



Définir le langage cinématographique

Pierre Chemartin

Définir le « langage » cinématographique est une démarche compliquée parce qu'elle suppose un questionnement de fond sur la « matière de l'expression » (nous empruntons librement le terme à Louis Hjelmslev) et sur les codes spécifiquement cinématographiques. Cette matière de l'expression, au cinéma, est fortement hétérogène, i.e. le cinématographe est un média qui emprunte au visuel, au sonore et au scriptural. Les codes spécifiquement cinématographiques, par là même, sont en faible nombre. Parmi eux l'image photographique et le montage, qui sont pour Metz les seules véritables composantes du langage cinématographique. Ainsi :

Le cinéma n'est pas à coup sûr une *langue*, contrairement à ce que beaucoup de théoriciens du cinéma muet ont dit ou laissé entendre [...] mais on peut le considérer comme un langage, dans la mesure où il ordonne des éléments significatifs au sein d'arrangements réglés différents de ceux que pratiquent nos idiomes, et qui ne décalquent pas non plus les ensembles perceptifs que nous offre la réalité [...]. La manipulation filmique transforme en un discours ce qui aurait pu n'être que le décalque visuel de la réalité [1] .

Le « langage » agence des « éléments significatifs » en fonction « d'arrangements réglés » en vue de formuler un discours. Ce discours formulé par le filmique, Metz prend soin de le distinguer du « décalque visuel de la réalité ». Est-ce à dire que la « mise en cadre » et la « mise en scène » ne relèvent pas déjà, au même titre que le montage, d'une stratégie discursive ? C'est pourtant le cas au théâtre. On peut faire cependant une objection : au théâtre la salle et la scène ne sont séparés que par une frontière conventionnelle. D'autre part, le caractère performatif de la mise en scène (« ici ») et l'immédiateté événementielle du spectacle (« maintenant ») jouent un rôle important dans la stratégie discursive de la représentation théâtrale. Cette frontière conventionnelle - à ne pas confondre avec la notion concomitante de « quatrième mur » - qui se dresse au sein d'un espace-temps homogène n'existe pas au cinéma, puisqu'en lieu et place de la scène figure un écran. Le rapport du spectateur à l'écran de cinéma et au spectacle cinématographique est donc différent. L'image n'étant pas véritablement dotée d'un caractère événementiel et performatif [2] , la mise en scène n'est pas directement perçue comme un élément significatif dans le « langage » cinématographique. Et pourtant, elle en est une composante fondamentale, puisqu'elle consiste, comme le montage, en une série de choix, lesquels sont opérés en vue de constituer un discours qui se distinguera du « décalque visuel de la réalité ». Quoiqu'elle consiste en la modélisation d'une pensée discursive, la mise en scène reste un élément indistinct de ce « langage », elle en constitue, si l'on veut, la couche « primaire ». Comme l'instance responsable de l'enregistrement et l'instance responsable du montage se substituent à elle dans la production du sens filmique, la mise en scène se retrouve reléguée au second plan. Il existe à cela une excellente raison : la mise en scène, au cinéma, est dépouillée de cette aura évanescence et spectaculaire propre au arts du spectacle, le hic et le nunc. Elle perd, en somme, la singularité de son existence. Parce qu'elle est enregistrée, nous dit Walter Benjamin, sa réalité ne prend forme qu'à l'état de résidus photographiques (de « fragments » dirait Eisenstein). La mise en cadre et la mise en chaîne sont le stade ultime de sa disparition, la fin de son existence en tant qu'expression propre :

Photographier un tableau est un mode de reproduction ; photographier un événement mis en scène sur un plateau de tournage en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte photographique réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Il s'agit tout au plus d'une performance artistique. Il en va autrement de la prise de vues sur le plateau de tournage. Ici la chose reproduite n'est déjà plus une œuvre d'art, et la reproduction l'est tout aussi peu que n'importe quelle autre photographie. L'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au cours du

montage. Dans le cas du film, elle est en effet le produit d'un montage dont chaque élément est la reproduction d'un événement qui n'est œuvre d'art ni en elle-même ni sous forme photographique [3]

Le montage éclipse complètement le cadrage et la mise en scène, nous dit en quelque sorte Benjamin, en tant que processus créatif. Cet argument pourrait relever du contresens en dehors de toute considération technique - entendu, naturellement, que le montage est tout sauf un critère d'excellence esthétique - mais elle montre bien que le montage est l'élément clef par lequel on imprime du sens au film. Et de fait, dans la plupart des textes théoriques consacrés au cinéma, le montage a surclassé la mise en scène et la mise en cadre comme procédé d'expression filmique significatif. La mise en scène est en quelque sorte victime, et peut-être à juste raison, d'une surdétermination épistémologique du montage dans les études cinématographiques.

Qu'est-ce que la mise en scène ?

