle de décepteur joué par le jeune homme dans sa relation avec ses hôtes, c'est-à-dire par définition le rôle de l'acteur "masqué".

La fonction des lieux, du seul point de vue narratif est en résumé soit actantielle, soit indicielle. Dans le premier cas, je veux dire qu'ils se comportent comme des sujets ou des objets capables d'intégrer des fonctions, c'est-à-dire des "actants". Dans l'autre, ils assurent une couverture indicielle de l'ordre du programme narratif, à l'action ou à certains rôles, déterminant tantôt un ancrage historique, tantôt un environnement aspectuel.

Les exemples retenus et leur interprétation permettent de classer les lieux en deux catégories :

autonomes vs dépendants

Leur fonction est essentiellement actantielle s'ils sont autonomes, indicielle dans le cas contraire. Les premiers toujours "vides", ne contiennent pas d'acteurs anthropomorphes. Ils fonctionnent pour eux-mêmes et par eux-mêmes et valent plus qu'eux-mêmes, ils sont des symboles, les autres s'intègrent généralement dans les structures environnantes.

L'espace fait donc partie de l'action à deux titres au moins : soit en qualité de décor, soit en qualité d'actant ou de prédicat. Il est alors considéré comme un index, analogon actif ou passif, formant des syntagmes ou icôtaxèmes.

Il est partie prenante dans la formation d'effets de sens, lorsque, transcendant son rôle d'index, il devient symbolique, icôphorique ou icônymi-

que. Mais dans tous les cas, extradiégétiquement parlant, il réalise des indices intentionnels.

Les valeurs sémantiques qu'on attribue sont donc dénotatives si on envisage les objets sous l'angle de leurs fonctions qui en sont, en somme, les traits pertinents, parties d'objet, objet ou ensemble d'objets permettant au spectateur de reconnaître immédiatement qu'il se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur, dans un salon, une salle à manger ou une chambre à coucher. Elles sont connotatives, peuvent être qualifiées de "virtuème socialisé" lorsque comme le déclare R. Martin citant B. Pottier : leur actualisation est "liée aux facteurs variables de la communication" (1).

Dans l'exemple de la fenêtre barreaudée, photogrammes 558/559, l'effet de sens dénoté est "défenses", connoté "prison".

On peut établir des paradigmes recouvrant des classes de fonctions, soit pour la fonction "défense" les objets : portes, fenêtres, barreaux etc. que le réalisateur choisit de faire apparaître en tel ou tel endroit. Selon qu'un autre objet se trouve "en deçà" ou "au-delà" ou "de part et d'autre" "sur" ou "dessous" de l'objet actualisé, on compose un syntagme spatial dont le sens est la relation orientée par la position relative des objets, leur hiérarchie.

L'énoncé visuel :

objet A + objet B + relation spatiale + relation factuelle + objet C

forme en 022 le syntagme visuel : adversaire ou partenaire jouant aux échecs.

(1) R. Martin, op. cité, page 91.

(icôrème a1 + a2 + an + icôrème b1 + b2 + bn + icôrème c1 + c2 + cn)
(Rs. Rf)

(icôtaxème A + icôtaxème B + icôtaxème C)
(relation spatiale - relation factuelle)

On note la coprésence des joueurs conditionnée par C, les unités A et B sont de même type, B étant naturalisé par icôphorisation. La relation spatiale se définit comme "rapproché" "face à face". La relation factuelle comme activité ludique, son absence définit un syntagme descriptif.

Il suffit de remplacer A par D ou E, B par F ou G, C par H ou I, Rs par Rs1 et Rf par Rf1 ou, dans certaines conditions, l'un ou l'autre seulement de ces termes, pour obtenir des syntagmes ou des énoncés visuels différents. Par exemple "C" par jeu de cartes ou assiette, ou Rs par Rs1 côte à côte, Rf par Rf1 : "manger" etc...

Narrativement parlant, il faut aussi que les rôles actantiels soient opposables et, discursivement, que les rôles thématiques soient actualisés dans des parcours figuratifs ou des isotopies de même valeur configurative.

Tous les autres éléments passifs, bien qu'intentionnels appartiennent à la couverture indicielle des programmes discursifs.

Les relations spatiales éloigné/rapproché, côte à côte, face à face, superposé etc., comme les relations factuelles ou leur absence conditionnent l'existence même du syntagme.

Mon propos dans ce chapitre n'est pas d'approfondir une analyse sémiotique de l'architecture spatiale, mais de jeter un regard sur la structure et la signification globale.

Toutefois en affirmant le rôle narratif des objets en cause, en les posant comme des "actants", en les médiatisant par des relations spatiales et factuelles, il apparaît bien qu'ils ne prennent sens qu'en fonction de l'usage qui en est fait, du faire qui s'y déroule" (1).

3-1-1-2 : Les objets

Les objets font partie intégrante de l'espace. Ceux dont il est question dans ce chapitre sont toujours "remarquables", focalisés par le metteur en scène. Non seulement, ils sont appelés à remplir leur fonction d'objets utilitaires, mais à tenir des rôles narratifs et à fonctionner comme des symboles.

R. Barthes et la sémiologie de la signification ont bien montré que tous les objets pouvaient, en dernière analyse, signifier quelque chose, sinon individuellement du moins collectivement, comme faisant partie d'un système (2). On peut donc penser que leur fonction signifiante, comme celle des lieux, est étroitement liée à l'usage qui en est fait.

Au total peu d'objets sont privilégiés par la mise en scène dans le Rideau Cramoisi, on les répartit en deux catégories :

objets militaires vs objets civils

Les premiers comprennent principalement l'uniforme du sous-lieutenant, son armement (poignard, pistolet), une carte géographique affichée sur le mur de la chambre, une tapisserie, icônisée en 441, représentant des chevaliers en armes, parmi lesquels, dans son désarroi, le jeune homme semble venir se réfugier au moment de la mort de sa maîtresse (phot. 441). Parce que les objets sont mis en scène à certains moments de l'action et

(1) M. Hammad, S. Arango, E. de Kuyper, E. Poppe, L'espace du séminaire in Communications n° 27, Paris, Seuil, 1977, pages 28/54.

(2) R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, Seuil, 1963, Eléments de sémiologie.

à cause de l'utilisation qui en est faite à ces moments-là, on peut les commenter, en les mettant en rapport avec les situations qui les actualisent.

On a pu apprécier le rôle actantiel de l'uniforme. Les éperons quant à eux, constituent une pièce particulièrement riche de significations. Si on accepte qu'ils symbolisent la "chevalerie" : on sait que "couper les éperons", c'est dégrader le chevalier et, inversement, que les chausser à quelqu'un, c'est le faire chevalier. On leur attribue alors le rôle d'opposants dans le programme narratif "jeu d'échecs" valant, par métaphore, pour le programme "transgression" entier. Le pistolet appartient au même ensemble, joue le même rôle au photogramme 320, lorsque, par un geste malencontreux, le jeune homme renverse le petit guéridon sur lequel il est posé avec d'autres objets qui roulent à terre. L'arme paraît devant la scène, symbolisant le renversement des valeurs, débrayant le programme "soumission" et initialisant celui de la transgression; on passe de la loyauté à la trahison.

Non moins symbolique est le poignard, en particulier dans la manipulation qui en est faite aux photogrammes 290 et suivants. Associé à l'obsession de la chair : "Je restais à me ronger, à m'agiter comme un lionceau dans sa cage... quand je sentais autour de moi la chair fraîche" et "Eh bien ! un soir que je veillais à la lampe, non pas pour me distraire de l'unique pensée qui m'obsédait mais pour mieux m'y replonger..." Il prend rang parmi les objets phalliques.

Il reste à évoquer la position privilégiée des "bottes" de l'officier, présentées au premier plan en 26, 272, reprises en 341 et suivants. Me référant au dictionnaire des symboles, pour les mêmes raisons que précédemment, parce que ce signifié, si j'ose dire a besoin d'un signifiant je lis : "Selon des psychanalystes (Freud, Jung) le pied aurait aussi une signification phallique et la chaussure serait un symbole féminin.

Opposés aux armes et à l'équipement militaire du jeune homme, le couteau de cuisine et le violon du père de la jeune fille semblent bien dérisoires. Mais par contre dans les objets civils, la lampe et le costume de la jeune fille méritent quelques commentaires.

La première, toujours d'après le dictionnaire des symboles, représente (1) l'homme. En suivant son évolution dans la mise en scène, on s'aperçoit qu'elle passe du troisième plan au photogramme 032, au deuxième en 193, pour culminer en 343 après la victoire du héros. Elle tend ensuite à disparaître, pour ne plus manifester que son ombre en 518 et terminer, dans la suite chronologique du film, sa carrière sous la forme d'un bougeoir éteint en 541 et d'un réverbère vide en 001. Elle est manifestement érigée en symbole et développe ses significations en parallèle avec l'évolution du jeune homme. Je reprendrai cette figure un peu plus loin.

Aux "bottes" du jeune officier s'opposent le chapeau et ses rubans de la jeune fille. En effet, dès qu'elle paraît en scène, on la voit suspendre sa coiffure à une patère dans l'entrée (phot. 66). Me reportant à S. Freud commentant un rêve, je lis : "le chapeau doit (2) être un organe génital mâle avec son centre dressé et ses deux côtés qui pendent". Or, cet objet est l'un des motifs principaux de la scène de la rencontre des deux jeunes gens.

On remarque alors que d'entrée de jeu, un symbole féminin est attribué au jeune homme, alors qu'un symbole mâle l'est à la jeune fille. Je m'en tiendrai à ces quelques exemples pris parmi d'autres non moins importants comme le verre (phot. 100 et suivants) qui : "suffit à caractériser une certaine atmosphère bourgeoise et feutrée" (3).

Comme les lieux, les objets peuvent constituer la matière principale d'un plan, comme eux, ils sont saisissables à des degrés d'autonomie divers et jouent des rôles narratifs, actantiels ou indicieux.

(1) Dictionnaire des symboles, op. cité

(2) S. Freud, L'interprétation des rêves, Paris, PUF, 1973, page 309.

(3) Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 1974, A. Virmaux, L'adaptation cinématographique du "Rideau Cramoisi", pages 153/173.

Ils participent donc soit à la décoration, soit à l'action et fonctionnent comme des symboles, mais seuls quelques uns remplissent les deux derniers rôles.

Les "objets" forment des paradigmes d'où le réalisateur tire les éléments constitutifs des syntagmes visuels du procès icônique qu'il actualise. En intégrant formellement le jeu d'échecs dans la figure précédemment analysée, on voit que le syntagme est composé de l'élément spatial : "face à face" et de l'élément instrumental jeu d'échecs comme je l'ai dit plus haut.

Reste à voir quelle place occupent les êtres vivants de ce système.

3-1-1-3 : Les êtres vivants

On relève la présence de deux animaux : un oiseau dans sa cage et un cheval.

Je n'insisterai pas sur l'état de "captivité" de l'oiseau, signalant qu'il se manifeste plusieurs fois dans l'action. La cage est mise en vedette au photogramme 173, les piailllements du volatile en 220, il réparaît en 414 et en 557, lorsque le jeune homme s'échappe de la maison. On résiste difficilement à la tentation de la rapprocher de la "cage d'escalier".

Il serait sans doute exagéré d'accorder la valeur d'impétuosité du désir" que confère au cheval le dictionnaire des symboles. Il fait partie de la couverture indicielle du rôle thématique de l'officier et concerne son moyen de déplacement, qu'il aspectualise d'une certaine manière.

Quatre êtres humains seulement sont icônisés dans le "Rideau Cramoisi" : le jeune homme, la jeune fille et ses parents ; un cinquième, le colonel de la ville, ami du héros est linguistiquement évoqué au photogramme 553 : "J'avais un ami, le colonel de la ville..." Le rôle de ce personnage a été interprété plus haut dans l'analyse narrative.

L'importance inégale des rôles actoriels peut se mesurer par la durée de leur présence en scène d'une part et, d'autre part, par rapport à la place qu'ils occupent respectivement dans la profondeur du plateau. Le

tableau ci-dessous met en évidence le rapport hiérarchique qui les lie les uns aux autres de ce point de vue. Si le jeune homme est en scène pendant plus de 25 minutes sur la durée totale de 42 minutes, soit plus de la moitié du temps, la mère, en revanche ne paraît guère plus d'un quinzième du temps total, le père guère plus.

personnages profondeur	jeune homme	jeune fille	père	mère
1er plan	14'	8'	40"	30"
2ème plan	5'	7'	2'	2'
3ème plan	6'	4'	1'	1'
TOTAL	25'	19'	4'	3'

Il serait intéressant de se livrer à une étude morphopsychologique des personnages selon la méthode de L. Corman (1) par exemple, et d'établir des relations entre le caractère donné par l'analyse du visage des acteurs et celui que le rôle actoriel leur attribue, afin d'apprécier comment la mise en scène et le jeu réussissent à masquer ou à atténuer les écarts nécessaires entre ces deux instances.

Un autre trait des personnages est leur ombre. Le phénomène doit être mis en rapport avec celui des reflets dans les miroirs. L'ombre du jeune homme se profile au photogramme 53 sur la porte de la chambre des parents qui commande celle de la jeune fille, sa future maîtresse, on la retrouve aux photogrammes 173, 189 et 270. Mais curieusement la jeune fille en est pratiquement dépourvue, surtout au début de l'action. On s'en rend bien compte en comparant les photogrammes 53 et 66/67. Sans vouloir donner de signification à tout prix, on peut quand même proposer au moins deux interprétations, la première en relation avec la mort de la jeune fille, la deuxième avec le titre même de la nouvelle.

(1) L. Corman, Nouveau Manuel de morphopsychologie, Paris, Stock, 1966.

O. Rank note : "d'après plusieurs croyances, celui qui ne projette pas d'ombre doit mourir" (1) et "le double, devient un moi opposé qui, tel qu'il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente actuelle qui la répudie".

Je terminerai cet aspect de mon étude en revenant sur l'interprétation que j'ai donnée des bottes et du chapeau. La manipulation de ces objets, associée à d'autres, comme la circulation pieds nus de la jeune fille dans la maison (160, 341, 388, 430) ou son activité agressive et volontaire, provocation de l'officier au cours du repas, visite dans sa chambre, opposée à la passivité du jeune homme qui noie son impatience dans l'ivresse alcoolique, permet d'illustrer le thème littéraire du dandysme. En effet, le comportement de chacun des deux acteurs est ambigu voire ambivalent. C'est ce que reconnaît J. Boucher lorsqu'il écrit : "le dandysme est manifesté tout au long du Rideau Cramoisi, présent à la fois chez les principaux personnages, Barbey, Brossard et Albertine qui, tous trois obéissent à son code, volonté de dissimulation, force et protestation contre la médiocrité du monde, nature ambivalente voire hermaphrodite" (2).

Dans ces conditions, on peut comprendre pourquoi un symbole féminin est attribué au jeune homme et pourquoi, au contraire, la jeune fille est présentée dans un environnement phallique.

Dès lors une première interprétation du titre de l'oeuvre : le Rideau cramoisi viserait à présenter l'objet comme la frontière fragile entre ces deux univers mâle et femelle. Traversant tout le récit on pourra le comprendre comme le symbole à la fois de la dissimulation - on se cache ou se masque derrière un rideau, et de la tentation de passer de l'autre côté en répudiant ses valeurs naturelles et culturelles.

A travers l'analyse du continuum du premier degré, j'ai pu mettre en place et valoriser, subjectivement, un certain nombre d'éléments cons-

(1) O. Rank, Don Juan et le double, op. cité pages 57 et 74.

(2) BOUCHER (J.), Les Diaboliques. Montréal, Université du Québec, 1976.

titutifs, semble-t-il d'une paradigmatique. Le motif : "jeu d'échecs", et beaucoup d'autres me semble former un syntagme icônique, rassemblant des éléments commutables, co-présents et de même type, à condition que l'on prenne en compte la position des éléments.

J'entends bien que le syntagme icônique est généré par des positions comme celles que j'ai indiquées et l'adjonction, je devrais dire l'introduction, dans le "lieu" qu'elles créent, d'éléments de même type. Ce dernier terme doit se définir ici comme : élément cohérent dans l'espace initialisé. L'ensemble produisant un parcours visuel cohérent, dont le décodage n'est pas forcément linéaire, mais lié à certains phénomènes perceptifs définis plus haut, à certains comportements psychologiques du spectateur.

