

Notes et réflexions sur l'analyse sémiologique du film

Par Nadia CHERABI Alger, Algérie

Université d'Alger III, Faculté des Sciences de l'information et de la communication.

Cet article se situe dans le cadre de la question posée en permanence à la sémiologie et que se posent les sémiologues eux-mêmes, celle de la capacité heuristique de la sémiologie. Autrement dit: à quoi sert la sémiologie, et en quoi elle peut être utile.

Nous aborderons ici cette question à travers ce que peut apporter la sémiologie à l'analyse des films et à leur compréhension. Nous le ferons en tentant de faire le point sur les travaux qui inspirent l'analyse sémiologique des films de Christian METZ à Roger ODIN, en passant par Roland BARTHES, Michel MARIE et Anne-Marie HOUDEBINE, et en proposant quelques réflexions à ce sujet, inspirées de notre propre pratique et de nos expériences d'analyse filmique du cinéma.

La question de l'interprétation du contenu des films, recouvre différentes appellations: lecture de film, analyse de film ou analyse de contenu. Chacune renvoie à des approches ou à des théories très différentes les unes des autres, mais elles ont en commun de considérer que les films nous parlent, que les films ont la capacité de « dire » plus que ce qu'ils montrent. Le film ne serait alors que la partie visible d'un iceberg, et dont la partie immergée nous révélerait autant sur une réalité passée ou présente, que sur les intentions d'un auteur.

A notre tour en regardant un film, nous produisons des significations pour trouver du sens à la suite d'images appelées « film ». Cela signifie que le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, l'explicite et le suggéré font partie des matériaux nécessaires au décodage des messages et donc à la lecture d'un film.

L'intertextualité

Qu'est-ce donc que lire un film? Dans le prolongement des théories de l'analyse de contenu très utiles par les grilles de lecture qu'elles construisent, de nouvelles théories sont apparues dans le sillage des théories littéraires et sémiotiques. Ces théories (sémiologie du cinéma, sémio-pragmatique, sémiologie de la signification, sémiologie des indices) ont en commun de montrer que voir un film est loin d'être un processus passif de visionnage. Parmi ces théories, l'une d'elles considère que c'est dans l'analyse textuelle et intertextuelle que l'on peut trouver les outils nécessaires pour l'analyse des films. En effet, on peut emprunter à la sémiologie le concept de texte pour désigner le film, on parlera alors de « texte filmique ». Ce dernier renvoie à l'existence de plusieurs niveaux d'organisation des codes spécifiques et de codes non spécifiques propres à chaque film.

Dans deux de ses ouvrages, Michel MARIE définit le texte, en précisant qu'il n'est pas l'œuvre telle que l'on peut la trouver en librairie mais une unité de discours. Le texte est « un espace », celui de l'écriture même. C'est un processus infini de production de sens, production d'une activité de lecture elle aussi infinie. Définition compliquée, dit-il, qui implique que le lecteur joue un rôle aussi actif que l'écrivain⁽¹⁾. Il conclut et dit « *on ouvre le texte sur la pluralité de ses significations* »⁽²⁾. Une telle définition issue au départ du champ de la production littéraire, s'est étendue à toute production culturelle signifiante et à tous les autres arts composés d'images, de notes musicales, d'éléments plastiques ou chorégraphiques.

Le texte n'est donc pas un objet physique et palpable mais le résultat d'une mosaïque de signes, un assemblage de fragments disparates reliés entre eux pour former une pièce unique. Synthèse de divers apports, il sera donc comme un tissu dont la texture serait le tissage de ces différents éléments car le film ne naît pas du néant. Il s'inspire de tout ce qui lui préexiste dans la société ainsi que des autres films.