La question de la mise en scène dans le paradigme attractionnel [4] ou le paradigme institutionnel du cinéma renvoie davantage à des problèmes de convention qu'à des problèmes techniques. Il serait bon de s'interroger sur les modes de pratique filmique en dehors de toute considération spécifique sur le cinéma afin de pouvoir y répondre. Il faut se demander en premier lieu si la manipulation du profilmique est le fait exclusif de conventions théâtrales - ou à tout le moins d'institutions scéniques populaires - ou de conventions spécifiquement cinématographiques. Sans doute convient-il aussi de considérer le « développement » du médium cinématographique dans une perspective intermédiaire, c'est-à-dire de prendre en compte, plus largement, les espaces culturels dont s'est nourri le Cinématographe. Car s'il convient de considérer les pratiques cinématographiques des débuts comme la résultante instable et chaotique d'un « maillage intermédiaire », il faut alors étendre ces considérations au cinéma « classique », qui constitue lui aussi, à certains égards, un « espace institutionnel » problématique [5]. Ce dernier bénéficiait sans doute d'une légitimité médiatique après 1915 - encore s'agissait-il d'une légitimité purement fortuite, essentiellement basée sur les restes du films d'art et la surproduction de séries populaires - mais les arguments des fabricants et journalistes contemporains, objectivement, étaient rarement portés sur des aspects esthétiques et techniques. C'est l'aspect édifiant du « cinématographe » qui est mis en avant dans cette légitimation - aspect que l'on oppose à la vulgarité des spectacles cinématographiques des débuts. Il s'agissait d'ailleurs du principal argument des fabricants qui se sont lancés à la fin des années 1900 dans le « film d'art ». Les articles publicitaires consacrés alors à cette « production » d'un genre nouveau insistent vertement sur le recours au « théâtre », à ses conventions et à ses professionnels. Un exemple, parmi tant d'autres, tiré d'une revue affiliée à la firme Éclair, *Film-Revue* (daté du 9 mai 1913), où le journaliste vente les mérites du film d'art A.C.A.D. en ces termes :

Est-il besoin de définir maintenant ce qu'est l'Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques ? Fondée en 1910, au moment où l'écran faisait défiler devant nous les scènes les plus fantastiques d'une prétendue réalité, l'A.C.A.D. comprit tout ce qu'on pouvait faire pour l'éducation populaire. Présenter au public des scènes fortes, poignantes, des drames bien charpentés, qu'ils fussent pris dans le domaine public ou qu'ils vinsent d'auteurs connus, tel fut le but qu'elle se prépara à poursuivre. Tâche rude et difficile, si on veut bien se rappeler qu'à ce moment, le Cinéma n'était qu'une vision continuelle de crimes, d'enlèvements, de disparitions truquées, d'intrigues falotes où l'illogisme le plus grand semblait être le metteur en scène à succès [sic !]. Il fallait réagir, mais pour réagir, il fallait des hommes vraiment épris de l'art dramatique, possédant à fond le

théâtre, et également au courant de la cinématographie, qui pour la posséder demande un long et sérieux apprentissage. L'A.C.A.D. fit appel au concours de M. Chautard. Ce nom était tout indiqué. Chacun sait dans la corporation, le passé artistique de M. Chautard, et au théâtre personne n'ignore la compétence cinématographique du metteur en scène de l'A.C.A.D. [...] Les artistes les plus en vue, les mieux appréciés du public parisien vinrent se grouper autour de M. Chautard [6]. Il ne fait aucun doute, aujourd'hui, que les fabricants de vues se soient intéressés à l'évolution du théâtre, et c'est sans doute l'espoir de se trouver un public fidèle aux salles de théâtre qui poussa les firmes Pathé, Gaumont et Éclair à s'associer aux « gens de lettres », afin de constituer de nouveaux répertoires de vues, quitte à s'inspirer directement de certaines productions théâtrales ou à en reproduire certains effets [7]. Toutefois, ce n'est pas d'Antoine que les fondateurs du « Film d'Art » (Paul Lafitte, Henri Lavedan et Charles Le Bargy) s'inspirèrent. Pierre Durcelle et Eugène Gugenheim, de la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres, n'avaient pas la prétention, eux non plus, d'amener le théâtre au Cinématographe. Il s'agissait plutôt pour eux d'adapter des pièces et des romans célèbres avec de grands comédiens, de s'accaparer un nouveau moyen d'expression, le Cinématographe, et indirectement d'élargir le marché de certaines compagnies cinématographiques. Dans le cas de S.C.A.G.L., ce fut un succès. Il est difficile de dire si les « gens de lettres » considéraient le Cinématographe seulement comme un appareil de reproduction photographique, mais il est certain qu'une certaine frange de la population considérait les spectacles cinématographiques avec mépris.

Pour la plupart des observateurs de ce temps, l'art cinématographique se confondait avec l'art théâtral, ni plus ni moins. À partir de 1907, dans la presse spécialisée anglo-saxonne [8], on a recours aux termes de « picture-play », « photoplay » ou « photodrama », que Henry A. Phillips décrit en ces termes :

Photodrama is - as we all know - a coherent series of animated photographs projected life-like and life-size on a screen, realistically visualizing a dramatic story. The one word « animated » eliminates forever the authority to employ the word « picture » in this relation. « Moving pictures » or « motion pictures » may be pictures that are standing, or moving, or dancing, or jumping - for all the adjective suggests - but it is impossible to make the term synonymous with photodrama. It is, to say the least, a misnomer that misleads - especially the playwright. Photodrama is not pictures, but life [9] !

En France, ce sont les termes de « théâtre photographié », « théâtre de cinéma » ou de « théâtre de pantomime » qui apparaissent souvent dans la presse ou dans les écrits consacrés au cinématographe. Dans l'article cité plus haut, Ricciotto Canudo parle même d'un « théâtre cinématographique », qu'il perçoit comme « le premier théâtre nouveau » [10]. Nous sommes en 1908 et le théoricien s'interroge sur l'avenir du cinématographe. Son discours est mitigé : non, le cinématographe ne peut encore prétendre être un art, mais les efforts des « faiseurs de spectacles », comme il les nomme, vont dans ce sens :

Le Cinématographe [...] est la première maison de l'Art nouveau, de celui qui sera, et que nous concevons à peine. Une volonté d'organisation esthétique anime en effet les faiseurs de spectacles. Dans un temps d'apparence, de documentation à outrance, plutôt que de création, le Cinématographe offre le spectacle paroxystique de la vie extérieure, totalement vue de façon extérieure, dans une mimique rapide, et de la documentation. Les fables du passé y sont reprises, mimées par des acteurs ad hoc. Et la réalité de la vie contemporaine y est largement représentée [...] [11].