3-1-2 : Le deuxième degré, la prise de vues

Pour former la matière du premier degré la caméra procède à son "découpage" dans le temps et dans l'espace. Mais son action ne vise pas seulement à donner cette "forme" à cette "substance", elle produit, elle aussi des "effets de sens" que je vais tenter de dégager. D'autre part, quand je les aurai isolés, je verrai également comment ils s'organisent du point de vue systématique.

Le deuxième degré, celui de la prise de vues, en fixant sur la pellicule et dans certaines conditions des "zones" du plateau qui l'intéressent est le lieu véritable de la réalisation icônique, de sa production.

La caméra y montre tout ce que l'on ne pourrait "jamais voir dans la réalité, les choses telles que le gros plan nous les montre, vues pour ainsi dire au microscope" (1).

"Grâce au plan de détail particulier, à la perspective particulière du cadrage, ce qui apparaît en premier lieu sur l'image c'est la volonté

(1) Bèla Balazs, L'esprit du cinéma, Paris, Payot, 1977, page 138.

d'interprétation subjective du metteur en scène".

3-1-2-1 : Le cadre et le cadrage

Le "cadrage" est une opération sélective, on ne prélève jamais qu'une partie du continuum. La raison de cette opération "métonymique" s'explique de deux manières, selon la nature de l'espace à filmer. Ou bien c'est un espace artificiel, de studio, comportant des décors construits et il faut bien serrer l'image faute de laisser apparaître les artifices, les coulisses ou l'envers du décor, ou bien l'espace est "naturel" et "tout prendre" reviendrait à faire des images "bavardes" ou "parasitées" par toutes sortes de bruits ou d'accidents provoqués, soit par la technologie des appareils, soit par l'impossibilité de contrôler tout l'espace du cadre. Il permet donc surtout de notifier des objets, de poser un point origine de la lecture de l'icône. A cette dimension spatiale, il convient d'ajouter le temps, ou la durée de la prise de vues. Elle est liée à beaucoup de facteurs, en rapport avec la compétence perceptive du spectateur et avec l'intérêt suscité par l'image. Ces problèmes, bien entendu, seront détaillés plus loin.

3-1-2-2 : Caméra objective et caméra subjective

On a avantage, pour apprécier les effets de la caméra sur la matière du premier degré et les modulations qu'elle lui imprime, à distinguer deux types de prises : la prise de vue objective et la prise de vue subjective.

Lorsque la caméra est "objective" comme je l'ai dit, elle remplace l'oeil du spectateur qui : "se détacherait du corps, pédonculé, baladeur, cir-

culant hors de son point d'attache et toutefois relié à lui"

E. Morin (1).

Dans ce cas, elle est toujours extérieure à l'action qu'elle englobe. Dans l'autre cas, la saisie est dite "subjective" parce que le spectateur partage littéralement le champ visuel de l'acteur (2).

Le Rideau Cramoisi ne compte que quelques minutes de caméra subjective, à peine plus d'un vingtième de la durée totale du film.

Les photogrammes 141/142, 143 en fournissent un exemple. Le regard du jeune homme suit les mouvements des mains de la jeune fille le long de la lampe, puis se dirige ensuite vers elle. 141 est un plan objectif, la prise est englobante en 142, en 143, elle est englobée. La position du spectateur par rapport à l'action change.

C'est aussi le cas en 158. C'est encore la jeune fille qu'il regarde, comme le prouve la disposition des convives autour de la table (phot. 133). 230, 233 sont également subjectifs, de même que 275, le héros regardant en direction du miroir, le spectateur partage son "coup d'oeil". Mais, par contre, malgré l'apparence, 209 ne correspond pas à une caméra subjective, puisque le cadrage passe d'un plan rapproché poitrine à un gros plan, ce qu'aucun oeil humain fixe, regardant un objet lui-même fixe, ne saurait réaliser.

Le travail des plans, annoncé aux photogrammes 479 et suivants, est particulièrement suggestif. Le réalisateur icônise le trouble intérieur du jeune homme par un flou, expression d'un vertige, puis par un retour à l'état normal. L'angle de prise de vues (plongée en 481) correspond à celui, subjectif, de la contre-plongée en 379. En 482 la caméra revient à l'objectivité, mais conserve le flou, comme si l'effet de la vision de l'acteur, transféré aux spectateurs par l'identification de ceux-ci avec lui, se continuait par mimétisme ou contagion, mais cette fois, réellement.

(1) E. Morin, Le cinéma ou l'homme imaginaire, Gonthier, Paris, 1968, page 106.

(2) Ph. Durand, L'acteur et la Caméra, Paris, E.T.E., 1974, page 21.

L'examen des différents exemples cités ci-dessus montre que la caméra subjective relève d'une préparation nécessairement programmée dans la séquence objectif/subjectif/objectif, faute de quoi elle est pratiquement ressentie comme objective. Il s'agit là d'une des caractéristiques de l'énoncé icônique.

L'angle de prise de vues des photogrammes 22 à 24 correspond à peu près à celui sous lequel un acteur présent verrait la scène en se tenant debout, devant et à la droite du joueur. Or, cet acteur, c'est le spectateur. Plutôt que de parler de caméra objective, il serait plus juste de la considérer comme subjective à des degrés plus ou moins grands.

Un certain nombre de conclusions peuvent être tirées de ces manipulations. Les plans subjectifs ne concernent dans le Rideau Cramoisi que le héros dont elle constitue en somme un "trait distinctif", elle fonctionne donc comme un signe du rôle principal. Le plan subjectif peut être considéré comme englobé, le spectateur intègre la surface écranique, dont l'effet miroir se trouve renforcé, l'écran lui renvoyant sa propre image. A cause de leur rareté même et de leur distribution, les plans subjectifs valorisent les plans objectifs et soulignent le côté "voyeur" du film. La commutation objectif/subjectif est toujours possible et la séquence objectif/subjectif/objectif constitue un syntagme du discours icônique. Ce type de manipulation s'interprète d'une part comme relation extradiégétique, et d'autre part comme signe, mais concernant lui aussi la communication entre le réalisateur et les spectateurs.

3+1-2-3 : Angles de prises de vues et mouvements de l'appareil

La prise de vues est également liée au caractère fixe ou mobile de la caméra dans le tournage.

La durée de l'action du Rideau Cramoisi se partage à peu près également entre ces deux modes. D'un côté, on a environ vingt minutes pour la caméra mobile, et vingt deux pour l'autre. Cela ne signifie pas pour autant que les éléments statiques et dynamiques s'équilibrent, mais plus, que la mobilité compense le statisme dû au grand nombre de scènes intérieures

(vingt plans extérieurs sur un total de cent soixante neuf).

L'étude du phénomène doit prendre en compte : le caractère fixe ou mobile de l'appareil, l'angle de prise de vues et le caractère fixe ou mobile du pseudo cosmos que l'on filme.

Les mouvements de l'appareil, c'est-à-dire l'écriture icônique, étant producteurs d'effets de sens, il faut les étudier plus en détail. Généralement posée sur un pied mobile au moyen d'une rotule, qui lui permet des mouvements dans tous les sens, la caméra peut découper le continuum selon les possibilités figurant dans le tableau suivant :

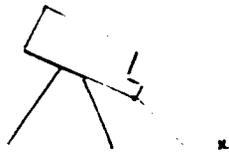
tête \ pied	statique	dynamique
statique	fixe	travelling
dynamique	panoramique	trajectoire

Chacune des positions du tableau à son tour s'affine en gauche, droite, haut, bas, vertical ou horizontal, oblique, en avant, en arrière. Les mouvements peuvent correspondre, en ce qui concerne, par exemple, le déplacement de la caméra, à une rotation dans le plan horizontal, suivant des arcs allant de quelques degrés à trois cent soixante ; dans le plan vertical, on obtiendra des panoramiques ascendants ou descendants etc... Le travelling consiste à déplacer la caméra et son pied soit mécaniquement, soit manuellement - le travelling optique par changement de focale s'appelle le "zoom" - en se rapprochant ou en s'éloignant ou en suivant une cible auquel cas on parlera d'un travelling avant, arrière ou latéral, soit axial ou oblique.

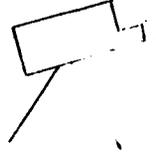
La trajectoire combine ces deux possibilités, travelling et panoramique. Toutes les positions énumérées peuvent encore s'analyser en plongée contre-plongée ou axialité.

Il y a plongée si l'objet visé est sous l'horizontale passant par le foyer optique de l'objectif, contre-plongée dans le cas contraire ; axialité si l'axe optique et l'horizontale sont confondus. Les schémas suivants

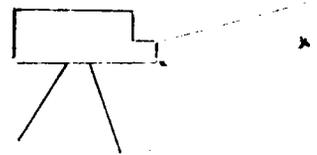
rendent compte de ces possibilités :



Plongée



Contre-plongée



Axialité

Prenant en compte ces différentes spécifications, on peut essayer de déterminer les effets de sens ainsi obtenus.

Que la caméra soit fixe ou mobile, objective ou subjective, en plongée, elle peut provoquer un écrasement de l'objet visé, peu sensible si l'angle de la prise est faible, net s'il est fort (phot. 118 et 44/65 par exemple).

En objectivité, le spectateur, destinataire des images, domine l'action il la voit de "haut", alors que les acteurs ou les objets sont dominés par lui. Mais plusieurs acteurs ou objets peuvent être en scène en même temps ; s'ils se trouvent sur un même niveau, ils sont tous dominés ; sur des niveaux différents, ou dans des plans de profondeur différents, le plus élevé domine les autres. Dans ce cas la hiérarchie s'établit en :

spectateur dominant --- acteurs ou objets dominants--- acteurs ou objets dominés.

C'est ce qui se passe au photogramme 52 où le jeune homme domine les deux bourgeois débouchant sur le palier du bas.

La relation s'inverse normalement en caméra subjective. L'objet ou l'acteur voyant, dont le spectateur, comme on sait, partage le champ visuel est réduit, écrasé selon l'importance de l'angle de visée. Sa vision est celle de la contre-plongée (phot. 274/275).

Le caractère mobile de la caméra ou de l'objet filmé ou des deux simultanément, ajoutent aux effets mentionnés ceux de la conjonction/disjonction de la transition ou du passage.

En caméra objective, si la caméra est fixe et l'objet mobile, il faut distinguer au moins trois cas :

L'acteur marche sur la caméra, il se conjoint avec les spectateurs, s'il s'en éloigne, il se disjoint d'eux.

Un déplacement oblique ou latéral entraîne la traversée du champ ou non. Dans le premier cas, le cadre de l'action est transitoire et, sauf particularités, il n'est que cela. Si au contraire, les acteurs y séjournent, il peut être considéré comme particulier (paratopique ou utopique, par exemple) (phot. 72).

Les personnages sont fixes, l'appareil mobile, on produit alors quelquefois l'aspect "terminativité" ou "inchoativité" (phot. 377, 395 et suivants).

Acteurs et appareils sont mobiles, soit il y a rapprochement ou éloignement, accélérés ou ralentis (phot. 399/400).

Les mouvements de l'appareil correspondant aux panoramiques prennent les mêmes valeurs, à ceci près qu'un panoramique horizontal peut produire l'effet d'une prospection, icôniser un mouvement de tête, comme au photogramme 297 ; vertical, il évoque l'estimation ou le toisement. On note la même inversion en subjectivité dans le changement des rapports du spectateur à l'écran.

A l'écrasement de la plongée correspond l'étirement de la contre-plongée (phot. 41/441/479). Les autres valeurs déjà notées s'ajoutent à celles-ci. Les photogrammes 113 à 123 et 124/130 présentent un travail remarquable de l'axialité.

La scène commence par une légère plongée sur la jeune fille et le père, puis elle tend à s'axialiser, l'horizontale et l'axe optique sont confondus, au moment où le jeune homme se met à parler de son indifférence : "Et j'eus bientôt répondu par la plus grande indifférence... à son impassibilité". L'image est presque totalement axiale, quand ce dernier mot tombe. La même opération est reconduite en 124/130, reprise en 142/144. Après la provocation de la jeune fille, présentée au moyen d'une forte plongée (137/138), on revient à l'axialité, c'est-à-dire finalement au calme apparent, à l'innocence. Le même jeu domine la séquence comprise entre les photogrammes 145/149 et 151.

On reconnaît, par rapport aux autres prises de vues, au moins deux significations à l'axialité : la neutralité et l'objectivité.

Pour me résumer, je dirai que les angles de prises de vues expriment, s'ils sont bien marqués, l'écrasement et la domination en plongée ; l'étirement, la domination en contre-plongée, la neutralité en axialité, valeurs qui s'inversent en caméra subjective. Les travellings avant ou arrière produisent l'effet de conjonction ou de disjonction selon le cas, accélérés ou ralentis. Dans certains cas, "naturellement", ils portent l'attention vers les choses décrites ou vers les actions lorsqu'ils sont descriptifs, sans préjuger des autres effets possibles.

A partir de ces observations, on peut dresser le tableau systématique suivant, dans lequel ne figure pas la trajectoire, combinaison du panoramique et du travelling, enchaînement successif ou alternatif de ces mouvements.

caméra		objets		acteur fixe	spectateur	
fixe	obj.	plongée		dominé	dominant	
		c/plongée		dominant	dominé	
		axialité		neutralité	neutralité	
	subj.	plongée		dominant	dominé	
		c/plongée		dominé	dominant	
				neutralité objective	neutralité objective	
mobile	obj.	plongée		conjonction/ disjonction	conjonction/dis- jonction	
		trav. c/plongée				
		axialité				
		plongée				
		pano. c/plongée				
		axialité				
	subj.	plongée				
		trav. c/plongée				
		axialité				
		plongée				
		pano. c/plongée				
		axialité				

Les mouvements de l'appareil, ainsi que les angles de prise de vues ont au moins trois fonctions : ils modifient ou interprètent le 2e degré à la manière d'une prédication, ils agissent dans la relation extra-diégétique sur le rapport réalisateur/acteur en focalisant ou rapprochant des objets,

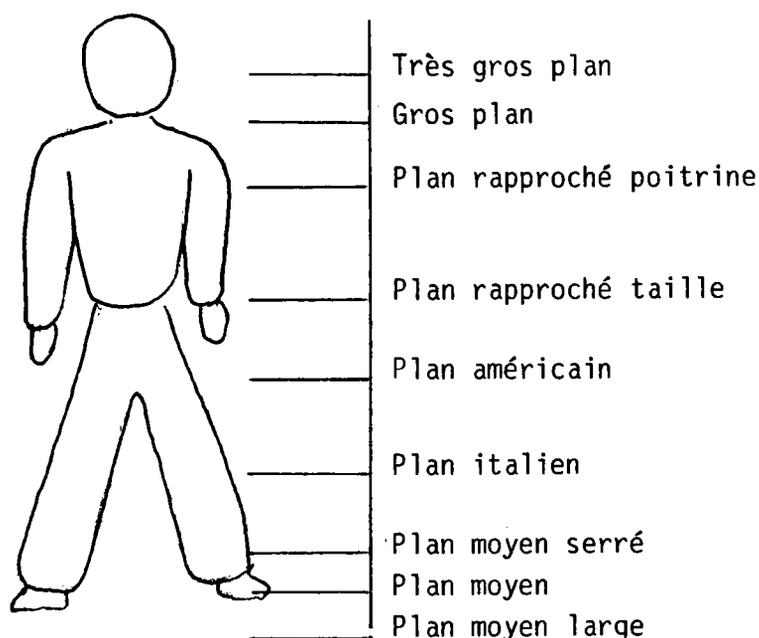
ils permettent l'exercice de l'indication et de la sémantisation.

3-1-2-4 : Le cadrage

Le dernier aspect de la prise de vues que je voudrais étudier est le cadrage des objets et des personnages, défini cette fois comme leur taille à l'écran. Leur grosseur varie en effet selon la nature de l'objectif et leur éloignement de la caméra. Compris ainsi, le cadrage concerne d'après J. Mitry : "Tout ce qui est dans le cadre de vision de l'objectif... Plus les plans sont rapprochés, moins le champ de vision est étendu... Le champ et les plans sont classés en deux catégories selon qu'on les rapporte à des paysages ou à des personnages". En ce qui concerne les paysages, on parlera de plan lointain ou "long shot". Il contient un grand ensemble éloigné de l'appareil. Le plan général (ou grand ensemble) comprend un ensemble plus rapproché que le plan lointain, mais dont le champ s'étend, malgré tout assez loin en arrière-plan. Ces deux sortes de plans ne sont généralement utilisés que dans des prises de vues en extérieur. Le plan d'ensemble, de même nature que le précédent, selon un champ plus restreint, contient moins de personnages et ils sont généralement plus proches. Le plan de demi-ensemble correspond à un champ encore plus réduit (1). La figure ci-dessous empruntée à M. Wyn (2) rend compte des différentes possibilités de cadrages des personnages.