La relation entre les sources d'inspiration du film, ce qui en fait une texture singulière, est désignée par le terme d'*intertextualité*. Après BAKHTINE, « *le terme d'intertextualité a été introduit par Julia KRISTEVA pour traduire l'idée selon laquelle la signification du texte ne trouve pas son origine dans l'esprit de son auteur, mais, selon elle, dans sa relation à d'autres textes. Ce concept suppose que chaque texte a une existence à part entière, qui peut inspirer et donner naissance à un autre texte. De la même manière, chaque film en inspire un autre* »⁽³⁾. L'intertextualité est donc très utile

pour analyser un film mais également un ensemble de films, qui, à leur tour, peuvent être étudiés comme un seul texte.

L'analyse textuelle d'un film consiste à le voir et le revoir pour pouvoir déterminer, à partir de son découpage en séquences puis en unités significatives, l'axe pertinent de son analyse. Le concept de texte suppose ainsi l'interaction avec d'autres textes filmiques et non filmiques, et cela pour deux raisons au moins: la première est que les films s'inscrivent dans une histoire cinématographique dont ils prolongent l'existence et dont ils renouvèlent le langage. Les films entretiennent entre eux une mémoire, les films se parlent, ils sont dans une relation d'intertextualité. Le spectateur perçoit dans chaque séquence que les genres, les cinémas, les influences se mélangent, se conjuguent pour ne faire qu'un.

La deuxième est que les films puisent leur matériau de la vie, des mythes, des récits antérieurs, de l'Histoire commune. *«Tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»*, observe Julia KRISTEVA⁽⁴⁾.

L'analyse textuelle a également pour but de décrire le film comme discours. Ce terme est employé dans un sens plus général lorsque l'on analyse ses procédés discursifs. Cette approche consiste à mettre en évidence les lois du fonctionnement interne du texte filmique, et également à discuter les effets produits sur le spectateur.

En effet, tout texte filmique contient, en creux, une instance qui est la place du spectateur, omniscient, invisible, voyeur ou volontairement caché ou embusqué. Son regard est inscrit dans le tissu filmique. C'est ce même spectateur virtuel qui tisse les fils d'un film à l'autre et entre les films d'un même genre.

Un exemple dans le cinéma algérien: le film « Omar Gatlatou » de Merzak Allouache. On peut y noter le regard que le personnage principal adresse à la camera. Ce regard devient regard au spectateur et réussit à créer un espace immédiat de communication et de dialogue. Généralement prohibé dans le film de fiction-où le spectateur aime voir sans être vu- ce regard à la camera a assigné une place au spectateur à l'intérieur du dispositif filmique. Il a réussi à en faire un allié, un confident, un compagnon tout au long du film. Cette connivence est renforcée par l'utilisation de la voix-off du personnage principal, qui raconte au spectateur son quotidien. Par ailleurs, le film « Omar Gatlatou » met en scène le spectateur dans une séquence importante

du film, lorsque le personnage principal entre dans une salle de cinéma, pour voir un film hindou « Mangala fille des Indes », film culte des Algérois des années 70. Il y a, de cette façon, un film dans le film. Par ce jeu de références, le réalisateur crée une filiation cinéphilique, de son film avec d'autres films, et de son spectateur avec le cinéma: Dans « Omar Gatlatou », le film-dans-le film s'interrompt brutalement par la détérioration de la pellicule sous la véhémence protestation des deux groupes de spectateurs, ceux dans le film, et ceux dans la salle de cinéma. Ce film se prêterait bien à une analyse textuelle et intertextuelle.

Analysant le cinéma japonais, dans son ouvrage « *Pour un observateur lointain* », Noel BURCH notait l'importance de l'intertextualité dans les analyses filmiques. Elle permet de nier le mythe du texte clos et la notion concomitante d'originalité. Il dit à ce propos « *le concept d'intertextualité est lourd de conséquence car (...) il s'étend en dernière analyse au « texte » de la société où il opère* »⁽⁵⁾.