Canudo croit que le cinématographe doit dépasser le stade de la reproduction mécanique pour prétendre à l'art. Il n'est pas le seul, semble-t-il. Les films de la S.C.A.G.L. (Société cinématographique des auteurs et gens de lettres), associée à la firme Pathé, puis ceux de l'A.C.A.D., succursale de la firme Éclair, ont obtenu cependant de grands succès publics. Richard

Abel affirme en tout cas que le passage au film « artistique » rapporta à la firme Pathé d'excellents résultats : « Through SCAGL and, to lesser extent, Film d'Art, Pathé's ambition to turn the cinema into a more reputable as well as more profitable enterprise came one step closer to being realized [12] . » Toutefois, de nombreux historiens, de Georges Sadoul à Noël Burch, ont considéré l'expérience du film d'art et du théâtre filmé comme un échec retentissant au niveau cinématographique. Burch l'a expliqué de façon très partielle :

[...] la contradiction fondamentale du film d'Art [...] s'acharne à reproduire au cinéma les clichés du théâtre bourgeois, mais au moyen d'un mode de représentation primitif totalement inadapté pour cette translation sur un écran à deux dimensions [13] .

En dehors de certains éléments de mise en scène - nous aurons l'occasion de revenir sur le cas du plan-tableau - la légitimation du cinéma s'est surtout faite sur la base de conventions théâtrales et de certaines règles de bienséance. Il s'agit pour l'essentiel de conventions de représentativité et d'intelligibilité qui prévalaient dans le théâtre naturaliste de la fin du 19^e siècle. Elles concernent la gestuelle, le dispositif scénique dans son ensemble et bien sûr la mise en scène. C'est sur les deux derniers éléments que nous voudrions insister le plus, car il s'agit des traces les plus significatives du théâtre dans le cinéma institutionnel. L'autre fait notable, dans cette « contamination » d'un média par un autre, concerne proprement la notion de « metteur en scène ». On assiste en effet, au cours des années 1910, à la spécification progressive d'une instance responsable de la mise en scène, qui peu à peu éclipse l'importance de l'opérateur et du fabricant dans le processus de tournage. >>>

Problèmes de la deixis au cinéma : la scène reportée sur écran large

Pour aller plus avant dans l'approche de la mise en scène cinématographique, il convient à présent de se pencher sur certains éléments de désignation filmiques, les déictiques, qui sont ces « référents » permettant à la communication proprement cinématographique, laquelle s'opère presque « accidentellement », en dehors des limites imparties par le mode de représentation filmique. Il s'agit bel et bien d'une forme d'exposition (fonctionnant de façon ostensive) : dans la mesure où le « spectacle » cinématographique ne s'offre pas seulement comme l'ensemble des choses qui s'offrent au regard, mais comme une proposition, une exhibition ou une présentation, il est permis de considérer toutes les formes de communication ayant lieu ici et maintenant durant le spectacle. S'il existe bel et bien une forme de communication, au cinéma, la raison nous indique que celle-ci s'opère d'abord et avant tout entre des instances qui entretiennent des relations spatiales et temporelles. Le film, l'écran et la pellicule ne disent rien [14] . C'est le texte filmique qui dit, c'est-à-dire l'actualisation, via la projection ou la diffusion, par une instance appréhensible dans l'immédiateté de l'action spectatorielle, d'un discours encodé sous la forme d'images enchâssées les unes aux autres. Il convient donc d'envisager la communication cinématographique dans sa réalité matérielle. En effet, cette instance peut agir *in praesentia*, ici et maintenant, par l'appropriation et l'aliénation du texte filmique ou être signifiée *in absentia* sous forme de vecteurs déictiques et de figures.

Dans le premier cas, cette instance prend une forme bien réelle, dans la mesure où elle existe en dehors du film, qu'elle en aliène quelque peu la forme originale et s'impose, selon ses besoins propres, comme instance énonciatoire. C'est, en quelque sorte, de la transformation du texte filmique par l'appropriation d'un support et d'un véhicule. Il peut s'agir de l'institution dans laquelle a lieu la projection, du projectionniste lui-même, du public ou même de la caissière. Ces agents sont des

indices soulignant l'existence d'une instance participant à la signification profonde du spectacle, et ce même si cette intervention paraît agir faiblement et de façon rétroactive dans son déroulement réel [15]. La communication qui s'opère ici, sous forme latente, repose sur l'appropriation du texte filmique et l'intention de mettre à disposition un espace de vision, mais aussi, et surtout, de montrer de la matière cinématographique. Mais cette forme d'intervention, cette transformation si l'on veut, ne s'en tient pas seulement là. Elle est avant tout orale. Dans les premiers temps du cinéma, l'instance dont il est question se manifestait en la personne d'un conférencier, dont l'aura et la présence justifiaient, en quelque sorte, la représentation de vues animées. Ses commentaires, dit Germain Lacasse, avaient pour fonction d'assembler un ensemble de fragments cinématographiques, de donner le ton, en quelque sorte, à un programme composite :

Le bonimenteur était un artiste connu qui traitait le film comme un lieu lointain ou étranger, ce qui était accentué par un montage discontinu et un cadrage invariable, tandis que le film narratif multiplierait les angles, les distances et les raccords de causalité pour attirer (littéralement et cognitivement) son spectateur dans l'espace du récit, pour passer de la monstration à la narration [16].