(1) J. Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, Tome I, Editions universitaires, Paris, 1963, page 149.

(2) M. Wyn, Le cinéma et ses techniques, Paris, E.T.E., 1972, page 258.



Ces positions peuvent encore se nuancer en plan serré et plan large. Le cadrage n'est pas une opération gratuite, il produit lui aussi des effets de sens. "Non seulement le gros plan isole, mais encore, il détache, somme toute l'objet de l'espace. L'image n'est plus liée à l'espace, n'est plus liée non plus à la durée" (1) dit B. Balazs. Mais le gros plan sur un visage est aussi approche de l'intériorité du personnage, comme au photogramme 324. On observe que le Rideau Cramoisi est pauvre en gros plans, aussi bien d'ailleurs qu'en plans d'ensemble, par contre, il est riche en plans rapprochés taille et poitrine. Le cadrage s'adapte ainsi fort bien au genre narratif du film, conservant, sauf en quelques endroits particulièrement tendus, la distance nécessaire et suffisante entre le récitant et l'icônisation de son récit ; marquant bien le détachement du narrateur.

Il existe évidemment une relation entre le cadrage, les mouvements de l'appareil et la durée. Ainsi par exemple un travelling avant, partant d'un plan moyen sur un personnage et aboutissant à un très gros plan sur le visage peut produire l'effet de sens "intériorisation" comme le mouvement inverse signifierait "extériorisation".

J'ai déjà examiné le problème de la durée du cadrage des acteurs dans un chapitre précédent. Je me contenterai dans celui-ci de montrer, grâce

(1) B. Balazs, L'esprit du cinéma, op. cité, page 173.

au tableau ci-dessous, qu'il y a une relation entre l'importance du rôle des personnages et leur cadrage, entendu comme dimension des acteurs et durée.

cadre	jeune homme			jeune fille			père			mère		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
P.E.	0'08"	0'33"	2'11"	-	0'16"	1'34"	-	0'33"	0'21"	-	0'33"	0'21"
P.E.R.	0'16"	0'16"	1'35"	-	0'11"	1'07"	-	0'16"	0'05"	0'16"	0'05"	0'12"
P.M.	0'39"	-	0'52"	1'27"	1'07"	1'03"	-	0'36"	0'50"	0'07"	0'19"	0'23"
P.A.	1'59"	1'36"	0'41"	1'13"	2'22"	0'46"	-	0'08	0'21"	0'02"	0'43"	0'21"
P.T.	4'13"	1'48"	0'34"	3'50"	1'31"	0'06"	0'03"	0'24"	-	0'06"	0'10"	-
P.P.	4'55"	0'12"	0'34"	1'05"	0'41"	-	0'40"	0'18"	-	0'02"	-	-
G.P.	1'12"	0'08"	-	0'39"	0'07"	-	-	-	-	-	-	-
T.G.P.	1'10	-	-	0'29"	0'52"							
T 1	≈ 14"	≈ 5'	≈ 6'	≈ 8'	≈ 7'	≈ 4'	0'40"	2'15"	1'37"	0'33"	≈ 2'	≈ 1'17"
T 2	≈ 25'			≈ 19'			≈ 4'			≈ 3'		

Objectivité, subjectivité, mobilité, fixité, cadrage, ne constituent que quelques unes des possibilités du travail du deuxième degré ou de la mise en forme icônique de la matière du premier. Mais, en même temps qu'elle forme le premier degré, la caméra développe une matière signifiante, dont la signification a été ébauchée. A ce stade de l'analyse, on a proposé un certain nombre d'interprétations des deux niveaux de l'icônisation. On a montré la formation de motifs appelés peut-être hâtivement "syntagmes" spatiaux, réalisés par des positions lexicalisables en "face à face" par exemple, et établissant des relations avec des objets appropriés, naturellement ou métaphoriquement intégrables dans les positions. Le procès, ainsi actualisé, est composé d'unités empruntées à des paradigmes, il est un arrangement de taille

indéfinie, non linéaire et cohérent.

Au deuxième degré, on vient de dégager des effets de sens en rapport avec des mouvements d'appareil et des modalités de prises de vues. Selon la séquence : objectif/subjectif/objectif, on réalise l'effet lexicalisable en voyeur/acteur, à quoi viennent s'ajouter ou non les autres possibilités décrites. Ce dernier terme est important, dans la mesure où il permet de souligner que le deuxième degré a pour effet de construire des images par superposition syntagmatique, qui n'intéressent pas le discours global de la même manière, les uns se comportent comme des "prédicats" dans ce sens qu'ils "disent quelque chose du premier degré". Ils sont le discours du réalisateur sur celui du metteur en scène et concernent tous les mouvements d'appareils. Les autres produisent des effets particuliers concernant directement le spectateur, en lui imposant une attitude à avoir devant l'image.

L'analyse plus détaillée du motif "jeu d'échecs" photogramme 22 doit permettre d'illustrer le phénomène. Une première structure était :

$$(A + B + C) \quad (R_s \quad R_f)$$

correspondant à un niveau de décodage qui n'est ni le photogramme entier, ni le plan, mais un motif.

Le deuxième degré produit les effets "objectivité", "domination". Le premier concerne le spectateur, l'oblige à regarder le motif d'une certaine manière et instaure une relation entre l'émetteur et le récepteur, l'autre impose un point de vue à la scène (plongée).

Si on appelle S1 le syntagme du premier degré, P1 la prédication du deuxième et R la relation imposée par le réalisateur, on pourra formaliser :

$$M = R (S1 \cdot P1) (R_s \quad R_f)$$

Les effets de sens produits à l'intérieur du motif provenant d'index ou de symboles, circulent par propagation ou sont créés par position. On

devra distinguer dans le cas de segments descriptifs, l'absence de relation factuelle, comme on le verra plus bas.

Le code linguistique apporte de l'extérieur ses syntagmes propres, prédicatifs ou non, impose lui aussi ses relations comme d'ailleurs vraisemblablement la musique et le bruit. De sorte que dans un motif actualisant des unités provenant des quatre composantes, on devra avoir une somme

$$P = R (S1 . P1 + S2 + S3 + S4)$$

3-2 Le troisième degré, le montage

Bien que le deuxième degré puisse déjà comporter une syntagmatisation, l'ébauche d'un discours, son véritable commencement se situe semble-t-il, au troisième degré, celui du montage. Il est, comme le précise C. Metz : "le moment de l'agencement de la composition filmique, celui où l'art continue mais où commence le langage cinématographique"

Il n'est, certes, pas contestable que le montage marque une étape décisive dans la formation du langage icônique. On peut le montrer à l'aide des deux exemples suivants tirés du Rideau Cramoisi :

Les photogrammes 342, 343, 344 constituent un montage rapprochant successivement le segment final, que j'appellerai 1, montrant au moyen d'un lent panoramique les bottes du jeune officier et les pieds nus de la jeune fille devenue sa maîtresse. Le plan 2 qui suit est une prise de vues fixes sur la lampe légèrement déséquilibrée vers la droite, en contre-plongée, le plan 3, dans le même cadrage, présente la maison, elle aussi déséquilibrée.

Ou bien il s'agit d'un arrangement esthétique et les plans 2 et 3 fonctionnent de manière autonome ; ou bien, il est sémantique, et le montage ne prend sens que globalement et les composants des plans en question valent plus qu'eux-mêmes et doivent être décodés par rapport à un système présumé. C'est, évidemment cette dernière solution que je retiendrai, j'en ai donné une interprétation un peu plus haut.

Un exemple plus connu, le deuxième que je citerai, est celui réalisé par L. Koulechov et décrit par J. Mitry. "Prenant dans un vieux film de Geo Bauer un gros plan de l'acteur Ivan Mosjoukine dont le regard assez vague était volontairement inexpressif, il en fit tirer trois exemplaires. Puis il raccorda successivement le premier exemplaire à un plan montrant une assiette de soupe disposée sur un coin de table. Le second, à un plan montrant le cadavre d'un homme, allongé face contre terre. Le troisième à celui d'une femme à demi-nue, étendue sur un sofa dans une pose avantageuse et lascive. Ensuite, mettant bout à bout ces trois tronçons "objet-sujet", il proposa le tout à des spectateurs non prévenus. Or, tous, unanimement, admirèrent le talent de Mosjoukine qui : "exprimait à merveille les sentiments successifs de la faim, de l'angoisse et du désir" (1).

Indépendamment du fait que la signification est construite "dans l'esprit du spectateur à partir de l'organisation formelle des images" (2), il faut noter que c'est précisément cette organisation formelle qui le motive, que la virtualisation de la signification s'effectue par un échange entre les plans rapprochés.

On peut alors admettre que les plans s'entre-déterminent en fixant mutuellement leur étendue. A ce niveau, un plan cinématographique, bien que pouvant présenter : "un bloc de réalité actualisé avec son sens

(1) J. Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, Editions universitaires, 1963, pages 281-282.

complet" (1) ne produit pas plus de signification, s'il reste isolé, qu'un énoncé linguistique dans la même situation, et relève par conséquent des mêmes règles que celles que j'ai notées précisément à propos de ceux-ci. Il n'y aurait donc de discours icônique qu'à partir de ces structures, et, un plan fixe, comportant des éléments fixes ne serait rien d'autre qu'une photographie, donnée à voir au spectateur, selon une durée dépendant de la volonté du réalisateur, sorte de "message sans code" à la fois "irréellement réelle" dont la réalité serait celle de l'"avoir été là" (2).

3-2-1 : Point de vue théorique

Les repérages que je viens d'effectuer jusqu'à présent vont me permettre d'analyser la structure du film dans l'opération du montage, troisième et dernière étape de l'icônisation. Il consiste dans l'assemblage des plans. C. Metz y place le véritable début du discours (3) icônique. C'est en effet à ce niveau que s'actualise une architecture.

C. Metz bâtit sa "grande syntagmatique" autour de huit types syntagmatiques qu'il classe en deux catégories :

- 1 - les plans autonomes, plans uniques exposant un seul épisode de l'intrigue.
- 2 - les syntagmes formés par plusieurs plans ou "segments minimaux".

(1) C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, Tome 1, op. cité, page 117.

(2) R. Barthes, Rhétorique de l'image, communication n° 4, Paris, Seuil, 1964, pages 40/52.

(3) C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, op. cité, page 125 et suivantes.

Le plan autonome comporte plusieurs sous-types :

- a - le plan-séquence : scène traitée en un seul plan.
- b - les inserts subdivisibles en :
 - non diégétiques, plans à valeur purement comparative, plans subjectifs : images visées comme absentes (craintes, souvenirs, prémonitions, etc.)
 - diégétiques : plans déplacés dans une séquence de poursuite, (enclaver par exemple des images de poursuivis dans celles des poursuivants.) Plans explicatifs, effets de loupe.

Les syntagmes composites s'analysent en deux classes :

- achronologique : syntagmes parallèles, rapprochement et tressage de plusieurs motifs sans rapport spatio-temporel précis.
 - syntagmes en accolade : construction identique à la précédente sans alternance, chaque motif est entièrement développé.
- chronologique : s'articulant en :
 - descriptifs, descriptions filmiques diverses, portant aussi bien sur des paysages, des objets, des personnages que sur des scènes entières.
 - narratifs : un syntagme entremêle plusieurs consécutives ou consiste en une seule englobant la totalité des images.
 - syntagme alterné
syntagme linéaire, la consécution peut être continue ou discontinue.
 - continue : sans hiatus diégétique, c'est la scène.
 - discontinue : la consécution temporelle est inorganisée, on se contente de sauter les moments jugés peu intéressants, c'est la séquence ordinaire.
 - La consécution temporelle est organisée, on isole quelques moments importants dans une action à évolution plus ou moins lente et à sens unique, c'est la séquence par épisodes.

Les différents syntagmes énumérés sont rattachés les uns aux autres, introduits ou clos par des procédés optiques divers dont les plus fréquents sont :

- le montage sec : passage sans transition d'un segment à un autre par simple collure de deux plans ou par interruption de la prise de vues et reprise sur la même pellicule à la suite de la précédente (phot. 42/43) "c'est la substitution brutale d'une image à une autre ; c'est la transition la plus élémentaire, la plus courante" (1).

- le montage sec à effets : pouvant comporter des effets plastiques. Le photogramme 71 amorce la descente dans l'escalier, que 72 poursuit sous un autre angle ; des effets matériels : au photogramme 193 le jeune homme écrit un billet qu'il passe à sa destinatrice en 194 ; des effets esthétiques : le cadran blanc de l'horloge en 373 recouvre la tache de lumière dans l'entrée en 372 ; des effets psychologiques, obtenus grâce au champ/contre-champ en 107/108 ; des transitions plus intellectuelles comme en 342, plan sur les pieds des jeunes gens, 343 plan sur la lampe, 344, plan sur la maison.

- le fondu enchaîné simple, les images du plan conséquent se superposent sur celles du plan précédent, qui subsistent un moment avant de disparaître ; le fondu enchaîné "accentue et souligne les liaisons formelles ou rythmiques du montage" (2) "grâce au fondu, la simple succession d'images devient rapport intellectuel" . Lorsque deux images se fondent l'une dans l'autre "cela signifie le temps écoulé" (phot. 34, 47).

Les fondus peuvent être complexes et s'accompagner des effets soulignés plus haut. Le mur au photogramme 46 devient rai de lumière en 48, le fond de la cour est remplacé par celui du palier etc.

(1) Marcel Martin, Le langage cinématographique, Paris, Editions du Cerf, 1962, pages 82 et suivantes.

(2) B. Balazs, l'esprit du cinéma, op. cité, page 172.

- le fondu au noir indique qu'un moment assez long sépare les deux actions, ou les deux épisodes qu'il coupe, photogramme 262 et son commentaire : "Un mois tout entier se passa..."

- le volet : l'image consécutive entre dans la précédente par un balayage horizontal, vertical, oblique, par morceaux etc.

- l'iris, ouverture ou fermeture circulaire, rectangulaire. Il peut donner comme en 21 l'impression du regard indiscret, l'intrusion dans un univers.

- le flou, (phot. 480) actualisation de la subjectivité du personnage, expression du vertige provoqué par la peur.

Quel que soit l'effet choisi, son but est d'abord de marquer une frontière entre deux éléments différents ou analogues de l'espace ou de l'action, mais il peut évidemment prendre d'autres significations en rapport avec ceux-ci.

Ces moyens sont à l'oeuvre en partie dans le Rideau Cramoisi, leur ensemble forme une systématique antérieure à la manifestation des réalisateurs, comme on va pouvoir s'en rendre compte dans l'analyse du troisième degré.

3-2-2 : Analyse du film

L'action du Rideau Cramoisi s'expande, semble-t-il à partir d'unités plus larges que celles dont il vient d'être question que, par analogie avec le théâtre, je classerai comme des actes.

Je situerai le début du premier à partir du photogramme 21 et non comme le présente le montage du film à partir du photogramme 001. Ceci en raison de la composition "enchâssant/enchâssé" du récit. En effet, tout le début appartient narrativement aux programmes du cinquième acte et non à ceux du premier.

En guise de lever de rideau, le premier acte propose une ouverture à l'iris ou au diaphragme sur l'échiquier (phot. 21) assurant ainsi la disjonction du spectateur d'avec le générique précédent, et sa conjonction avec l'univers du héros, qui se fait comme je viens de le dire,

par l'indiscrétion d'un regard jeté dans un trou de serrure. L'acte s'achève sur une porte qui se ferme toute seule dans le miroir (phot. 130).

Ce premier mouvement est entièrement consacré à l'exposition, il met en place les circonstances de l'action, temps, lieux, personnages et leurs relations.

A la porte qui se ferme, répond l'ouverture, elle aussi dans un miroir, d'une porte, livrant passage au jeune homme arrivant pour un dîner. Un simple montage sec, à effet donc, sépare les deux scènes extrêmes des deux actes. D'entrée de jeu, un coup de théâtre se déclenche : la provocation du jeune homme par la jeune fille. Il est immédiatement suivi d'un deuxième, marqué par le changement d'attitude de l'héroïne : la disposition de la table n'est plus la même, la jeune fille ne donne pas suite aux légitimes sollicitations du jeune homme.

Un fondu au noir ouvre l'acte trois qu'anime un nouveau coup de théâtre. Subitement et contre toute attente, la jeune fille se rend dans la chambre du jeune homme et sans trop de résistance, se donne à lui. L'acte développe ensuite les jouissances et les affres de la trahison : le plaisir dans le crime.