Ce concept est utile en ce qu'il permet de considérer le texte non seulement du point de vue de son fonctionnement interne mais aussi à l'intérieur d'un même ensemble (l'ensemble cinéma national par exemple), mais également de façon transversale, c'est-à-dire, par rapport aux autres textes filmiques (dans le cadre par exemple d'une Histoire du cinéma), mais, par-dessus tout, dans son rapport au « texte » social c'est-à-dire la société. Noel BURCH a eu comme ambition dans son livre de traiter, comme un texte, l'ensemble du cinéma japonais et donc de dépasser le cadre de l'analyse filmique limitée à un seul film. Il analyse les modes de représentation dans ce qu'ils auraient de spécifique. A son tour, Dominique CHATEAU notait: « *la confrontation de notre propre regard avec celui des autres sur eux-mêmes et sur nous, nous paraît être le véritable projet de l'anthropologie filmique parce qu'il ouvre sans exclusive, la voie à un échange des regards aux possibilités illimitées* »⁽⁶⁾.

Toute analyse de film ou critique journalistique de film va confronter son propre regard à celui contenu dans le film: les regards se croisent, s'alignent, se superposent ou s'opposent, processus dynamique de lecture par lequel le spectateur adhère au propos du film ou le rejette. Mais les choses ne sont pas toujours aussi simples.

En effet, dans une perspective sémio-pragmatique, par-delà le fonctionnement interne du film et sa relation aux autres textes, le lecteur se trouve face à des consignes de lecture, dictées par l'Institution

Cinéma, et des déterminations externes qui influent sur sa lecture(7). Ces consignes, dont la fonction est de définir l'identité du film, et par conséquent le positionnement du spectateur, peuvent même engendrer incompréhensions et perturbations du processus de lecture. Quelques exemples pourront montrer en quoi la lecture d'un film peut être un processus contradictoire de fascination ou de rejet et parfois des deux.

Lors du dernier «Festival du film engagé d'Alger» (Décembre 2012), la journaliste Sarah Haider avait fait une intéressante analyse d'un film documentaire danois intitulé « Armadillo » de Janus Metz. Elle avait intitulé son article « *un chef d'œuvre toxique* ». Inscrit comme film documentaire, ce film ressemblait étrangement à un film de fiction, mettant mal à l'aise le spectateur dans son positionnement par rapport au film. Le traitement fictionnel de faits réels de guerre en Afghanistan, à partir du point de vue des forces étrangères, le mettait dans une attitude ambivalente. Sarah Haider fait la remarque « *qu'il aura fallu un réalisateur danois pour nous offrir l'un des plus beaux films sur la guerre en Afghanistan. Sauf que dans "Armadillo", les balles sont réelles, les soldats se battent pour de vrai et quand on meurt, on ne se relève pas à la fin de la séquence !* »(8).

Ce film est tellement significatif d'une intertextualité tensive, laquelle provient de l'ambiguïté du film, entre son identité déclarée, en tant que film documentaire, et les procédés utilisés, qui sont ceux d'un film de fiction à grand spectacle, qu'on nous permettra d'en parler ici plus longuement. « *Armadillo dérange d'abord d'un point de vue éthique (...), le réalisateur n'est ni un journaliste, ni un propagandiste, mais simplement un chasseur d'images. Aussi le film peut dérouter par ses partis-pris artistiques, images léchées, lumières poétiques et gros plans assez exagérés, que l'on oublierait presque l'atrocité du réel. C'est donc ici que l'on s'interroge sur les intentions de Janus Metz qui, préférant livrer son spectateur à une espèce de schizophrénie permanente qui le laissera déchiré entre le rejet absolu de ce film et la fascination pure et simple (...). Le réalisateur semble nous jeter son film au visage, comme on jette une grenade ou une fleur...Déstabilisé, peut-être même énervé, ému à coup sûr, le spectateur sortira d'Armadillo en ayant l'impression d'avoir assisté à un chef d'œuvre toxique !* »(9).