L'intervention du conférencier avait pour principal effet de maintenir le spectateur en dehors de la sphère diégétique. Cette pratique s'est à peu près perdue avec la montée en puissance des industries cinématographiques, qui ont cherché, d'une part, à effacer ces instances parasites en prenant le contrôle de la distribution des films, et à doter lesdits films, d'autre part, de marqueurs inspirés de conventions théâtrales et littéraires qui rendaient inutile, ou à tout le moins superfétatoire, le recours au commentaire **in situ** du conférencier. Ce processus d'institutionnalisation et de légitimation des formes cinématographiques s'achevait, finalement, avec la mise en tutelle des exploitants locaux et la rationalisation des chaînes de production. Il est difficile d'évoquer cette évolution, que l'on a parfois pompeusement qualifié de rupture épistémologique, sans avoir recours à la notion de paradigme cinématographique. S'il s'agit bel et bien de la pénétration de conventions institutionnelles extérieures au champ cinématographique dans la fabrication des vues animées, il convient de différencier un cinéma dont l'énonciation impersonnelle, implicite et réflexive renvoie aux institutions dont il est le dépositaire et un cinéma dont les marqueurs d'énonciation sont ostensiblement explicites et dont les modèles, très singulièrement, relèvent de mode de communication idéologiquement subversifs. Le règne du conférencier, tout comme celui du jongleur au temps de la poésie orale [17], reposait sur des traditions orales et scéniques qui tendaient de toute façon à disparaître avec l'uniformisation des institutions étatiques et littéraires. Mais cette disparition n'avait qu'un temps. Le désir du bel objet qui avait saisi l'industrie du cinéma était avant tout mercantile et pouvait s'en tenir au seul dispositif cinématographique. La radio et la télévision ont miraculeusement échappé à cette tentation de légitimation et d'universalité. Les émissions radiophoniques et télévisuelles ont hérité, jusque dans l'usage de la langue, du caractère proprement spontané et direct de l'échange verbal. Au niveau du dispositif, le présentateur télévisé, l'animateur de jeux ou le commentateur sportif ont à peu près les mêmes prérogatives que le conférencier, à cela près qu'il n'est jamais réellement présent auprès du spectateur, si ce n'est, temporellement, dans l'immédiateté du direct, et spatialement, par l'intermédiaire de l'adresse à la caméra. Ces figures occupent, dans la relation communicationnelle spectacle/spectateur, une fonction intermédiaire et fortement dénotative, dans la mesure où elles ont la charge de présenter, de désigner, d'indiquer, et donc renvoyer à l'existence objective du spectacle (le championnat de rallye, le débat politique, la reproduction des oursins de mer). Cette instance, de par sa fonction dans la chaîne communicationnelle, postule une intentionnalité (« montrer ») et une actualisation (« animer »). Autrement dit, la représentation est la mise en branle d'un dispositif par un montreur et un animateur, instances qui peuvent occasionnellement se confondre et parfois même, nous l'avons vu,

s'effacer. C'est le passage d'un état virtuel à un état réel du texte filmique, c'est-à-dire l'actualisation d'une intention première, intention qui consistait en la production d'un discours.

Dans le second cas, cette instance n'agit pas *in praesentia*. Elle s'est effacée au profit de figures, d'indices et de vecteurs déictiques signifiant *in absentia*, à même le texte filmique, les opérations qui ont permis d'agencer un discours [18]. Très concrètement, il est toujours possible de déceler des indices révélant l'intervention, la démarche d'une instance première. Ce peut être le cas avec les ellipses. L'ellipse consiste, précisément, en une absence, en une contraction significative, révélant de façon symptomatique la présence d'une instance pensante, s'exprimant *in absentia* par la magie du verbe. D'autre part, l'ellipse relève également du bris singulier, révélant dans l'immédiateté de la représentation une instance pensante devenue absente par l'action du temps ou l'opacité des conventions. La figure de l'ellipse représente, via l'action des institutions littéraires et scéniques, un facteur de transparence (elle rend possible l'encodage d'une pensée) mais aussi d'opacité (puisqu'elle cache au lieu de montrer). D'autres éléments permettent également de souligner cette instance disparue. Généralement, ceux-ci existent à l'état de marqueurs et d'indices qui permettent de renvoyer à un contexte d'énonciation, la deixis. Ces marqueurs, pour Benveniste, soulignent l'action du discours dans la langue en désignant un locuteur, un récepteur et une situation spatio-temporelle [19]. Ces formes concrètes de la deixis, au cinéma, se manifestent par l'intermédiaire d'indices qui ne sont pas nécessairement constitutifs de l'appareil d'énonciation au sens strict du terme, mais d'une performance ou de choix passés. Il peut s'agir de la parole et du verbe, du rythme et de la longueur de la représentation, mais aussi, dans une certaine mesure, du grain de l'image et de la qualité du son. À ces éléments viennent s'ajouter les déictiques à proprement parler, présents à l'état de conventions dans le texte filmique, simulant ou reproduisant visuellement des marqueurs linguistiques tels que les pronoms personnels ou les indications de temps et de lieu. Il convient alors, dans le cas du cinéma, de distinguer deux classes de marqueur, qui peuvent, occasionnellement, se confondre : les indices, que révèle accidentellement l'actualisation d'un texte filmique dans un temps et un lieu singulier, dénotent la labilité et l'intentionnalité d'un discours et, secondement, les déictiques, qui sont contenus à même le texte filmique et qui relèvent davantage de la performance scénique et filmique qui a prévalu lors de la mise en images [20]. Les indices, qui ont à voir avec la subjectivité du regard, sont ces éléments qui échappent partiellement au texte filmique et qui résultent d'un décalage entre connotation et dénotation. Ce phénomène de décalage se produit sous l'effet du temps, des disparités culturelles ou de l'appropriation d'un texte filmique par une institution ou une instance étrangère : soit les indices ne désignent pas assez, soit ils désignent trop l'intentionnalité de l'instance d'énonciation, soit ils accentuent ou amenuisent la signification générique de certains éléments filmiques. Cet exposé se concentre davantage sur les déictiques à proprement parler. Ces derniers soulignent le premier contexte d'énonciation, l'intervention d'une instance au stade premier de la production du discours. L'ellipse, par exemple, est un déictique parce qu'elle révèle le travail d'une instance énonciatrice au niveau du montage. Plus concrètement, la voix over souligne l'action d'un discours dans la langue-cinéma et le travail de ladite instance sur la bande image. Il s'agit davantage d'un déictique que d'un indice, puisqu'elle permet de situer, avec plus ou moins de précision, le contexte d'origine du discours, son émetteur et sa destination. Il faut revenir ici à la notion d'intentionnalité et d'actualisation. En effet, pour reprendre Jean-Paul Simon : « La dualité des dimensions signification/désignation [est] incontournable et doit être replacée dans un contexte d'énonciation. La deixis cinématographique est partie constitutive de son énonciation [21]. » Autrement dit, les déictiques prennent tous leur sens lorsque le contexte d'énonciation et l'intentionnalité auxquelles il réfèrent transparaissent clairement aux yeux de spectateur. La voix over, par exemple, peut souligner dans certain cas l'intentionnalité de l'auteur quand elle a rapport à l'appareil d'énonciation.