L'acte quatre débute par un montage sec. Il est celui de la mort. Une nuit, la jeune fille meurt dans les bras de son amant. C'est le dernier coup de théâtre. Pour sauver son honneur compromis, si le cadavre est découvert dans sa chambre, il tente de s'en débarrasser en le transportant dans celle la jeune fille, commandée par celle des parents. Mais arrivé devant la porte, il n'ose traverser ce seuil "noir et béant". Revenu dans sa chambre avec son encombrant fardeau, il songe à s'en débarrasser en le précipitant du haut de sa fenêtre, mais ce serait signer son crime. Il veut se suicider, sa jeunesse l'en empêche. C'est finalement auprès de son ami et Colonel de la ville qu'il va trouver une solution, il devra "décamper" au plus vite, l'ami arrangera tout.

Le cinquième acte, celui du dénouement décrit le départ, les adieux à la morte et la traversée au galop de la petite ville.

Si ce découpage est correct, on peut noter qu'à ce niveau il ne repose sur aucune structure spécifiquement cinématographique, mais évoque, au contraire celle bien connue de la tragédie classique, à peine perturbée

par l'antéposition d'un segment du cinquième acte servant d'accueil à l'action. Le montage ne joue donc pas à ce niveau.

La description de chacun des actes, par rapport, cette fois aux syntagmes de C. Metz d'une part, et leur interprétation d'autre part permettra une présentation plus complète et plus cinématographique de l'ensemble.

Trois syntagmes visant tous, comme il a été dit, à poser les relations disjonctives entre le jeune homme et son milieu, tant au plan culturel que social, spatio-temporel que racial, composent l'acte 1. Le premier segment est une séquence par épisodes comprenant quatre épisodes :

- 1 - plan 1 : plan séquence, présentant le jeune homme dans sa chambre.
- 2 - plans 2 et 3 : relations avec la ville de garnison.
- 3 - plans 4 et 5 : relations avec les hôtes.
- 4 - plans 6 à 10 : relations avec la fille des hôtes.

La séquence dont les épisodes sont enchaînés par des fondus et des superpositions ou des montages secs, outre qu'elle ancre historiquement les événements, en pose le décor. Elle répond bien à la définition que C. Metz donne d'une telle structure "alignement de brèves scénettes qui se succèdent chronologiquement. Aucune des évocations n'est traitée avec toute l'ampleur syntagmatique qu'elle aurait pu comporter. C'est leur ensemble seul et non chacune d'elles qui est pris en compte par le film" (1). Les différents plans actualisent les articulations des catégories "ennui vs divertissement", "hasard vs libre arbitre" dans l'énoncé : "C'était vraiment le pire endroit où le hasard pût m'envoyer pour mes débuts" ; "jeunesse vs vieillesse", "déception vs satisfaction", "bourgeoisie vs aristocratie", "supériorité vs infériorité".

(1) C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, op. cité, page 132.

Ce nombre important de classes s'explique par la nature nécessairement condensée de la première séquence, dont tout le film est l'expansion. On les verra, en effet, émerger au long du développement et être figurativisées différemment selon les parcours dans lesquels elles apparaissent. Il s'agit là, d'après Greimas (1) de la "cataphorisation" : "relation discursive" dans laquelle le "cataphorisant" annonce le cataphorisé en expansion. "Toutes ces catégories intègrent un système dont la forme la plus condensée pourrait s'exprimer en "séparation vs intégration". Le déploiement de l'action est articulé autour de ces deux valeurs". Sous forme redondante, on retrouve quelques unes des valeurs précédentes : "jeunesse vs vieillesse", "supériorité", "extériorité" non plus opposée à "intériorité" mais à "intimité".

Un seul plan autonome forme la séquence suivante. Il montre, vu de l'extérieur, à travers les vitres mouillées par la pluie, le repas familial. Ce plan est à mettre en rapport avec le parti pris "voyeur" du réalisateur déjà évoqué à l'occasion du commentaire de l'ouverture à l'iris du plan 1.

Valant pour beaucoup d'autres, la séquence suivante rassemble quatre moments du repas dans une séquence par épisodes. Le segment est chronologiquement organisé, aucun moment n'est entièrement développé. A preuve l'énoncé : "Dès les premiers jours, je fus frappé de ce qui la séparait des siens" et les fondus permettant la condensation temporelle. Les motifs 13/14, 16/17, 18/19, 20/21, ne constituent pas comme on pourrait le croire, des syntagmes alternés. Il ne s'agit que de prises de vues destinées à focaliser des personnages, sans nuire à l'unité de l'action : un repas.

présenté en trois épisodes :

- 1 - plans 12 à 15 : début du repas.
- 2 - plans 16 à 21 : fin du repas.
- 3 - séparation des convives.

(1) A.J. Greimas, Maupassant, op. cité, page 44.

Aux valeurs précédemment dénombrées s'ajoutent celles de "race vs bâtard" : "entre eux il y avait l'abîme d'une race" ; de "naissance vs éducation" (phot. 098 et 099/100). Ces catégories posent le terrain d'une conjonction possible entre les deux jeunes gens, mais les classes : "impassibilité vs indifférence" l'oblitérent immédiatement. L'acte 1 est donc entièrement dominé par la "séparation". Il est dysphorique.

L'acte deux, celui de la provocation, comprend six syntagmes. Il est introduit par l'arrivée, en retard, du jeune homme dans la salle à manger. L'ancrage temporel de l'action est assuré par le code : "chandeliers éteints = dîner", "chandeliers allumés = souper" (phot. 058/059 et 131).

Lié plastiquement au précédent - porte se fermant dans un miroir, porte s'ouvrant dans un autre miroir - le plan 1 de l'acte 2 pose un problème. On pourrait, en raison de son caractère hypertopique, le traiter comme un plan autonome. Mais le lien diégétique avec l'action en cours est suffisamment fort pour qu'il lui appartienne.

L'acte comprend :

- 1 - Un syntagme alterné, décrivant tantôt ce qui se passe dessus la table, tantôt ce qui se passe dessous.
 - a - plan 1 et 2 (dessus)
 - b - plan 3 (dessous)
 - a - plans 4 à 8
 - b - plan 9
 - a - plans 10 à 12
 - b - plan 13
 - a - plan 14
 - b - plan 15
 - a - plans 16 à 18
 - b - plan 19
 - a - plan 19
- 2 - Un syntagme en accolade
 - a - activité du jeune homme.
 - b - activités de la jeune fille.

3 - Une séquence ordinaire

plans 20/26 : Essais de communication du jeune homme avec la jeune fille.

4 - Une séquence par épisodes

1 - plans 27 à 32 : indifférence de la jeune fille.

2 - plans 33 à 43 : épisode du plat.

3 - plan autonome 44 : La cage d'escalier vide représente le temps qui passe, sans apporter de changement à la situation.

4 - plan 45 : exaspération du jeune homme.

5 - plan 46 : soirée en famille.

6 - plan 47 : plan autonome - désespoir du jeune homme qui se livre à l'alcool.

On se trouve d'abord devant un syntagme alterné : "le montage rapproche et entremêle en tresses deux ou plusieurs motifs qui reviennent par alternance" (1). Ces motifs sont commandés par la catégorie spatiale : "dessus vs dessous". Les actions qui se déroulent sur chacun des plans, illustrent la catégorie : "paraître vs être" photogrammes 137/138, 148, 155/156. "bouleversement intérieur du jeune homme vs calme apparent", "activité cachée de la jeune fille vs calme apparent".

Les alternances repérables du plan 4 au plan 11 forment bien un syntagme autonome, elles signifient aussi : simultanéité des faits, alternance des images.

Tandis que les valeurs "sexualité", "complicité" émergent, on passe de la "séparation" à "l'intégration", de la "non-communication" à la "communication", de "l'extériorité" à "l'intimité", de la "loyauté" à la "trahison", de la "vérité" au "mensonge".

Le syntagme suivant : "regroupe directement toutes les images concernant deux motifs opposés". C'est un segment en accolade. Il oppose l'agitation du jeune homme d'un côté et le calme de la jeune fille affairée au rangement de la salle à manger de l'autre. La séquence recouvre les plans 21 à 22 pour le premier motif et 23 à 24 pour le deuxième. Ce der-

(1) C. Metz, Essais sur la signification du cinéma, op. cité, page 125 et suivantes.

nier s'achève sur un panoramique vertical ascendant, remontant toute la cage d'escalier et icônisant le retour au calme du jeune homme, exprimé dans l'énoncé : "quand je me fus un peu refroidi par la réflexion..."

Vient ensuite la séquence ordinaire (plans 25/26), consécution unique mais discontinue, où l'on se contente de sauter les moments jugés inutiles. Elle sanctionne le passage de l'incommunication à la communication, de l'ennui au divertissement et instaure le désordre dans la vie du héros, objet de la séquence suivante (plans 27 à 46), consacrée au changement radical d'attitude de la jeune fille, qui ne donne aucune suite aux demandes du jeune homme ; un autre épisode est celui du rire du père qui provoque la maladresse de la jeune fille (phot. 218 et suivants); l'épisode s'achève par un dialogue muet des deux complices par le truchement du miroir. En 44, plan autonome, on figurativise le temps qui passe sans apporter de changement à la situation. La scène suivante (46) (épisode 5), marque l'intégration progressive du jeune homme dans le milieu, c'est une consécution continue ne comportant aucun hiatus diégétique : un seul lieu, une petite action, un seul moment. L'acte s'achève sur un plan autonome (plan 47) indiquant le désordre grandissant que la jeune fille a provoqué chez le héros, qu'icônise le bouleversement de la chambre et l'ivresse alcoolique à laquelle il se livre. On note qu'il trébuche sur son sabre à terre et reste allongé sur le sol dans la même position renversée qu'il occupait au photogramme 183, après le dîner.

L'acte trois est celui du "crime" et de la "jouissance" dans le crime. Il comporte 14 segments autonomes.

- 1 - Une séquence ordinaire - plans 1 à 9 : l'affût du chasseur.
- 2 - Séquence ordinaire - plans 10 à 26 : la jeune fille se donne au jeune homme. La séquence est coupée par
- 3 - plan autonome 20 : insert sur le guéridon renversé.
- 4 - plan autonome 22 : escalier vide.
- 5 - plan autonome sur la lampe - plan 28
- 6 - plan autonome sur la maison - plan 29
- 7 - Une scène - plans 30 à 36 : les amants.
- 8 - plan autonome 37 : sur l'escalier.

- 9 - plan autonome 38 : sur la pendule.
- 10 - plan autonome sur la maison : 39
- 11 - Scène, dans la chambre - plans 40 à 42
- 12 - plan autonome sur la jeune fille endormie : 43
- 13 - plan autonome sur le ciel : 44
- 14 - séquence ordinaire : plans 45 à 47.

Une séquence ordinaire de 09 plans ouvre l'action. Un mois entier s'est écoulé depuis la provocation, et aucun élément nouveau propre à satisfaire le jeune homme n'est intervenu. L'articulation "séparation" de la catégorie englobante est donc réactualisée, en même temps que la catégorie indifférence de la jeune fille. A l'image reflétée dans l'eau s'oppose celle de la future maîtresse à la fenêtre, comme la plongée à la contre-plongée, notant une inversion de la relation de domination, cette fois c'est le jeune homme qui est dominé. Le plan 7 assure la transition entre le lieu extérieur et le lieu intérieur. On voit, ensuite, à la fin de la séquence, le jeune homme littéralement obsédé par le désir de la possession.

Une nouvelle séquence ordinaire (plans 10 à 26) développe la visite de la jeune fille au jeune homme et ses conséquences. Les plans 20 et 22 interviennent comme des plans de coupe. Le premier fonctionne comme un insert explicatif (détail grossi, effet de loupe) "le motif est soustrait de son espace empirique et porté dans l'espace abstrait de l'intellection" (1). Une vue plongeante sur la cage d'escalier correspond à ce que l'on pourrait appeler : "insert objectif" par opposition à l'insert subjectif, défini par C. Metz comme : "une image visée comme présente, mais absente pour le héros", exemple souvenir, rêve etc... Ici l'insert est visé comme absent, dans la mesure où les images sont en dehors du champ perceptif du personnage, mais correspond néanmoins à ce qu'il peut imaginer. Cette construction le destine directement aux spectateurs.

(1) C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, op. cité, page 126

Deux plans autonomes se succèdent ensuite : un plan moyen sur la lampe et un plan d'ensemble sur la maison. Le premier actualise le triomphe de l'homme, et l'autre la vie instinctuelle, ainsi que je l'ai déjà noté.

Les segments suivants : plans 30 à 36, forment une scène valant pour beaucoup d'autres, réalisant par conséquent l'effet "fréquentatif" icônisant les valeurs : "violence vs douceur", "excès vs mesure", "trahison vs loyauté". On retrouve pour terminer la scène la même structure que précédemment : deux plans autonomes : l'un sur l'horloge indiquant 22 heures 05 et par un fondu enchaîné, un plan sur la maison. Dans la scène suivante (plans 39 à 42), on insiste sur un aspect de la relation des amants, caractérisée par l'incommunication et la froideur de la jeune fille, opposées au désir de communiquer du jeune homme et à son ardeur.

Une prise de vues unique sur le ciel, sorte de contre-plongée à 90 degrés s'intercale entre la scène et la dernière séquence de l'acte, qui traite de la jouissance des deux héros et de la stupéfaction qui les accable (plans 44 à 47).

C'est dans cet acte que l'on trouve le plus d'éléments symboliques : plan sur la maison, sur la lampe, sur l'horloge, sur le ciel.

L'acte IV est inauguré par un plan autonome sur l'escalier vide. C'est l'acte de la mort. Il comporte 5 segments :

- 1 - plan autonome - plan 1 : vue sur l'escalier
- 2 - scène - plans 2 à 20 : la mort de la jeune fille
- 3 - plan autonome - plan 21 : les parents endormis
- 4 - séquence ordinaire - plans 22 à 38 : le cadavre embarrassant
- 5 - plan séquence - 39 - tentative de suicide.

Du plan 2 où l'on note, en premier plan, les pieds nus de la jeune fille et les pieds encore couverts, mais déjà débarrassés des bottes du jeune homme - commençant ainsi à se dépouiller de la composante féminine - au plan 21, l'action se déroule sans hiatus, le temps écranique et le temps diégétique coïncident, c'est une scène. Le jeune homme tente vainement de ramener la morte à la vie.

Le plan 21 fonctionne comme le plan 22 de l'acte 2. On a ensuite une séquence par épisodes, au cours de laquelle il tente de se débarrasser de l'encombrant cadavre pour éviter le déshonneur (plans 22 à 38). L'acte s'achève par un plan séquence, consécution unique traitée en une seule prise de vues, dont l'objet est la tentative du suicide. Apparemment l'acte semble entièrement dominé par la valeur "mort" mais en fait, il valorise plutôt la peur, marque du héros comme l'atteste l'énoncé final : "il y a des souvenirs qui vivent en vous comme des blessures... J'aurais pu revenir... Quelque chose m'en a toujours retenu, quelque chose qui ressemble peut être à cette peur que je n'aurais jamais plus voulu ressentir... qui est liée pour moi à l'image de cette mystérieuse fenêtre..." et le déshonneur.

L'acte V est celui du dénouement dans la fuite ou, plus justement, la disjonction d'avec le milieu. Il est structuré par une série de courts segments.

- 1 - une séquence ordinaire - plans 1 à 10 : fuite du jeune homme
- 2 - deux plans autonomes enchaînés - 11, 12
- 3 - 13 - un plan d'ensemble sur la ville.

Le plan 1 : appel de la vie (ouverture de la fenêtre), suivi par les adieux à la maîtresse morte. Les plans 3 à 10 décrivent en une séquence ordinaire, la traversée de la ville. 11, 12, 13 forment encore une séquence ordinaire, très courte, sorte d'insert expansé. Le film s'achève sur un plan d'ensemble de la ville.

Sans entrer dans tous les détails des 167 plans que j'ai dénombrés, on peut comprendre pourquoi C. Metz situe le début véritable du langage cinématographique à ce troisième degré de l'icônisation. C'est en effet, la syntagmatisation des plans qui permet le jeu des articulations des catégories opposées, productrices de la signification à travers leur redondance, c'est elle qui donne sa cohérence au film entier. L'ensemble fonctionne comme l'expansion continue des formes condensées, posées au début de l'action et reprises dans le développement au fur et

à mesure des besoins.