Ici, ce qui est intéressant c'est de découvrir comment un film est compris ou comment et pourquoi un spectateur averti peut se sentir « manipulé » par un film, car tout pose question dans ce film. Un autre critique dit du film: « *Des pans entiers de son documentaire ressemblent à de la fiction. La manière dont il utilise sa caméra, le choix d'un montage ... très*

sec et le violoncelle qui hante une bande-son obsédante achèvent de nous faire naviguer en zone trouble, à hésiter entre le rêve et la réalité. (..).Le réalisateur lui-même est totalement absent de son film. (...).A les écouter et à les regarder (les soldats au front ndlr) sans que jamais ils ne tournent les yeux vers nous, on se retrouve presque dans une position de voyeur. « Armadillo » est avant tout un grand film sur la guerre, bien plus fort que n'importe quelle fiction, et bien plus dérangeant. »⁽¹⁰⁾.

À la différence de « Omar Gatlatou », où le regard à la camera, pourtant interdit dans le film de fiction, réussit au contraire à gagner le spectateur, dans « Armadillo », film documentaire, l'absence de regard à la camera, donc de regard au spectateur, transfère ce film vers la fiction or ce n'en est pas une. « *Ce film est dérangeant* »... En lisant cette phrase, nous revient à l'esprit les propos du grand documentariste Canadien Michel Brault qui considère que le cinéma de fiction est dans son principe moins illusoire et beaucoup moins menteur que le cinéma documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière « *l'image reflet du réel* »⁽¹¹⁾.

Pour faire écho, à ces propos nous dirons que c'est parce qu'il se présente comme film documentaire et que « *les balles sont réelles, les soldats se battent pour de vrai et quand on meurt, on ne se relève pas à la fin de la séquence!* » que ce film amène, Sarah Haider, à le qualifier de « *toxique* ». Elle veut probablement exprimer à quel point il est insupportable, par l'esthétique avec laquelle il filme l'horreur de cette guerre.

Dans ce même ordre d'idée, nous citerons un film, dont nous avons suivi la projection en ouverture du festival méditerranéen d'Alger, en Novembre 2013: « *Mamllakate Eneml* » («Le Royaume des fourmis»), film de fiction de Chawki Mejiri (Tunisie 2012).Ce long métrage est défini comme un film de fiction tout en portant la trace de l'actualité et par conséquent, il est perçu, à certains moments du film, comme un documentaire. Le producteur Nejib Ayad précise que le film n'est pas seulement Tunisien mais panarabe. Il s'adresse donc au public arabe qui porte la tragédie du peuple palestinien comme une blessure permanente. Ce film a effectivement posé un problème de lecture et de positionnement aux spectateurs. Beaucoup, face au film, se sont trouvés partagés entre de l'admiration pour sa beauté et son esthétique, et un scepticisme, teinté de culpabilité, du fait que le film parle de la

Palestine. Plusieurs articles de journaux ont suivi la projection. Nous en avons retenu deux:

Le premier article, paru dans le journal « Le soir d'Algérie », se demande en substance comment le « *Royaume des fourmis* » peut coupler l'esthétique du long métrage de fiction à la démarche documentaire. Cet article résume ainsi le film: « *Le « Royaume des fourmis » raconte la Palestine comme elle a toujours été: un territoire saint, meurtri par les agressions répétées sur les civils et soumis depuis plusieurs décennies au vacarme des hélicoptères, au sifflement strident des chenilles de bulldozers, qui rasant des maisons et détruisent des quartiers entiers, et aux tirs de bombes lacrymogènes. En dessous des villes palestiniennes, des tunnels secrets serpentent les quartiers et mènent en toute sécurité d'un bout à l'autre* »⁽¹²⁾.