Cette voix garantit la cohérence et l'intégrité de ce qu'elle énonce. Les marqueurs de ce type, nous reviendront la-dessus, expriment une intentionnalité, en ce sens qu'elles agissent à la façon de vecteurs visant un public. En revanche, le spectacle n'est plus, à proprement parler, porteur de signification, dans la mesure où il n'est plus considéré comme un événement singulier. Les institutions cinématographiques, qui ont écarté le conférencier de l'appareil d'énonciation, ont recours aux déictiques pour désigner une intentionnalité, c'est-à-dire l'action d'un discours sur la langue, mais également pour exprimer la présence *deus ex machina* d'une instance pensante. Ces marqueurs ont permis la légitimation culturelle du cinéma, via des conventions narratives issues du modèle littéraire, et à l'institutionnalisation des modes de représentation, via la standardisation des dispositifs de vision, de la mise en scène et des modes de diffusion [22]. L'exploitation du film, qui consiste en une actualisation du texte filmique, tend à se faire oublier en tant que contexte d'énonciation. Son effacement est d'autant plus significatif qu'il se manifeste, dans les grandes chaînes de production, par la mise au pas du public, le silence et l'obscurité des salles, une interaction film/spectateur de plus en plus directe. Le film contient, en principe, des éléments qui singent visuellement ou verbalement une instance énonciatoire absente, raison pour laquelle il sera perçu comme son propre foyer d'énonciation. L'histoire se raconte toute seule, au moyen d'éléments agissants de façon réflexive, par le biais d'un double mouvement d'encodage et de décodage, sur la base de compétences spectatorielles que l'on donne pour acquises.

Au cinéma, les déictiques jouent un rôle fondamental dans la mesure où ils sont intimement liés à un contexte d'énonciation. Autrement dit, ils indiquent une performance ludique, filmique et scénique en un temps et un espace donné. Ce sont à la fois les résidus d'une intention et les marqueurs permettant l'agencement d'un discours. Ils mettent en relation les éléments disparates qui composent la scène et soudent entre eux les divers stades d'une action. La présence *infra* d'un conférencier ou la voix *over* d'un narrateur n'est donc pas nécessaire pour décrire la situation déictique puisque, en somme, celle-ci se donne toujours à voir. L'action vit dans ce présent permanent qu'est le déroulement du film, et ce même si l'actualisation du texte filmique s'effectue toujours postérieurement au contexte d'énonciation. Il est permis, cependant de dégager deux modèles cinématographiques, lesquels recourent à la désignation et aux déictiques en fonction de la nature de l'instance énonciatoire et de sa présence effective dans le texte filmique. C'est l'idée exprimée par Jean-Paul Simon dans son étude consacrée aux référents déictiques :

Le discours cinématographique dispose d'un registre de modalités de référenciations dont les deux pôles seraient : d'un côté le film documentaire où la référence est omniprésente, de l'autre le film abstrait. Mais dans les deux cas, le sujet de l'énonciation s'efface devant le désigné, dans l'autre, devant le signifié. C'est donc le régime d'énonciation qui détermine à l'intérieur d'un domaine la place respective des deux axes [23].

Ainsi donc il est possible de dégager des degrés de réflexion en fonction de la nature du marquage et de la désignation. Plus celui-ci est important, moins l'instance énonciatoire est concrète en tant que figure identifiable. Il convient, ici, de faire le clair sur les procédures de mise en scène et de mise en cadre qui appellent l'adjonction d'une voix ou d'une présence comme référent. Ces choix, s'ils sont ostensiblement visibles, peuvent exprimer une énonciation de type déictique, renvoyer le spectateur à un auteur construit, tout en rejetant le spectateur hors de la sphère diégétique. Dans le cas contraire, ces choix expriment davantage une énonciation réflexive, en désignant le film comme foyer d'énonciation et en immergeant le spectateur dans la diégèse. Il apparaît, selon nous, que la construction en tableau, traditionnellement associée au cinéma des premiers temps, en appelle surtout au premier cas décrit. Mais encore faut-il ne pas limiter la définition du tableau aux caractères qui étaient les siens avant l'institutionnalisation du cinéma : images autonomes n'ayant de valeur que pour elles-mêmes ; plans liés entre eux sans liens de causalité ; cadrage considéré comme limite de

l'espace d'action ; échelle de plan uniforme ou figée. Ces procédés évoquent, à peu de choses près, ce que Noël Burch appelle le « mode de représentation primitif [24] » et même, quoique la formule soit un peu datée, le « style non continu » de Tom Gunning [25] . Le tableau, qui a notamment perduré dans les cinémas contestataires sous des formes moins figées que celles précédemment décrites, est un élément cinématographique problématique dans la mesure où il implique à la fois l'accompagnement d'un commentaire (désignation) et l'immersion du regard spectatorial (réflexion). Aussi convient-il de revenir sur les fondements de la mise en scène cinématographique, laquelle s'inspirait pour l'essentiel du théâtre naturaliste, où la notion de tableau est très importante. >>>