Au total, les trois degrés, chacun de son côté, construisent la signification icônique considérée elle-même comme une des composantes du discours cinématographique entier. Pour l'instant, je n'ai pas fait la part de chacune d'elles. L'interprétation que j'ai donnée est globale, simplement orientée vers l'icône. L'étude discursive seule a permis de préciser leurs rôles. Je voudrais revenir à l'étude du motif : "jeu d'échecs" pour l'intégrer dans le plan auquel il appartient, et voir la structure entière, à partir de ces syntagmes intermédiaires qui la composent.

Celui qui m'occupe depuis le commencement de cet aspect de l'étude contient, à ce niveau au moins, trois éléments :

Le premier que j'ai évoqué précédemment manifeste la valeur "divertissement", actualisée à travers le jeu d'échecs ; le deuxième, la valeur "sexualité" par la mise en vedette de la paire de bottes de l'officier ; le troisième l'"ennui" comme le montre le non-faire du jeune homme allongé sur le lit et les énoncés linguistiques : "pire endroit" et "je ne me souviens pas d'avoir jamais fait de plus ennuyeux séjour" (phot. 31 et 32). Ces trois motifs couvrent respectivement les photogrammes 22/24 - 26/29 - 30/33. Le premier fonctionne à partir de la position spatiale : assis, face à face + activité (faire jeu) au premier degré et caméra objective + plongée, fixe au deuxième.

Le syntagme est visuellement embrayé par l'iris au deuxième degré, puis débrayé au premier par "destruction" du motif et au deuxième par un panoramique oblique, descendant gauche droite sur les bottes. On note enfin cette fois la disparition du premier degré de la composante "activité" et son remplacement par "inactivité" ; l'objet est donné à voir. Il constitue un syntagme dont la structure ne peut être appréhendée que par un décodage faisant appel à des éléments extra-icôniques, comme on l'a remarqué d'ailleurs pour les éperons et le jeu d'échecs. La caméra s'arrête un court instant en 27, puis amorce un nouveau panoramique horizontal droite gauche, continué par un travelling arrière, débrayage/embrayage sur le dernier motif, visant à présenter le personnage dans son environnement spatial.

Au total les trois motifs se construisent comme :

$$P \left\{ \begin{array}{l} M1 = R (S1 . P1) (Rs . Rf) \\ M2 = R (S2 . P2) (Rs . x) \\ M3 = R (S3 . P3) (Rs2 . Rf2) \end{array} \right.$$

En M2 l'absence de relation factuelle indique un syntagme descriptif.

Le plan est donc composé de trois motifs, trois actions autonomes et dépendantes, chronologiques, continues et contiguës, obtenues dans la séquence :

construction / déconstruction / construction.

Ici encore il s'agit d'un niveau de saisie, chaque motif se laisse décomposer à son tour en syntagmes plus petits jusqu'au degré des icôrèmes et des icôkinèmes.

En guise de conclusion, on classera les plans par rapport aux motifs en deux classes :

simples et complexes

simples, le motif et le plan sont confondus ; complexes, le plan comporte plusieurs motifs.

Les motifs eux-mêmes s'analysent en

descriptifs vs narratifs.

Un motif descriptif décrit l'univers cosmologique, un motif narratif en présente la "transformation" dans des manipulations mettant en cause les instances du récit.

En utilisant les observations de G. Genette (1) on pourra attribuer au

(1) G. Genette, Les Frontières du récit, communications n° 8, 1966.

moins trois fonctions à la description : décorative, dramatique, symbolique. Selon le cas, et uniquement du point de vue du deuxième degré, tout angle de prise de vues, tout mouvement de la caméra pourra être interprété comme manifestation du réalisateur dans l'acte de l'énonciation icônique, semblablement à la manifestation du "narrateur" en linguistique. On pourra alors classer les motifs narratifs en "récitatifs" ou "discursifs" dans un cas on ne sait pas que "quelqu'un montre quelque chose" dans l'autre on le sait.

Partant d'un présupposé théorique, j'ai tenté de décrire le phénomène de l'icônisation à travers les objets icôniques aux trois degrés de leur production.

Le premier visant à créer un support discursif au deuxième qui le prédique et l'institutionnalise, l'ensemble, retraité au 3ème degré, fournit le film.

On a essayé de montrer que l'icône pouvait être considérée comme un signe porteur d'une fonction à travers les index, ou d'une désignation à travers les symboles, mais que dans un cas comme dans l'autre, sa nature était essentiellement sémiologique ou cosmologique, c'est-à-dire, toutes proportions gardées, extéroceptive : sa cohérence se manifestant dans l'isotopie sémiologique ou figurative.

Les unités mises en place à partir de la contamination et de la position formant des icôtaxèmes, des motifs et des plans, arrangement d'analogons donnés ou construits, simples ou complexes, statiques ou dynamiques, symboliques ou non, ont permis une description du phénomène icônique.

Les objets icôniques, quels qu'ils soient, s'ils sont focalisés, prennent nécessairement place dans des énoncés narratifs, soit pragmatiques, soit cognitifs. Ils y occupent des positions actantielles variées. Ils fonctionnent discursivement comme des acteurs, dépositaires d'un rôle actantiel et thématique. Il semble difficile de les départir de leur "rôle" figuratif, en ce sens ils ne peuvent produire qu'un seul parcours figuratif, et cela même si la symbolisation les généralise.

L'objet limité de la communication étant ainsi cerné et précisé, il reste à voir comment il est transféré.

CHAPITRE IV - APPROCHE DU TRANSFERT PAR L'ENONCIATION

Les analyses précédentes ont permis de cerner l'objet de la communication, elles ont mis en évidence le fonctionnement de certains effets de sens à travers les trois degrés de l'icônisation.

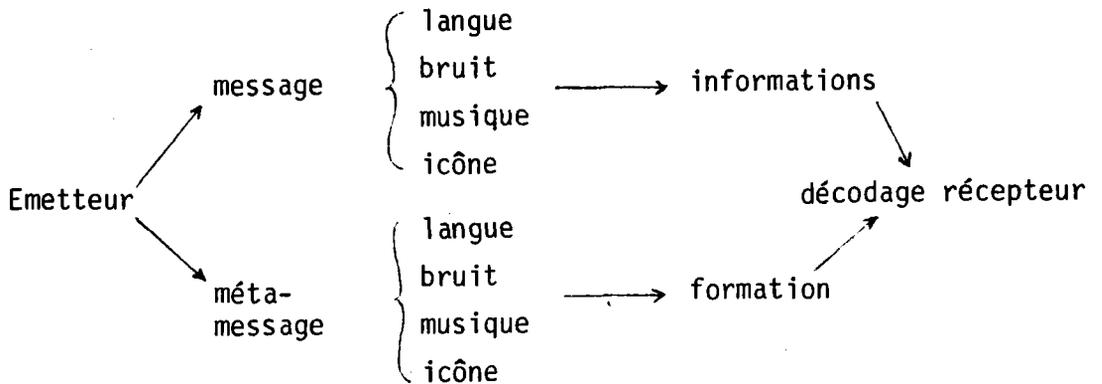
Il reste, pour atteindre le but fixé, à étudier la communication de ces effets. Je me limiterai aux relations intersubjectives en cause dans l'opération, soulignant ou, plus justement, reprenant quelques procédures déjà développées comme la sémantisation.

4-1 La communication

Paraphrasant O. Ducrot (1), je définirai la communication comme la ou une des fonctions filmiques essentielles. J'admets le film par vocation naturelle comme "parole pour autrui", et j'admets qu'il s'ac-complit lui-même, dans la mesure seulement où "il fournit un lieu de ren-contre aux individus".

On retrouve dans ces affirmations la conception, désormais classique de la communication comprise comme un transfert motivé et finalisé de quel-que chose dont le film est le support entre deux individus au moins. Ce quelque chose, est un système complexe, le produit d'une équipe, la syn-thèse d'objets divers, dont certains ne sont même pas conventionnels, et posent des problèmes de "compétence" du récepteur, que l'émetteur doit former au fur et à mesure. Un schéma de la communication filmique de-vrait prendre en compte cette dimension "pédagogique" du message, que ma-nifeste, en particulier, ce que l'on appellerait la composante métaicôni-que de l'image.

(1) O. Ducrot, Dire ne pas dire, Herman, Paris, 1972, page 1.



Dans la suite, je m'intéresserai non seulement à cette composante méta-icônique, mais aussi aux autres fonctions repérables dans les unités mêmes de la communication, me limitant à l'icône, puisque je n'étudie ni le langage musical, ni les bruits. Avant d'aborder cette question, je vais examiner les relations évoquées ci-dessus.

4-1-1 : Les instances et les relations dans le film.

Une première interrogation portera sur les instances du récit, à savoir : qui parle et qui voit ? (1) à quoi j'ajouterai, pensant au récepteur : qui perçoit ?

J'examinerai successivement les points de vue linguistique et icônique. Mais, j'introduirai la réflexion par une autre interrogation de nature à faciliter la démarche : quelle différence établir entre un récit et un discours ?

4-1-1-1 : Le récit et le discours

Récit et discours sont des modes différents d'exercice de la parole, ils mettent en action des procédures spécifiques de la communica-

(1) P. Carrard, Malraux ou le récit hybride, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1976.

tion.

Un discours est normalement caractérisé par la coïncidence du sujet du dire et de l'auteur dans l'acte de parole, celui-ci émergeant en tant que tel dans son propos. "Le discours où se marque la présence de (ou la référence à) "je", mais ce "je" ne se définit pas autrement que comme la personne qui tient ce discours". Inversement : "l'objectivité du récit, se définit comme l'absence de toute référence à "je" (1). Il est caractérisé par la manifestation de la non-personne. Autrement dit et en généralisant beaucoup, récit et discours s'opposent comme objectif et subjectif, étant entendu l'un et l'autre comme interprétation ou non des faits ou des événements par le locuteur. Cela veut dire aussi que, dans le premier cas, le sujet du dire, celui qui raconte, est impliqué au deuxième degré, il n'est qu'une instance réfléchissante, un miroir capable de restituer un objet sans trop le déformer. Dans l'autre cas, le sujet du dire est impliqué au premier degré, dans l'acte même de la parole. Le discours est mené pour soi, le récit en soi. Ainsi lorsque Barbey d'Aurevilly écrit : "j'avais vingt ans..." il raconte quelque chose, c'est un récit, la relation d'un état concernant un "non-je" objectif par rapport à l'auteur, bien que ce soit une même personne, dédoublée dans le temps et dans l'espace. Au contraire, lorsqu'il écrit : "j'avais vite rejoint ma ville de garnison" ou "cette politesse qu'on ne trouve plus qu'en province", il intervient dans le récit, soit en modalisant le procès, soit en déléguant la parole : c'est un discours. Aucun des deux genres n'existe à l'état pur, les textes sont généralement hybrides. C'est le cas du Rideau Cramoisi où les fréquentes interventions de l'auteur, on vient de le voir, lui confèrent un net caractère discursif, mais la description des faits et des événements, bien que conduite à la première personne est effectuée parfois avec un tel souci apparent d'objectivité qu'on peut le qualifier aussi de récit.

(1) G. Genette, Les frontières du récit, in Communication n° 8, Paris, Seuil, 1966, page 160.

Dans un discours, la communication met en place la chaîne :

émetteur → message → récepteur.

Le sujet du dire manipule le destinataire au plan cognitif, en lui laissant croire que ce qu'il dit est vrai et mérite d'être dit, il est lui-même garant de cette vérité et s'arrange pour prendre en charge la relation fiduciaire entre la manifestation et l'immanence, et tâche à persuader le récepteur.

Le narrateur, dans un récit, n'a pas à se soucier de cela, il se contente de rapporter des faits vrais ou faux, qu'il les invente ou non.

Dans un discours la vérité se bâtit en même temps que le discours se développe ; dans un récit, elle est présupposée.

Chaque fois qu'un auteur veut faire croire quelque chose et se pose comme manipulateur de l'opération cognitive, il est pratiquement contraint de passer par le discours, quand la crédibilité du dire n'est pas en cause ou qu'elle n'est pas la finalité de la communication, il emprunte la voie du récit.

4-1-1-2 : Les instances du récit, point de vue linguistique.

Toute communication linguistique présuppose un auteur qui se manifeste ou non, soit dans ce rôle, soit dans celui d'un narrateur auquel il délègue la parole, soit dans celui des personnages ; quel que soit le degré de la manifestation, l'importance de la délégation qu'il donne au narrateur ou aux personnages, il est toujours présent à quelque degré dans le texte.

A l'autre extrémité de la chaîne on peut repérer les positions corrélées. A l'auteur s'oppose le lecteur/auditeur, au narrateur, le narrataire. Ces axes déterminent des réseaux de relations que l'on peut appréhender séparément mais qui, au total, forment le tissu de la communication.

Il est intéressant, pour la mise en place de ces instances et la saisie de leurs relations de voir comment A. Astruc a transformé le système de son texte de référence.

Barbey d'Aurevilly met en scène une rencontre entre deux personnages, l'un d'entre eux, le capitaine de Brassard raconte à l'autre, l'auteur, une histoire qui le met en scène lui-même, bien des années auparavant. Chez Barbey on trouve :

- 1 - Il y a terriblement d'années, je m'en allais chasser.
- 2 - J'avais vingt ans.
- 3 - Ce qui plus tard m'aurait paru insupportable.
- 4 - Qu'on ne rencontre plus qu'en province.

On peut poser :

- 1 - Je = narrateur/auteur : Barbey d'Aurevilly
- 2 - Je = personnage/narrateur : de Brassard à 20 ans
- 3 - Je = personnage/narrateur : de Brassard à un âge intermédiaire
- 4 - Je : je dis on : Barbey d'Aurevilly.

A. Astruc ayant supprimé l'instance 1 et par voie de conséquence la 4 transforme le récit "hétérodiégétique" (1) : "le narrateur est situé en dehors de l'histoire et s'assimile à l'auteur" (2). En récit, "homodiégétique", "le narrateur est un des personnages de l'histoire". Celui qui parle, le narrateur, synchronise donc, dans le film, les positions de l'auteur et du narrateur, l'instance intermédiaire étant supprimée. La vision qu'il a des choses est une vision "par derrière" (3) : "le narrateur en dit plus que les personnages n'en savent..., il mène le récit dans sa propre perspective", d'où d'ailleurs son aspect didactique. Ces observations concernent aussi le destinataire du récit, celui à qui l'on parle. Chez Barbey :

Je (auteur/narrateur) implique $\left\{ \begin{array}{l} \text{tu} \\ \text{vous} \end{array} \right.$ narrataire + lecteur

(1) G. Genette : Figures III, Paris, Seuil, 1972, page 252.

(2) P. Carrard, Malraux ou le récit hybride, op. cité, pages 11/12.

(3) Id., pages 11 à 15.

chez Astruc,

Je (narrateur/personnage) implique $\left. \begin{array}{l} \text{tu} \\ \text{vous} \end{array} \right\}$ lecteur/narrataire.

Dans le premier cas, le lecteur et le narrataire constituent deux instances distinctes, dans le deuxième, elles sont confondues. La communication qui résulte de l'un ou de l'autre cas est nécessairement différente, comme on peut le montrer en appliquant le modèle narratif à la relation. On a d'abord le programme :

$$F(S1) \dashrightarrow (S2 \vee O1) \dashrightarrow (S2 \wedge O1)$$

Le sujet opérateur S1 (narrateur) fait que le sujet d'état S2 (narrataire) disjoint de l'objet savoir sur le narrateur (O1), soit conjoint à cet objet. Celui-ci se dédouble en savoir posé et savoir présumé. Le premier a rapport avec les événements relatés et les interprétations qui en découlent, l'autre concerne tout ce que le narrataire est censé savoir, il s'exprime à travers des énoncés comme : "Je n'ai pas besoin de vous dire" etc.

Au plan cognitif, le sujet de la véridiction ou du croire est le narrataire chaque fois que, quittant le plan narratif, on passe au discours : "je vous le dis", "c'était vraiment le pire endroit" etc.

Dans le deuxième cas, A. Astruc confond auteur et narrateur d'un côté et, lecteur et narrataire, de l'autre, dans un PN où le sujet opérateur est l'auteur, le sujet d'état, le lecteur. Au plan cognitif, il est le sujet de la véridiction et le lecteur, le destinataire, si bien que c'est au lecteur qu'il est demandé directement de croire. Cela peut permettre d'expliquer aussi le caractère didactique et initiatique du récit.

4-1-1-3 : La composante icônique

Comme précédemment, mais en prenant les images pour cible, il s'agit de répondre aux questions : qui montre ? (qui parle avec des images). Qui voit ? Qui perçoit ?