Le « tableau » et la « scène mise » : de Diderot au cinéma

Au théâtre, le tableau est une unité spatiale et thématique qui se différencie très largement de l'acte et de la scène, qui sont des unités actantielles. Patrice Pavis, dans son Dictionnaire du théâtre, en donne la définition suivante : « Unité de la pièce du point de vue des grands changements de lieu, d'ambiance ou d'époque. À chaque tableau correspond, la plupart du temps, un décor particulier. » [26] Contrairement à l'acte et à la scène, le tableau n'a pas de liens directs avec le découpage, c'est-à-dire l'ordonnement et l'enchaînement des événements montrés. Dans les années 1900, les catalogues de vente de vues animées font fréquemment mention de ces « tableaux » : un exemple parmi tant d'autres, le catalogue Pathé de 1907, où le Chat botté est décrit comme une « Féerie en sept tableaux ». Ces « tableaux », comme l'indiquent ces mêmes catalogues, peuvent être vendus séparément et sont généralement précédés d'un « titre » (nous parlerons d'un « intertitre » si le « tableau » est joint à un autre tableau). Le principe de la « vue composée » repose sur l'assemblage de telles unités filmiques, unités en principe davantage « descriptives » que « narratives », jointes les unes aux autres par l'exhibiteur suivant les indications du fabricant, et commentées par un conférencier. Pour étayer notre argumentation sur le tableau cinématographique, inspirons-nous d'Eisenstein et d'un texte au titre pour le moins étrange : « Diderot a parlé de cinéma », écrit en 1943 [27] . Diderot est en effet l'auteur de deux textes surprenants, *Le Fils naturel* ou *les épreuves de la vertu*, comédie en cinq actes et en prose, avec *l'Histoire véritable de la pièce*, paru en 1758, plus connu aujourd'hui sous le titre de *Entretiens sur le fils naturel*, ainsi que *Le Père de famille*, comédie en cinq actes et en prose, avec un *Discours sur la poésie dramatique*, paru en 1758 [28] . Il s'agit en fait de pièces de théâtre accompagnées de réflexions théoriques portant sur l'art dramatique, la mise en scène et le drame. La conception de Diderot sur le spectacle et la représentation théâtrale est novatrice et définit à grands traits les formes « modernes » du théâtre [29] .

Diderot s'est intéressé à des aspects du théâtre concernant plus spécifiquement la mise en scène et le montage de la pièce. La « pantomime » et la « mise en scène » doivent en effet être pensées simultanément et de façon complémentaire, comme dans la composition d'un « tableau ». En lieu et place d'une « mise en scène », il s'agit plus spécifiquement d'une « scène mise », c'est-à-dire d'un espace agencé de tel sorte qu'il fait songer à de la peinture. C'est une façon de penser à la fois l'agencement de la scène, le découpage de la pièce et la figure humaine. « Toute l'esthétique de Diderot, on le sait, repose sur l'identification de la scène théâtrale et du tableau pictural [30] » : c'est ainsi que Barthes, dans un article intitulé justement « Diderot, Brecht, Eisenstein », résume cette conception du « tableau ». La mise en scène emprunte donc au roman sa dimension énonciative et globalisante, à la peinture sa dimension visuelle et instantanée. Le tableau, c'est à la fois l'espace cohérent et parfaitement circonscrit dans lequel doit venir s'inscrire la pantomime et ce moment

suspendu qui subjugué et se dérobe au déroulement logique de l'action, qui « montre » plus qu'il ne « raconte » [31]. C'est ce que Barthes appelle un « instant parfait », c'est-à-dire ce moment de la pièce où pantomime et mise en scène forment un tout parfaitement cohérent :

Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innomé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ ; cette discrimination démiurgique implique une haute pensée : le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut dire ; il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion. [32]

La pantomime prend sens, en effet, dans l'ordonnement général du tableau. À cela s'ajoute l'idée selon laquelle le tableau est autonome, c'est-à-dire qu'il se suffit à lui-même. L'introduction de celui-ci dans la trame du récit suppose donc un découpage qui se démarque des conventions traditionnelles, car il brise partiellement la règle des trois unités : le tableau, dans la logique de Diderot, agit comme une unité d'action. Mais en fait d'action, le tableau ne montre que le moment figé d'un événement, dans un temps suspendu qui s'est affranchi de ses obligations narratives. L'unité de temps et l'unité de lieu, loin de devenir secondaires, sont alors assujetties à l'unité d'action. Le tableau fige, en somme, un instant crucial du récit, à la façon d'un cliché photographique : « Une disposition [des] personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau [33]. » Rappelons qu'Eisenstein, qui dans ses écrits s'est beaucoup intéressé aux problèmes de mise en scène et de mise en cadre, s'est beaucoup intéressé au « tableau » en tant que forme cinématographique. Le cinéaste soviétique, dans « Diderot a parlé de cinéma », résume en ces termes cette conception de la mise en scène qui procède par arrangement de tableaux : « La mise en scène, le jeu, l'interaction et la mise en place émergent entièrement de l'intérieur des relations entre les personnages de l'intérieur de leur communication avec le milieu, l'entourage [34]. » Et c'est là le rêve d'un certain cinéma, du cinéma direct notamment, que de faire interagir sur une même scène et dans un même cadre le drame et l'environnement de ce drame, d'établir entre eux des rapports de consécution. Or ce rôle revient à la mise en scène, qui découpe, coordonne, orchestre le texte dramatique en fonction du « tableau », de la « prise ». Ces choix de mise en scène, dans le tableau, sont ostensiblement visibles à l'écran, renvoyant nécessairement à une énonciation de type déictique, à un contexte de production où prime la performance ludique, scénique et filmique. Le tableau, via la multiplication des indices et des marqueurs déictiques, renvoie le spectateur à un auteur construit, appelle la fascination de son regard tout en tenant le spectateur à l'écart de la sphère diégétique, c'est-à-dire sans jamais faire appel à son immersion cognitive. Le tableau, d'autre part, parce qu'il agit de façon autonome dans le texte filmique, suppose l'intervention d'un « tiers », c'est-à-dire d'un agent ou d'un véhicule permettant d'arrimer la scène à la salle. L'action de ce tiers consiste, pour Jean-Paul Simon, en un décrochage de l'énonciation par rapport à son énoncé, et ce même si les éléments de désignation, les déictiques, restent à seulement l'état de « traces » dans l'énoncé [35]. C'est ce que Jean-François Lyotard entend par « épaisseur au bord du discours ». Les déictiques, en effet, agissent à la façon de vecteurs, d'index, soulignant, nous l'avons vu, le caractère performatif du « ce qui a été filmé ». Ainsi, selon Lyotard : « le déictique n'est pas une simple valeur à l'intérieur du système, mais un élément qui de l'intérieur renvoie à l'extérieur, il n'est pas pensable dans le système mais à travers lui [36]. » Les déictiques définissent le film, d'autre part, comme un performatif à part entière, c'est-à-dire comme acte énonciatif constituant simultanément l'acte auquel il se réfère (je vous autorise un retard est une autorisation). Le film, tout en montrant ce qu'il montre, réfère à l'action de montrer via des indices filmiques, comme le regard caméra et l'adresse au spectateur, les limites physiques du cadre, la voix over, et tous les déictiques de façon générale.

- [1] Christian Metz *Essais sur la signification au cinéma*, vol I, Paris, Klincksieck, 1971 p. 18.
- [2] Sauf dans le cas des tout premiers spectacles cinématographiques, où le caractère événementiel du spectacle est souligné par la présence du conférencier et le caractère composite du programme.
- [3] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 86. C'est nous qui soulignons.
- [4] Sur les attractions, voir notamment Tom Gunning, « the Cinema of attraction : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (sous la direction de), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, pp. 56-62 ; « Now You See It, Now You don't : The Temporality of the cinema of Attractions », in Richard Abel (sous la direction de), *Silent Film*, Londres, Athlone, 1996, pp. 71-84.
- [5] Nous empruntons cette expression à Denis Simard, qui expliquait le phénomène d'institutionnalisation en ces termes : « D'une manière générale, on peut dire que l'une des fonctions essentielles de l'institution est de rendre familière et problématique toute réalité sociale. Ce processus institutionnel peut être décrit en trois opérations principales, soit la stabilisation, la spécification et la légitimation de la réalité sociale, opérations qui ont toutes pour fonction de structurer et de contrôler cette réalité. On dira ainsi que l'institution est le résultat de ces trois opérations, et que l'institutionnalisation constitue le processus à travers lequel s'effectuent ces opérations. » Denis Simard, « De la nouveauté du cinéma des premiers temps », in André Gaudreault, Germain Lacasse, Isabelle Raynauld (sous la direction de), *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Québec, Paris, Éditions Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 44.
- [6] Sardy, *Film-Revue*, no 22, 9 mai 1913, cité in 1895, « *Éclair 1907-1918* », sous la direction de Henri Bousquet et Laurent Mannoni, no 12, octobre 1992, p. 85.
- [7] Ricciotto Canudo, en 1908, évoque la naissance du film d'art et parle en ces termes : « À Paris sont déjà nées deux Sociétés qui ont mis à leur tête deux faiseurs très connus de drames, dont l'un au moins est de l'Académie, qui organisent parmi les écrivains un trust de compositions pour cinématographes. La Société « Le Film d'Art » diffuse déjà ses produits dans le monde. » Voir « *Triomphe du cinématographe* » (1908), in Ricciotto Canudo, op. cit., p. 28.
- [8] On peut se pencher avec intérêt sur les ouvrages consacrés au cinéma, publiés en grand nombre, aux États-Unis, durant les années 1910. Par exemple : Epes Winthrop Sargent, *Technique of the Photoplay*, New York, Chalmers Publishing Company, 1913 ; Henry Albert Phillips, *The Photodrama*, New York, Arno Press & The New York Times, 1970 (1914) ; Victor O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, New York, Arno Press & The New York Times, 1970 (1918).
- [9] Henry Albert Phillips, op. cit., p. 150-161
- [10] Voir Ricciotto Canudo, op. cit., p. 30. [11] Ibid., p. 27.
- [12] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 40-41.
- [13] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, p. 61.
- [14] « La structure narrative n'est jamais donnée, elle est toujours inférée, parce que l'image montre mais ne dit pas. » François Jost, « La sémiologie du cinéma remise en cause par l'analyse textuelle ? » in *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, 1978, p. 44.
- [15] Ce qui participe à l'illusion cinématographique, c'est l'effacement de cette machinerie, recluse dans un espace inaccessible, en dehors de la salle où le public assiste au spectacle. La disposition de la salle, comme l'a fort justement souligné Jean-Louis Baudry, participe également au sens profond du spectacle cinématographique. Voir Jean-Louis Baudry, *L'Effet-cinéma*, Paris, Albatros,

1978.