On peut distinguer deux classes d'images, selon qu'elles sont muettes ou parlantes.

Une image muette peut être objective ou subjective. Objective, elle montre des objets vus par un personnage extérieur, sous des angles et des cadrages manifestant la présence de l'opérateur ou, si l'on préfère du réalisateur/narrateur. Plus l'angle est fort, plus le cadrage est hors du champ normal de la vision ou de la vraisemblance perceptive - ce qui est possible selon l'exercice normal et naturel de la vision - plus la pesée du réalisateur/narrateur est lourde. Au contraire, plus on se rapproche des normes, moins elle est sensible. Mais elle est toujours là. Dans l'ensemble tout se passe comme si la scène était préfixée par : "voici comment je vois..." Il y a donc une subjectivité plus ou moins accentuée, mais réelle et, puisque le réalisateur montre (dit) les faits et les événements à mesure qu'ils se déroulent et selon ses propres déterminations spatio-temporelles; dans ce cas particulier, on se trouve devant un mode d'expression qui ressemble au discours.

A cet égard, le Rideau Cramoisi est presque entièrement discursif. En caméra subjective, on voit ce que voit un personnage lui-même absent de l'écran, et pour cause puisque l'on partage littéralement son champ visuel. Dans ce cas on accède à l'objectivité la plus forte, au pur récit, plus personne ne montre. (Dit)

La subjectivité, manifestation sensible du réalisateur produit, à travers l'objectivité de la caméra, des discours sur le monde; l'objectivité, absence totale de l'instance racontante produit des récits à travers la subjectivité de l'appareil.

Lorsque les images sont parlantes les personnages peuvent y tenir des discours ou des récits, ou bien, comme c'est le cas dans le Rideau Cramoisi, elles peuvent être commentées en voix off.

Si les personnages parlent, la responsabilité du dire leur incombe, le réalisateur s'efface; au plan verbal, on se trouve devant un pur discours ou un pur récit. En caméra objective, à la subjectivité du réalisateur vient s'ajouter celle de l'image parlante et en accentuer la puissance; en caméra subjective, on se trouvera devant un discours objectif. Si le personnage raconte une histoire, en caméra objective, la subjectivité du

réalisateur pourra soit affaiblir l'objectivité du récit, soit, en axialité par exemple, la renforcer.

Lorsque les images sont commentées par une voix extérieure à l'action, les codes peuvent soit fonctionner indépendamment l'un de l'autre, soit en complémentarité ou en opposition. Chacun d'eux relève alors des caractéristiques que je viens de mettre en place.

On voit que, le plus souvent, il y a presque toujours coïncidence de l'événement montré avec l'instance qui le voit (qui le dit). Même lorsque, au moyen du "flash back", correspondant icônique du passé, on retourne au passé, il y a simultanéité entre l'événement et l'acteur, l'image ne dispose d'aucun moyen de maintenir continument et de façon naturelle la dimension passée. Elle ne peut pas construire, dans la conscience du spectateur, des notions équivalentes du passé simple par exemple. Dans l'énoncé : "j'aperçus une jeune personne"

je virtualise le narrateur/auteur,
je actualise le personnage,
je réalise l'acteur.

L'énoncé icônique correspondant ne peut qu'actualiser "Je". Evidemment, que le point de vue soit simple ou multiple, la vision est toujours "avec", en caméra subjective, on ne peut pas voir plus que l'acteur n'en voit et "par derrière" en caméra objective, on en voit toujours plus que lui. Comme je l'ai montré tout au long de cette étude, par rapport au transfert et à son objet, le spectateur occupe deux positions, celle du voyeur dans les passages discursifs et celle de co-acteur dans les passages narratifs; dans les deux cas, en raison des procédures de l'icônisation et de la nature essentiellement cosmologique de l'icône, l'objet du transfert est le plus souvent strictement défini. Il n'a pas le loisir de construire autour des faits et des événements, le pseudo cosmos qui lui plaît, ne pouvant que se soumettre à celui qu'on lui impose et qui l'absorbe. Je reprendrai, un peu plus loin, le problème de l'objet savoir dans la manipulation dont le spectateur est le sujet.

Le spectateur de film ~~synchronise~~ alors plusieurs positions en rapport

avec chacune des lignes de la communication.

Linguistique : lecteur (auditeur)
narrataire (destinataire des récits)
actant (?)

Icônique : spectateur
narrataire (destinataire des images)
co-acteur
actant

Je me suis arrêté au problème global de la relation, je l'examinerai, maintenant, d'un peu plus près, à partir du phénomène de l'énonciation.

4-1-2 : L'énonciation

J. Calloud (1) définit l'énonciation comme l'acte par lequel les énoncés sont actualisés dans le temps et l'espace et manifestent la relation de communication entre un locuteur et un allocuteur. Elle est, par conséquent l'acte accompli par celui qui parle, écrit, montre, etc. quel qu'il soit, locuteur, auteur, narrateur, personnage, émetteur. Elle comporte donc, comme toute communication, les trois positions caractéristiques qui sont celles de l'émetteur, du message et du récepteur. Mais par communication, on entend souvent le transfert du savoir uniquement. C'est-à-dire qu'on se réfère à la seule dimension cognitive du récit, laissant de côté la composante pragmatique. Celle-ci, toutefois est également un objet de communication, mais qui se situe, il est vrai, à un autre niveau. Les énoncés pragmatiques, qu'ils portent sur des objets statiques ou dynamiques, constituent un autre aspect de l'activité humaine.

(1) J. Calloud, Foi et Vie, n° 3, Paris, Cahiers Bibliques, mai/juin 1974, page 92.

ne dont la forme cognitive n'est que l'expression supérieure. Je les étudierai au même titre que les autres, n'hésitant pas, en raison du caractère général de ma réflexion, à les confondre.

En sémiotique, celui qui crée le discours est l'énonciateur ou sujet de l'énonciation, l'objet de l'acte est l'énoncé, le récepteur, destinataire est appelé l'énonciataire.

L'énonciateur n'est pas l'individu que l'on peut décrire soit du point (I) de vue psychologique, sociologique ou historique. Il désigne l'instance structurante du texte produit, envisagé dans la dynamique même de l'acte de l'énonciation. De même, le destinataire n'est pas l'homme à qui l'on parle, écrit ou montre, mais le récepteur sémiotique, créateur de la signification au moment de la réception de l'objet. En effet, l'énonciation se conçoit "comme une instance de médiation produisant le discours". Elle est en même temps le lieu d'exercice de la compétence sémiotique, celui de l'instauration du sujet (de l'énonciation) et celui de l'actualisation de son simulacre ; un "ego hic et nunc", différent de celui qui préside nécessairement à la performance. Jonction par conséquent de la compétence et de la performance, l'énoncé dans ces conditions ne peut jamais manifester l'énonciateur instance structurante, ni l'énonciataire. A travers les énoncés énoncés, actualisation des actants du récit (énoncé objectif) et les énonciations énoncées, actualisation des actants de l'énonciation, on ne peut que présupposer l'énonciation ou appréhender le narrateur, comme on va le montrer plus bas.

Le texte est donc "ce qui est énoncé", il n'est que cela, production close, dont on ne peut sortir sans courir le risque de créer des "prétextes" ou des "métatextes". Mais la rigueur même du principe de la clôture est paralysante, car comment comprendre dans le film : "Ecole militaire" ou "uniforme de Thomassin et Piet", sans avoir recours à autre chose qu'au texte ? Aussi, en ce qui me concerne, je définirai l'énonciateur et l'énonciataire comme des instances structurantes dotées de mémoire, interprétant nécessairement le texte.

(I) A.J.Greimas, J.Courtès, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette/Université, 1979.

4-1-2-1 : Les relations dans la composante linguistique

L'auteur d'un énoncé quelconque peut être représenté ou non dans celui-ci. Ainsi dans :

"Le sous-lieutenant sortait de l'Ecole Militaire"

le sujet de l'énonciation globale n'est pas manifesté, il est présupposé. Mais il s'indique dans :

"Moi qui parle, je dis que le sous-lieutenant..."

Dans ce type d'énoncé, on a présupposé ou non un sujet du dire global et un sujet d'état. Les mêmes instances se retrouvent dans des énoncés pragmatiques :

"Le sous-lieutenant se promène..."

"Je vous dis que le sous-lieutenant se promène..."

Le dire peut être délégué à un autre sujet que le sujet global :

"Le bourgeois disait que le sous-lieutenant..."

Le sujet global (je dis que) n'est pas manifesté, son délégué - le bourgeois - l'est. Les deux instances en cause, présupposée et posée s'appellent l'énonciateur et le narrateur. Elles déterminent deux types de relations cognitives différentes, dans ce sens qu'elles s'adressent, la première directement à l'instance structurante de la signification à la réception, l'énonciataire, la deuxième au narrataire. D'où le schéma :

auteur-énonciateur---narrateur---message---narrataire---énonciataire-
lecteur

L'acte du premier sera qualifié d'énoncif, le sujet global est présupposé,

l'autre est énonciatif - sujet d'énonciation délégué. L'énoncé prendra le nom d'énoncé dans le premier cas et énonciation-énoncée dans le deuxième.

Dans les récits on passe souvent de l'un à l'autre de ces modes, au moyen des procédures de l'embrayage et du débrayage. Il y a embrayage énonciatif lorsque le sujet énonciatif prend l'énoncé en charge. Dans :

"La fille dit que son père pense que le sous-lieutenant..."

il y a débrayage, dans ce sens que le sujet de l'énonciation projette sur un autre acteur la structure de l'énonciation. On doit pouvoir ranger les énoncés en deux classes, sans tenir compte de leur nature cognitive (savoir) ou pragmatique (faire): les énoncés énoncifs, concernant les états et les faires des sujets pour lesquels la responsabilité du dire incombe à un énonciateur présumé, mais renvoyant à l'instance structurante globale, les énoncés énonciatifs, concernant les états et les faires de sujets exprimés par délégation.

Par rapport à la diégèse, on pourra mettre en place un système relationnel particulier fondé sur les positions qui viennent d'être définies. La relation : énonciateur/énonciataire, bien que liée à la diégèse, vise, en tant que telle un échange hétérodiégétique, hors de l'histoire que l'on narrativise :

$$F(E^{eur}) \begin{array}{l} \dashrightarrow \\ \dashrightarrow \end{array} (E^{aire} \vee 01) \dashrightarrow (E^{aire} \wedge 01)$$

01 est l'énoncé global. Cette relation ne concerne que ces deux instances. Elle peut permettre de décrire la manipulation du lecteur par l'auteur, positions les plus proches de celles de l'énonciateur et de l'énonciataire. On pourrait les appeler : "supra diégétiques".

L'axe narrateur/narrataire concerne des relations extra-diégétiques dans un PN :

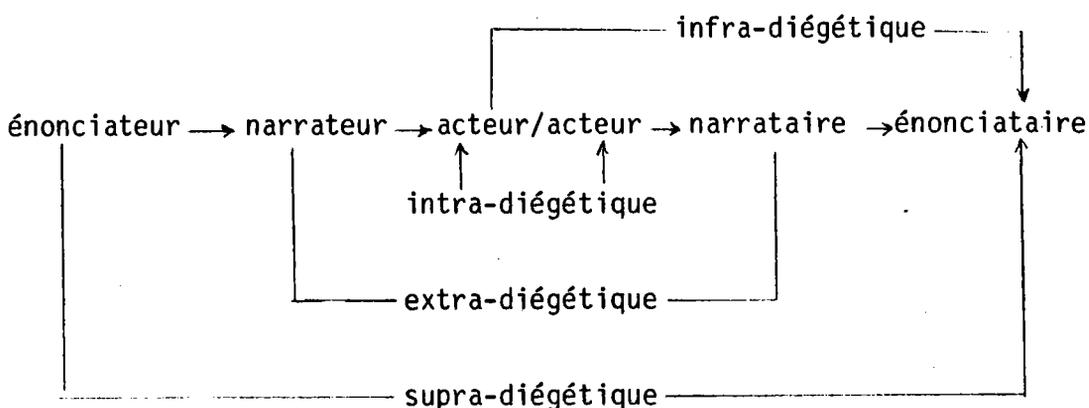
$$F(N^{eur}) \begin{array}{l} \dashrightarrow \\ \dashrightarrow \end{array} (N^{aire} \vee 02) \dashrightarrow (N^{aire} \wedge 02)$$

Alors que O1 forme l'ensemble des énoncés énoncifs, O2 est l'ensemble des énoncés-énonciatifs. On vise par conséquent des sujets de dire, délégués, manifestés dans l'énoncé. Les relations permettent la description de la manipulation du narrataire par le narrateur, dans une hiérarchie de troisième rang par rapport au lecteur. Elles sont extra-diégétiques parce qu'elles sont placées formellement aux bornes d'un récit, même si celui-ci est homodiégétique, auquel cas le narrateur/personnage est le lieu de la synthèse de deux actants. Il est actant dans le programme d'énonciation et dans celui du récit qu'il raconte.

Les relations interactives sont celles qui unissent, du point de vue de la communication, les acteurs entre eux. Elles concernent la manipulation des sujets d'état dans la diégèse, par les sujets opérateurs. En partant des relations interactorielles ou intra-diégétiques vers les relations supra-diégétiques, on crée une chaîne hyponymique, dont tous les éléments sont présupposés.

Certains comportements d'acteurs : celui de J.P. Belmondo dans les dernières images du film : "A bout de souffle" lançant un clin d'oeil au public, constituent une manipulation d'ordre infra-diégétique.

Le système se pose alors comme :



Par exemple dans l'énoncé : "j'avais un ami, le colonel de la ville, il me dit qu'il fallait commencer par décamper". L'énonciateur n'est pas affirmé en tant que tel : moi qui parle, qui écrit. La relation supra-diégétique est présupposée. On peut noter par parenthèse que, lorsque

le narrateur se manifeste c'est souvent pour une question de compétence de son récepteur qu'il peut juger, à ce moment-là, insuffisante; il ouvre alors, un métatexte, narrativement assimilable à un programme d'usage, transfert des modalités du "savoir".

Par contre la relation narrateur/narrataire est posée, "je" délégué du dire s'oppose au précédent, global, non exprimé. Le narrataire n'est pas réactualisé ici, mais il est présent, posé qu'il a été dans des énoncés comme : "je vous le dis".

Avec l'énonciation-énoncée : "il me dit..." la responsabilité du dire est transférée au colonel. La position de narrataire est débrayée, on passe du plan extra-diégétique, garanti par "je", au plan intra-diégétique où "me" synthétise le narrateur et l'acteur dans sa relation cognitive avec un autre acteur du récit. "Me" est donc à la fois sujet d'état dans la transformation du PN 1 posé dans l'analyse du récit, c'est-à-dire actant dans la diégèse et sujet opérateur dans le programme narratif ayant pour sujet d'état le narrataire. Et, intra-diégétiquement la communication se poursuit sur le mode "récitatif", ce qui ne serait pas le cas si les paroles du colonel avaient été rapportées au "discours direct", précisément mode du discours, la procédure linguistique permettant d'actualiser un fait passé dans l'environnement temporel qui était le sien au moment de sa production. Ici, "la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit" (1).

Dans une telle communication orale, au plan narratif, les objets paralinguistiques, comme l'intonation, le rythme, jouent le rôle d'adjuvants, les "bruits" c'est-à-dire les perturbations, celui d'opposants.

A ces quatre lignes convergentes de relations communicationnelles, il faudrait ajouter celles qui trouvent leur origine dans les manipulations socio-économiques.

(1) G. Genette, Les frontières du récit, op. cité page 158.

4-1-2-2 : L'énonciation icônique.

Comme en linguistique, le réalisateur d'images produit des énoncés et instaure, par rapport à lui les positions des autres instances de l'échange.

L'énonciation icônique pose des problèmes délicats auxquels je ne prétendrai pas apporter de solution. Je ne voudrais que l'approcher à travers les trois degrés de l'icônisation et décrire quelques aspects de sa manifestation.

Au premier degré - pour des images filmiques - elle contient au moins deux types d'énoncés : les énoncés linguistiques et les non-linguistiques, para-linguistiques, proxémiques, visuels etc. à condition d'admettre le principe d'une intentionnalité universelle, c'est-à-dire que telle structure d'architecture, tel contenu, telle forme soient produites expressément pour réaliser des effets de sens.

Cet ensemble constitue en quelque sorte une partie des paradigmes de syntagmes constitutifs du système, ou de la compétence en cause. Masse formée déjà, où le deuxième degré puise les éléments dont il a besoin pour produire son discours.