[16] Germain Lacasse, « Le cinéma oral au Québec », [à paraître] in S.-A. Boulais et al., *L'Écriture Cinéma au Québec*, Archives des lettres canadiennes, 2003, [p. 3].

[17] Nous faisons référence à l'étude de Jeffrey Kitley et Wlad Godzich sur la poésie orale et l'émergence de la prose au Moyen Age, in *The Emergence of Prose, an Essay in Prosaics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 199-201.

[18] Nous nous permettons prendre quelques libertés avec la terminologie consacrée, entendu qu'elle se limite, en principe, au seul champ de la linguistique et qu'elle ne trouve pas nécessairement d'application dans le champ des études cinématographiques.

[19] Émile Benveniste, *Problèmes de la linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966

[20] Nous nous renvoyons aux travaux de Peirce portant sur la sémiotique. L'indice, selon lui, est un signe « en connexion dynamique [...] et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part. » Charles Peirce, *Écrits sur le signe* (textes assemblés et traduits par Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978.

[21] Jean-Paul Simon, « Référence et désignation : notes sur la deixis cinématographique », in *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, 1978, p. 62

[22] Seulement, lesdites institutions cinématographiques ont cherché aussi, et c'est là le paradoxe, à nier cet emprunt et à se dissocier des pratiques artistiques dont elle calque néanmoins le dispositif.

[23] Jean-Paul Simon, « Référence et désignation : notes sur la deixis cinématographique », in *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, 1978, p. 62

[24] Noël Burch, « Primitivism and the Avant-Gardes : A Dialectical Approach », pp. 486-489. Les quatre éléments stylistiques principaux du « Mode de représentation Primitif » seraient : 1. L'autonomie des plans ; 2. Les images "noncentered" où le cadre est considéré comme la limite de l'espace d'action ; 3. Les images "noncentered" où les échelles de plan sont uniformes ; 4. Les plans liés entre eux sans liens de causalité, nécessitant un inter-titre ou un boniment ("nonclosure"), pp. 486-489 ; voir aussi Noël Burch, *Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991.

[25] Tom Gunning, « Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906) », *Les Cahiers de la cinémathèque*, no 29, 1979, pp. 24-34.

[26] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions sociales, Paris, 1980, p. 393.

[27] Voir Sergueï Eisenstein, *Eisenstein : le mouvement de l'art*, textes réunis par François Albera et Naoum Kleiman, Paris, Le Cerf, 1986, pp. 77-96.

[28] Ces textes sont réunis dans Alain Ménil (sous la direction de), *Diderot et le théâtre*, Presses Pocket, 1995.

[29] Pour ce résumé, nous nous sommes référés, outre les textes de Diderot cités plus haut, aux études suivantes : Alain Ménil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, Paris, PUF, 1995 ; Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000 ; Peter Szondi, « Denis Diderot : théorie et pratique dramatique », in *Diderot*, Paris, Éditions de la Comédie-Française, 1984.

[30] Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 87.

[31] En cela, le tableau fonctionnerait un peu comme une aparté, c'est-à-dire à la façon d'une adresse au public, à la différence près, bien sûr, que le tableau n'est pas destiné à briser l'illusion théâtrale.

[32] Roland Barthes, op. cit., p. 87.

[33] Denis Diderot dans Alain Ménil (sous la direction de), *Diderot et le théâtre*, Presses Pocket, 1995, p. 69.

[34] Sergeï Eisenstein, op. cit., p. 89.

[35] Jean-Paul Simon, « Référence et désignation : notes sur la deixis cinématographique », in Regards sur la sémiologie contemporaine, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, 1978, p. 57-58.

[36] Jean-François Lyotard, Discours/Figure, cité dans Jean-Paul Simon, Op. Cit., p. 58.

Bibliographie sommaire

BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in L'Obvie et l'Obtus, Paris, Seuil, 1982.

BAUDRY, Jean-Louis, L'Effet-cinéma, Paris, Albatros, 1978.

BENVENISTE, Émile, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966.

BRANIGAN, Edward, Point of View in cinema, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, 1984.

CHÂTEAUVERT, Jean, Des mots à l'image. La voix over au cinéma, Paris, Méridiens Klincksieck, 1996.

DUCROT, Oswald, Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique, Paris, Hermann, 1991.

DUCROT, Oswald, Logique, structure, énonciation : lectures sur le langage, Paris, Minuit, 1989.

DUCROT, Oswald, Le dire et le dit, Paris, Minuit, 1984.

DUCROT, Oswald, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

DUCROT, Oswald, La preuve et le dire : langage et logique. Paris, Mame, 1973.

EISENSTEIN, Sergueï, Eisenstein : le mouvement de l'art, textes réunis par François Albera et Naoum Kleiman, Paris, Le Cerf, 1986, pp. 77-96.

JOST, François, Le temps d'un regard. Du spectateur aux images, Québec/Paris, Nuit blanche/Méridiens Klincksieck, 1998.

LACASSE, Germain, « Le cinéma oral au Québec », [à paraître] in S.-A. Boulais et al., L'Écriture Cinéma au Québec, Archives des lettres canadiennes, 2003,

MÉNIL, Alain, Diderot et le drame. Théâtre et politique, Paris, PUF, 1995.

METZ, Christian, L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

NAUGRETTE, Catherine, L'Esthétique théâtrale, Paris, Nathan, 2000

OSOLSOBE, Ivo, « Cours de théâtristique générale », Études littéraires, vol 13, no 3, 1980.

PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, A. Colin (3e édition), 2002.

SIMON, Jean-Paul, « Référence et désignation : notes sur la deixis cinématographique », in Regards sur la sémiologie contemporaine, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Étienne, 1978.

ZUMTHOR, Paul, « Le geste et la voix », Hors-Cadre, no 3, 1985.