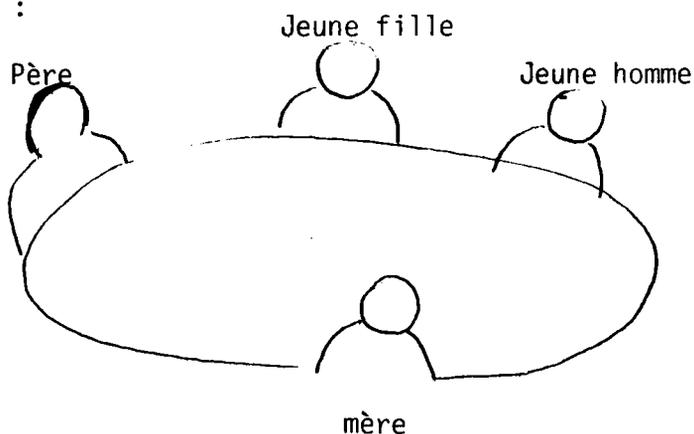
En un sens, si l'on pense qu'il n'est pas besoin d'apprendre à lire l'image parce que l'on sait lire le monde, c'est parce que l'on pense qu'elle le reproduit, l'énonciateur étant alors la caméra et rien qu'elle.

A mon avis, elle n'est rien d'autre que l'oeil de l'énonciateur - le film, la rétine mémoire - qui sélectionne pour bâtir un projet, souvent totalement différent du 1er degré à partir duquel on construit les éléments dont on a besoin pour les investir dans ses énoncés icôniques.

En qualité de producteur d'icônes, le réalisateur peut être considéré comme énonciateur. Il est présumé dans les énoncés icôniques énoncifs, sujet global du "montrer", dans les énoncés réalisés en caméra objective, mais on remarquera qu'il n'est pratiquement jamais manifesté dans cette position, - les apparitions d'A. Hitchcock dans ses films en sont peut être les seules vaines tentatives -

En caméra subjective, le sujet du "montrer" est un personnage de l'histoire, il produit des énonciations-énoncées qui, elles, ne peuvent être que "homodiégétiques", sauf si un narrateur raconte une histoire illus-

trée par des images muettes ou parlantes auquel cas, le narrateur, n'étant pas un personnage de l'histoire, extérieur à elle par conséquent, produit un récit hétérodiégétique. Les procédures de débrayage et d'embrayage, énoncif ou énonciatif sont repérables dans le film comme dans le texte, dans des séquences : caméra objective/caméra subjective. Le spectateur étant habitué aux disjonctions spatio-temporelles brutales, l'opération peut s'effectuer sans aucune préparation. Une analyse rapide des photogrammes 131 à 151 peut le montrer. Les hôtes ont pris place autour de la table comme dans le schéma ci-dessous :



En 131 la caméra est objective ; vu du miroir, le jeune homme entre dans la salle à manger; un changement de plan le montre alors prenant place à la table. 134 efface, par un travelling avant, la mère et la jeune fille, pour s'arrêter sur le jeune homme cadré en plan rapproché taille. 136, toujours en objectivité, décrit la surprise de l'hôte dont la jeune fille vient de saisir la main sous la table. Le photogramme suivant correspond à une vue subjective. Le jeune homme a baissé les yeux, et l'on partage son champ visuel : amorce de son bras gauche - la jeune fille étant placée à sa gauche - vision de la main de celle-ci. Un coup d'oeil à droite montre le père (phot. 140) mais à la limite de la subjectivité. On revient au jeune homme (phot. 141) en objectivité, dans la zone visuelle de la mère - face au jeune homme - dont la participation est indirectement évoquée par ce moyen ; à nouveau, 142 à 144, indiquent un mouvement de droite à gauche des yeux du héros. Le travail se poursuit ainsi tout au long de la séquence. Tous les acteurs présents sont

plus ou moins focalisés ou évoqués. La séquence s'achève par un plan global, de demi-ensemble, sur la tablee, en objectivité.

On apprécie dans ces divers mouvements les émergences du réalisateur, son discours et ses disparitions au bénéfice des acteurs, c'est-à-dire son effort narratif. D'un côté on a des faits et des événements dits par quelqu'un, de l'autre, de purs procès vécus par quelqu'un.

La manipulation concerne le réalisateur et le spectateur d'un côté, ce dernier sujet modalisé dans la communication d'un savoir, de l'autre, un acteur-spectateur.

Les relations supra-diégétiques et extra-diégétiques alternent avec les relations intra-diégétiques, voire infra-diégétiques, le sujet regarde droit devant lui en caméra objective, dans les yeux du spectateur.

Mais on doit noter que celui-ci se trouve dans la position d'un énonciataire obligé, il n'a pas la possibilité de revenir en arrière, d'interpeller l'auteur par une retrolecture par exemple.

4-2 Les fonctions

En raison de ce que j'ai admis l'existence d'un langage icônique, il doit pouvoir se décrire sur les deux plans du système, c'est ce que j'ai essayé de faire tout au long de cette étude. J'aboutis, en effet, à l'impression que les signes icôniques, constituent effectivement des configurations de signifiants, que les opérations de focalisation, d'indication et de sémantisation actualisent par investissement de signifiés, issus tantôt directement du plan icônique, tantôt des autres plans environnants: linguistique, sociologique, psychanalytique etc.. Si donc un signe existe en tant qu'objet de communication, il doit présenter les fonctions caractéristiques repérées par R. Jakobson et reprises en particulier par P. Guiraud (1) : appelées référentielle, émotive, conative, poétique, phatique et métalinguistique.

(1) P. Guiraud, La sémiologie, Paris, PUF, Que sais-je ? 1971, page 1 et suivantes.

La première, la fonction référentielle : "base de toute communication (elle) définit les relations entre le message et l'objet auquel il réfère". Je n'y insisterai pas, puisque j'ai montré comment un objet-signe établissait une information "vraie" ou "vraisemblable" objective, observable et vérifiable entre lui-même et ce qu'il formule du référent. Je dirai même que c'est la fonction première de tout objet icônique. Entre un objet et la photographie qu'on en tire, il existe au plan analogique une relation si serrée qu'il est difficile de ne pas le "reconnaître". D'autant que, comme on l'a montré, l'image au moment de sa perception constitue le référent. Mais ce qui caractérise un objet symbolique, c'est que justement cette relation n'est pas immédiatement vérifiable d'où la nécessité d'une convention pour la lui attribuer. Pour déterminer les quelques signes icôniques que j'ai posés dans ce film, il a fallu montrer comment le réalisateur articulait son propre système, comment il créait, sur le champ, telle ou telle convention, lui permettant d'inscrire tel objet dans telle catégorie signifiante. Une fois la classe ouverte, chaque focalisation ou indication de l'objet entraîne le déploiement du champ sémantique qu'on lui a attribué et son référent est celui qui aura été fixé au moment de l'établissement de la convention. En général la référence des signes que j'ai retenus est toujours garantie par un support culturel préexistant ou par une construction précise. A cette fonction objective s'oppose la fonction émotive, subjective définissant "les relations entre le message et l'émetteur". En dehors des valeurs véhiculées dans le film et imputables normalement aux personnages et à leurs rapports avec le monde, on comprend bien que la sympathie du réalisateur ne va pas aux parents par exemple, le portrait du père (phot. 099), par son excès de vulgarité, frise à la caricature. La contre-plongée sur la mère n'est pas davantage flatteuse. Le spectacle du couple au lit (345/346) pouvait être moins féroce. Au reste, le jeune homme à travers sa sottise qu'illustre le transport aussi macabre que ridicule du corps de sa maîtresse, n'est pas l'objet d'une plus grande considération. La jeune fille, au contraire recueille plus d'égards. Ces effets sont produits séparément ou simultanément par les deux degrés. Entre le message proprement dit et le récepteur se développent les relations conative ou injonctive, s'adressant soit à l'intelligence,

soit à l'affectivité de celui-ci.

J'ai tenté de montrer comment les signes icôniques pouvaient déclencher des réactions inconscientes par la manipulation de catégories phalliques, morales etc., comment il lui est demandé d'intégrer les valeurs profondes et l'idéologie du film. Il est difficile d'analyser ses réactions affectives. Mais à la question de savoir de quel côté allait la sympathie de spectateurs-étudiants, l'unanimité est loin de se faire autour du jeune homme qui partage la faveur des locuteurs avec la jeune fille et le colonel.

On a pu reprocher à A. Astruc d'avoir un peu trop léché ses images, c'est-à-dire d'avoir sacrifié la fonction référentielle à la fonction esthétique. Il est vrai qu'elle est souvent privilégiée par le travail de la caméra, non seulement à cause de certains "exploits" technologiques, prise de vues dans les miroirs, dans l'escalier, travail des éclairages assurant notamment les passages d'un plan à l'autre : photographes 46/47, 55/56, 183/184 par exemple, par le jeu de la lumière et des ombres, mais à cause du classicisme un peu sec de l'ensemble; on retrouve jusque dans les images, la structure de la tragédie classique, avec ses coups de théâtre, sa "suspension" discrète compensée aussi, il est vrai, par la hardiesse pour l'époque de certaines scènes (phot. 325 et suivants).

Pour commenter la fonction phatique dont le but est d'affirmer, de maintenir ou d'arrêter la communication, je me contenterai de la remarque suivante: s'il suffit d'enclencher le processus film par la projection d'images qui indiquent par conséquent que la communication commence, comme il suffit de parler pour indiquer qu'on veut communiquer, il n'en va pas de même de sa clôture qu'il semble nécessaire d'annoncer. Comme si, de lui-même, un film pouvait toujours être relancé et ne jamais finir. Le plan général final, en effet indique la disjonction du héros d'avec la ville, mais pas celle du lecteur d'avec le film, aussi faut-il le lui signifier par l'inscription du mot "fin" sur le plan.

La fonction métalinguistique est donnée comme "ayant pour but de définir le sens des signes qui risquent de ne pas être compris du récepteur". Elle joue donc un rôle essentiellement explicatif, visant à former la compétence du destinataire du message, jugée insuffisante à ce moment-là.

Du point de vue systématique, au plan paradigmatique, cela revient à incorporer un lexique ou si l'on préfère un glossaire parmi les syntagmes.

Au plan sémiotique, elle consiste à modaliser le sujet d'état dans de courts programmes d'usage portant sur l'attribution de l'objet "savoir". A ma connaissance, il n'existe pas d'indicateurs ou de préfixes de la fonction en icônique dans mon film. A proprement parler, on pourrait même soutenir que cette fonction n'y existe pas, le métacode présuppose le code, or on sait que celui-ci est pratiquement créé en même temps que la communication. Je préférerais alors parler de fonction explicative de certaines icônes et, plus largement encore d'une fonction éducative.

Bien que cela ne soit pas systématique, j'ai pu repérer chez A. Astruc une tendance à conduire l'oeil du spectateur vers certains points de l'image, ce que j'ai montré plus haut au cours de l'étude des deux degrés de l'icônisation, le rôle du troisième portant plus particulièrement sur la formation de sa conscience de spectateur. Je le montrerai à travers deux phénomènes, eux aussi déjà rencontrés, la cataphorisation et l'anaphorisation, et la sémantisation.

4-3 La cataphorisation et l'anaphorisation

L'anaphorisation est ce procédé déjà signalé consistant à établir "une relation d'identité ou d'équivalence entre deux ou plusieurs termes du discours" (1). A.J. Greimas distingue entre anaphore cognitive (relation logique d'identité) et anaphore sémantique (relation d'équivalence), identité sémique partielle reliant deux termes situés dans le continu discursif, comme un avant et un après textuels (et non temporels). Comme il s'agit dans les deux cas, de phénomènes discursifs d'ex-

(1) A.J. Greimas, Maupassant, op. cité, page 44/45.

pansion et de condensation, on peut désigner du nom d'anaphorisant le terme condensé et du nom d'anaphorisé le terme en expansion... l'anaphorisé précède l'anaphorisant... qui constitue ainsi un rappel du déjà dit".

On voit tout de suite l'intérêt "pédagogique" de la procédure qui permet d'aligner des termes identiques ou équivalents, pour les ressaisir après dans une forme qui, en les rappelant, les fixe dans les valeurs qui leur ont été assignées.

Pour ne rester qu'au plan icônique, les éperons (phot. 22), les bottes (phot. 27), l'uniforme (phot. 41 etc.), le sabre (phot. 255), le poignard (phot. 281), le pistolet (phot. 320) peuvent tous être considérés comme des anaphores sémantiques du terme "militaire" ou "chevalier" que l'on retrouve dans sa forme condensée au photogramme 441 sous l'aspect de la tenture représentant des chevaliers armés. Il faut bien remarquer que tant que ces objets sont affectés à leur fonction, c'est la valeur "autre" qui prédomine, et tout ce que cela suppose au plan des isotopies sémantiques et sémiologiques; dès que l'on passe à la catégorie autre ou même, ils sont détournés de leur fonction, le sabre par exemple devient une entrave (phot. 255).

On montrerait de la même manière comment les valeurs sexualité, discrimination etc. sont traitées par ce procédé.

Les icônes construisent dans le continu discursif une chaîne d'objets qui, se répondant les uns les autres, convergent vers un objet qui les condense sémantiquement. Entre l'avant et l'après s'insèrent, indiquées par les trois degrés de l'icônisation, ces images que j'appelle un peu abusivement des méta-icônes.

Relation discursive dans laquelle le cataphorisant (terme condensé) annonce le cataphorisé (terme en expansion), à l'inverse de la précédente, la cataphorisation consiste à présenter d'abord un objet, dans sa forme condensée et à l'expanser après. C'est ainsi que j'expliquerai le jeu d'échecs du début du film, et l'opposition Eglise-lampadaire du phot. 1. Mais les bottes et le chapeau placés respectivement en bas et en haut de l'image, en-dessous du jeune homme, au-dessus de la jeune fille indiquent, en le condensant, non seulement le thème de la sexualité, mais ce-

lui de l'intégrité des individus développé dans le PN enchâssant. Au plan psychologique, on assiste à la mutation du jeune homme qui se débarrasse peu à peu de la composante féminine de son caractère, comme le figurativisent les photogrammes 27, 341 et 430, où il apparaît en chaussettes, alors que la jeune fille reste pieds nus, ne se transforme pas, aussi en meurt-elle. Ainsi les expansions dans les deux cas, dans la mesure seulement où elles permettent d'expliquer les objets symboliques et où ils demeurent, chaque fois qu'ils sont utilisés, fidèles à leurs équivalents sémantiques, peuvent être considérés comme métacôniques. Ils s'inscrivent dans le film non seulement en tant qu'objets d'information, mais aussi de formation.

4-4 La sémantisation

Sémantiser des objets consiste à les rendre signifiants, les utiliser pour autre chose que ce à quoi ils sont destinés en tant qu'outils pratiques. Cette transformation est généralement obtenue, comme je l'ai montré, par la contamination et par la position relative que les objets occupent les uns par rapport aux autres, provoquant des relations d'inclusion, d'intersection ou d'exclusion, transposables, rhétoriquement parlant, en métonymie, métaphore ou oxymore.

Un objet traité de la sorte devient "signe" en tant que tel et s'analyse en signifiant dans sa dimension sensible, en signifié dans sa dimension sémantique. Il est généralement monosémique, virtualisant une seule classe sémique, contrairement au mot, qui est polysémique le plus souvent. Ainsi les bottes, à l'instant de leur manifestation, présentent plusieurs signifiants possibles: c'est le sème commun "creux" ou "viduité", partagé avec le sexe féminin, qui permet de les actualiser en tant que signifiants du sexe, cette opération nécessite évidemment une préparation, que l'on crée, autour de l'objet, un environnement susceptible de l'expliquer.

J'ai posé que le photogramme 343 pouvait signifier : triomphe de l'homme ou de l'amour. La lexicalisation du symbole voudrait en souligner la monosémie. Pour atteindre à ce sémème construit, il a fallu poser l'objet d'abord (phot. 25 à 28), puis le focaliser au premier degré par la mise en scène, au deuxième par la prise de vues comme l'attestent les segments où elle apparaît et le réaliser au troisième degré, par le montage. Le symbole étant posé, chaque fois qu'il est utilisé, il doit reproduire les mêmes effets de sens, soit positivement soit négativement. Lampe allumée : triomphe, lampe éteinte : défaite. A partir notamment de l'acte IV, c'est-à-dire de la réactualisation de la valeur même que provoque la mort de la jeune fille et le retour du jeune homme à son milieu - appel au colonel, - c'est l'ombre de l'objet surtout qui est visible en 519, mais le bougeoir est éteint en 541 comme le lampadaire en 001 photogramme déplacé, appartenant logiquement à la fin.

Le réalisateur a posé progressivement le symbole dans son environnement, qui en explique le contenu et qui, par rapport à lui, fonctionne comme explicatif.

Le début du plan 14, acte IV, explique, au moyen d'un plan rapproché, l'intention du personnage annoncée en 467. Le même procédé est repris au cours de la scène de la tentative de suicide à la fin de l'acte IV.

L'étude des relations de la communication dans le film a permis de dégager deux types de rapports. Les uns concernant ceux que l'on peut établir entre ces instances : auteur, énonciateur, narrateur, acteur d'un côté, et acteur, narrataire, énonciataire, auditeur/spectateur de l'autre. Les autres, ceux qui relèvent de la relation entre ces instances et le message et que l'on traduit sous la dénomination de fonction. On a pu mesurer la complexité et la fragilité de ce que "l'on appelle la vision d'un film", "phénomène complexe mettant en jeu constamment trois activités distinctes (perception, restructuration du champ, mémoire immédiate) qui se relayent sans cesse l'une l'autre et travaillent au fur et à mesure sur les données qu'elles se fournissent à elles-mêmes" (1). Je voudrais, en guise de conclusion, dresser un bilan couvrant l'ensemble de ma réflexion.

(1) C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, op. cité, page 131.

CONCLUSION

Posant d'une part que l'image est un langage et me fondant sur certains travaux allant dans ce sens, d'autre part me donnant les méthodes de la linguistique et de la sémiotique comme outils, je me suis proposé d'approcher certains mécanismes de la production des effets de sens icônique et de leur transfert dans l'opération de la communication. Pour répondre au premier point, j'ai tâché à définir l'unité icônique, sans pour autant réussir à en saisir les limites physiques. J'ai dû me contenter de cerner, au plan du contenu, ce que l'on pourrait appeler des isotopies minimales de la signification. Ceci m'a permis toutefois de décrire les effets de sens en question, concrétisés en particulier par la mise en place de valeurs profondes et d'une idéologie. Incidemment, j'ai noté un certain nombre de différences spécifiques entre ces unités et les unités de la langue naturelle. C'est-à-dire que celles-ci se présentent d'abord comme des potentiels de signifiants dont les signifiés restent flottants, indéterminés, qu'il faut en somme et paradoxalement enrichir pour les réduire, au contraire de ce qui se passe pour celles-là. Du même coup, il est apparu que le décodage de l'icône se réalisait probablement dans une déconstruction, une analyse d'abord ; celui de la langue s'effectuant d'abord dans une synthèse. Ceci pouvait être attribué au caractère cosmologique ou sémiologique de l'icône, s'opposant à celui noologique ou sémantique du mot. L'analyse des formes icôniques, à travers les trois degrés de l'icônisation a dégagé deux types de composants, "actifs" et "passifs" les uns sémantisables, les autres demeurant potentiels. Les objets actifs, promus par des indications notificatives et significatives peuvent prendre rang soit à cause de leur position, soit de leur référence culturelle, parmi les objets symboliques, et fonctionner comme tels ; former avec d'autres unités de la même valeur, des syntagmes et des chaînes de syntagmes. Ces unités devraient pouvoir prendre place, si elles étaient généralisées dans un dictionnaire icônique. L'arrangement ordonnant les syntagmes constitue alors les règles d'une grammaire de l'image. Celles-ci sont en somme commandées par les lois de la per-

ception, comme l'ont montré Plécy et Almasy par exemple, visant en particulier à la détermination d'un point origine de la lecture. Je ne pouvais envisager d'approcher mon deuxième but qu'à la condition que le premier le fût, ou du moins que les obstacles les plus importants fussent ôtés ou détournés. On a pu saisir, alors, les relations unissant les instances du récit entre elles supra, extra, intra et infra diégétiques, et celles présidant au rapport entre ces instances et le message.

En arrière plan s'est peu à peu manifesté l'important problème de la manipulation, pouvant laisser l'impression que le spectateur de film n'est rien d'autre qu'un sujet d'état "manipulé" à tous les niveaux, puisqu'il se trouve en aval de toute la structure dans sa dimension socio-économique aussi bien que morale et que, énonciateur obligé, co-acteur contraint, il ne peut guère lui échapper.

BIBLIOGRAPHIE

- ALMASY (P.), Le choix et la lecture de l'image d'information - in Communication et langages, n° 22, Paris, CEPL, 2ème trimestre 1974, pages 57-69.
- AUREVILLY (Barbey d'), Oeuvres complètes. Paris, La Pléiade, 1966.
- BAIBLE (C.), MARIE (M.), ROPARS (M.C.) Muriel, Paris, Galilée, 1974.
- BALAZS (Bèla), L'Esprit du Cinéma. Paris, Payot, 1977.
- BARTHES (R.), Le degré zéro de l'écriture. Paris, Gonthier, 1965.
- BARTHES (R.), Introduction à l'analyse structurale des récits. In Communications n° 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 1-27.
- BENVENISTE (E.), Problèmes de linguistique générale. Paris, NRF, 1966.
- BERTIN (J.), Sémiologie graphique. Paris, Mouton, 1967.
- BOUCHER (J.), Les Diaboliques. Montréal, Université du Québec, 1976.
- CALLOUD (J.), Introduction à la méthode de A.J. Greimas. In Cahiers bibliques n° 3, Mai-Juin 1974, pp. 29-65.
- CARRARD (Ph.), Malraux ou le récit hybride. Paris, Les Lettres Modernes, Minard, 1976.
- CHABROL (A.J.), Sémiotique narrative et textuelle. Paris, Larousse, 1973.
- CHEVALIER (J.) et GHEERBRANT (A.), Dictionnaire des symboles. Paris, Seghers, 1974, 4 tomes.
- Cinéma (avant-scène), 1974.
- Cinématographiques (Etudes) n° 314, 1960.
- COHEN-SEAT (G.) et FOUGEYROLLAS (P.), Cinéma et télévision, Paris, Denoel, 1961.
- CORMAN (L.), Nouveau manuel de morphopsychologie. Paris, Stock, 1966, réédition 1977.
- COSSETTE (C.), Communication et langages n° 19. CEPL, Paris, 1973, pp. 93-105.
- COURTES (J.), Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Paris, Hachette, 1976.

- COURTES (J.), Organisation fondamentale de la séquence mariage dans le conte populaire merveilleux français. In F. NEF - La structure élémentaire de la signification. Bruxelles, Complexes, 1976, pp. 73-89.
- DECAIGNY (T.), La communication audio-visuelle et pédagogie. Bruxelles, Labor, 1973.
- DINE (D.), Travail et méthodes n° 306, 307, 308, 309, 310, 1975.
- DUBOIS (J.), Rhétorique générale. Paris, Larousse, 1970.
- DUCROT (O.), Le structuralisme en linguistique. Paris, Seuil, Points, 1968.
- DUCROT (O.), Dire ne pas dire. Paris, Herman, 1972.
- DUCROT (O.) et TODOROV (T.), Dictionnaire des sciences du langage. Paris, Seuil, 1972.
- DURANT (Ph.), L'acteur et la caméra. Paris, E.T.E., 1974.
- ECO (U.), La structure absente. Paris, Mercure de France, 1972.
- ECO (U.), Paramètres de la sémiologie théâtrale. In A. HELBO, Sémiologie de la représentation. Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 33-41.
- Entrevernes (groupe d'), Analyse sémiotique des textes. Lyon, PUL, 1979.
- ESCARPIT (R.), Le retour de l'image. In Image et communication. THIBAUT-LAULAN (A.M.), Paris, Encyclopédie universitaire 1972, pp. 13-16.
- ESCARPIT (R.), Théorie générale de l'information et de la communication. Paris, Hachette université, 1976.
- FREUD (S.), L'interprétation des rêves. Paris, P.U.F., 1973.
- GARRONI (E.), Langage verbal et éléments non-verbaux dans le message filmico-télévisuel. In Revue Esthétique, Cinéma, théorie, lecture n° spécial, 1973, Paris, Klincksieck, pp. 111-127.
- GENETTE (G.), Figures II. Paris, Seuil, Tel quel, 1969.
- GENETTE (G.), Figures III. Paris, Seuil, Poétique, 1972.
- GIRARD (R.), Des choses cachées depuis la fondation du monde. Paris, Grasset, 1978.
- GREIMAS (A.J.), Sémantique structurale. Paris, Larousse, 1965.
- GREIMAS (A.J.), Du sens. Paris, Seuil, 1970.

- GREIMAS (A.J.), Un problème de sémiotique narrative, les objets de valeur. In langage n° 31, Paris, Larousse, sept. 1973, pp. 13-35.
- GREIMAS (A.J.), Pour une théorie des modalités. In langages n° 43, Paris, Larousse, 1976, pp. 90-106.
- GREIMAS (A.J.), Maupassant. Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS (A.J.), COURTES (J.), Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, Hachette université, 1979.
- GAUTHIER (G.), Les codes de la bande dessinée. La revue du cinéma images et son, n° spécial HS ADV 1974.
- HAMMAD (M.), ARANGO (S.), De KUYPER (E.), POPPE (E.), L'espace du séminaire. In Communications n° 27, Paris, Seuil, 1977, pp. 28-54.
- HELBO (A.), Sémiologie de la représentation. Bruxelles, Complexe, 1975.
- HEJLMSLEV (L.), Prolégomènes à une théorie du langage. Paris, Minuit, 1971.
- JAKOBSON, Essais de linguistique générale. Paris, Minuit, 1963.
- LEBOUTET (L.), Etude comparative de la perception d'un positif sur papier et de l'image fixe projetée. C.A.V. Saint Cloud, 1953.
- L'HOTE (J.P.), Eléments pour une analyse de l'image publicitaire de presse. In Bulletin de la société de psychologie de Franche-Comté, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Besançon, n° 7, déc. 1973, pp. 1-36.
- MARTIN (M.), Le langage cinématographique. Paris, Cerf, 1962.
- MARTIN (R.), Inférence, antonymie et paraphrase. Paris, Klincksieck, 1976.
- MARTINET (A.), La linguistique synchronique. Paris, PUF, 1965.
- MARTINET (J.), Clés pour la sémiologie. Paris, Seghers, 1973.
- METZ (C.), Essais sur la signification au cinéma. Klincksieck, 1975, tomes 1 et 2.
- METZ (C.), Langage et cinéma. Paris, Larousse, 1971.
- METZ (C.), Le signifiant imaginaire ; Psychanalyse et cinéma. Paris, 10/18, 1977.
- MITRY (J.), Esthétique et psychologie du cinéma. Paris, Editions Universitaires, 1963.

- MOLES (A.), Encyclopédie de la communication, CEPL, Paris, Denoel, 1972.
- MORIN (E.), Le cinéma ou l'homme imaginaire. Gonthier, Paris, 1968.
- MOUNIN (G.), Introduction à la sémiologie. Paris, Minuit, 1970.
- MOUNIN (G.), Clés pour la linguistique. Paris, Seghers, 1971.
- ODIN (R.), L'isotopie, Travaux du C.R.L.S. Lyon, 1976, pp. 81-116.
- PATTE (A. et D.), Pour une exégèse structurale. Paris, Seuil, 1978.
- PANOFSKY (E.), Essais d'iconologie. Paris, Gallimard, 1967.
- PLECY (A.), Grammaire élémentaire de l'image. Paris, Marabout, 1968.
- PRIETO (L.J.), Le langage. Encyclopédie de La Pléiade, Paris, 1968.
- PRIETO (L.J.), Pertinence et pratique. Minuit, Paris, 1975.
- PRIETO (L.J.), Messages et signaux. P.U.F., Paris, 1966.
- PORCHER (L.), Introduction à une sémiotique des images. Paris, Didier, 1976.
- PROPP (V.), Morphologie du conte. Paris, Seuil, Point.
- POTTIER (B.), Linguistique générale. Théorie et description, Paris, Klincksieck, 1974.
- RANK (O.), Don Juan et la double, études psychanalytiques. Paris, Payot, 1973.
- REY (A.), Théories du signe et du sens. Lecture II, Paris, Klincksieck, 1976.
- REY-DEBOVE (J.), Recherches sur les systèmes signifiants. Symposium de Varsovie, 1968.
- SCHEFER (J.L.), Scénographie d'un tableau. Paris, Seuil, Tel Quel, 1969.
- Sémiotique et Bible n° 9, Cadir, Lyon, mars 1978.
- SOURIAU (E.), Les deux cent mille situations dramatiques. Paris, Flammarion, 1950.
- TARDY (M.), Les zones privilégiées de la perception de l'image. Terre d'images n° 2, 1964.
- TARDY (M.), Le professeur et les images. Paris, P.U.F., 1973.

- TARDY (M.), Les caractéristiques de la communication audiovisuelle et ses applications pédagogiques. Actes du Colloque de Strasbourg de 1975, U.L.P. Strasbourg, 1978.
- THIBAUT-LAULAN (A.M.), Image et Communication. Encyclopédie Universitaire, Paris, 1972.
- VERON (E.), Analogique et contigu. In Communications n° 15, Paris, Seuil, 1970, pp. 52-69.
- VIRMAUX (A.), L'adaptation cinématographique du Rideau Cramoisi. Paris, Minard, 1974. In Revue des Lettres Modernes, pp.
- WITTGENSTEIN (L.), Tractatus logico philosophicus. Gallimard, 1961.
- WYN (M.), Le cinéma et ses techniques. Paris, ETE 1972.

TABLE DES MATIERES

	pages
INTRODUCTION	3
CHAPITRE I - ANALYSE SEMIOTIQUE DU FILM	14
1-0 : Introduction	14
1-1 : Les structures de surfaces	16
1-1-1 : La narrativité	17
1-1-1-1 : Approche théorique	17
1-1-1-1-1 : La composante pragmatique	17
A) Programmes narratifs, contenus, syntagmes, énoncés	17
B) Actants, acteurs et prédicats	19
C) Syntagmes narratifs, énoncés narratifs élémentaires	21
D) Programmes narratifs et positions actantielles	23
1-1-1-1-2 : La composante cognitive	25
1-1-1-2 : Analyse du film	28
1-1-2 : La discursivité	37
1-1-2-1 : La composante linguistique	38
1-1-2-1-1 : Lexèmes et figures, les parcours	38
1-1-2-1-2 : La configuration discursive	39
1-1-2-1-3 : Thème et rôle thématique	40
1-1-2-1-4 : Programme discursif	41
1-1-2-2 : La composante icônique	41
1-2 : Les structures profondes	43
1-2-1 : Approche théorique. Structures sémiques	43
1-2-2 : Le modèle constitutionnel	47

1-2-3 : Structures profondes et icônes	49
1-3 : La discursivité et les valeurs profondes du film	50
1-3-1 : Valeurs discursives	50
1-3-1-1 : La composante linguistique	50
1-3-1-2 : Discursivité et icônes	51
1-3-2 : Les valeurs profondes	51
1-3-2-1 : La composante linguistique	51
1-3-2-2 : Les valeurs profondes et les icônes	55
1-4 : Les carrés logiques	57
1-5 : L'idéologie	60
CHAPITRE II - <u>ESSAI DE MISE EN PLACE DE QUELQUES REGLES GENERALES</u>	63
2-0 : Introduction	63
2-1 : Le plan des objets, les icones, les icônes	63
2-1-1 : Les objets et les icones	63
2-1-2 : Icône et icône	69
2-2 : Le plan de l'expression	72
2-3 : Le plan du contenu	77
2-3-1 : Icône et signe	77
2-3-2 : Icône, référent et contamination	79
2-3-3 : Le sens et la signification	85
2-3-4 : Icône, dénotation et connotation	88

3-1-2-4 : Le cadrage	152
3-2 : Le troisième degré	156
3-2-1 : Théorie	158
3-2-2 : Analyse syntagmatique du film	161
CHAPITRE IV - <u>L'ENONCIATION</u>	174
4-0 : Introduction	174
4-1 : La communication	174
4-1-1 : Les instances et les relations dans le film	175
4-1-1-1 : Récit et discours	175
4-1-1-2 : Les instances, point de vue linguisti- que	177
4-1-1-3 : La composante icônique	179
4-1-2 : L'énonciation	182
4-1-2-1 : Les relations dans la composante lin- guistique	184
4-1-2-2 : L'énonciation icônique	188
4-2 : Les fonctions	190
4-3 : Cataphore et anaphore	193
4-4 : La sémantisation	195
CONCLUSION	197
BIBLIOGRAPHIE	199
TABLE DES MATIERES	204
ANNEXES	208