Le second article est de la journaliste, O. Hind. Elle y écrit: « *Mais parfois cela ne prend pas. Car le parti pris est affiché d'emblée et le spectateur (est) conditionné dès le départ à s'apitoyer sur le sort de ces Palestiniens, se lasse de cette victimisation à outrance née de l'oppression coloniale israélienne.(...)* « *Le Royaume des fourmis* » est un film manichéen qui dresse devant nous la barrière de l'Histoire et son pendant larmoyant réfutant tout libre-arbitre ». *Le film juge à notre place(...)* »⁽¹³⁾. O. Hind s'interroge ainsi clairement sur la place que tout film doit ménager au spectateur pour qu'il se sente interpellé, bousculé, interrogé par le film, bref afin qu'il se sente dans une relation dialogique et interactive.

En résumé, l'un des articles reproche au film de mélanger deux genres, celui de la fiction et celui du documentaire, et l'autre de verser dans la propagande en ne laissant pas le spectateur décider. Ils ont en commun de reprocher à l'auteur sa façon de traiter la réalité, l'un en l'embellissant, l'autre en la caricaturant. C'est typique de la perturbation que peut causer ce type de film au spectateur, si l'on considère le journaliste aussi comme un spectateur, un spectateur certes averti, mais un spectateur quand même.

Le film de Chawki Mejiri se distingue par une radicalité du propos et un parti pris affirmé. C'est bien ce qui distingue ce film de tout autre film sur la question, et c'est là aussi sa part de risque. Celle-ci est dans la radicalité de la mise en scène. « *Ce film, nous avait confié son producteur Nejib Ayad, ne cherche pas à convaincre, il ne cherche pas à influencer, ni à manipuler. Il ne demande pas au spectateur de choisir ou d'exercer son libre-arbitre. Mais il ne juge pas à sa place. Il ne veut pas raisonner sur la question de la Palestine mais il veut que le film résonne en*

nous ». C'est ainsi, ajoute-t-il, que « ce film nous suggère une visite dans l'archéologie de nos savoirs sur la Palestine pour que l'Histoire de cette terre parvienne jusqu'à nous, pour tendre un fil entre le passé et le futur de la Palestine, et exposer l'inéluctabilité de sa cause ». Le choix serait donc d'abord éthique, l'esthétique venant après au service de ce choix.

On retrouve cette même volonté de radicalité et donc cette même prise de risque, dans les films de Tariq Tegua, notamment dans le film « *Guebla (Inland)* ». Dans ce film, Malek le personnage principal, est un géomètre chargé de l'extension des lignes électriques vers des villages reculés des montagnes algériennes. On peut y voir une métaphore: le film dresse une géographie des lieux, et la traversée de l'espace est aussi une traversée de l'Histoire lointaine et récente de l'Algérie. N'est-ce donc pas finalement le film qui est, lui, ce géomètre qui arpente un espace, et fixe les contours d'un territoire, en y apportant la lumière, ou sa lumière ? Tegua, avec peu de dialogues, avec une image filmée en basse résolution et un éclairage contrasté, abouti à une proposition filmique originale, en cela que sa mise en scène explore aussi un autre territoire, celui du langage cinématographique comme moyen d'expression. La perturbation, que ressentent, là aussi, certains spectateurs, viendrait-elle du film, des consignes de lecture (fiction vs documentaire) ou du contexte de lecture ou de ses choix esthétiques donc de son écriture?

Pour certains, ce cinéma est hermétique. Ils n'y entrent pas. Pour d'autres, c'est un cinéma de partage d'idées et d'exploration de « nouveaux territoires » et ils y adhèrent pleinement.

Le vrai et le vraisemblable

Il reste que le film est toujours une invitation à entrer dans un univers possible, à partager la proposition d'un monde probable, à accepter les personnages fictifs, et à produire de l'imaginaire. La particularité du cinéma est, qu'il est « une technique de l'imaginaire »⁽¹⁴⁾, comme aimait à le définir Christian METZ, et que cette technique peut faire naître des émotions chez le spectateur. Dans toute production artistique, le fait de susciter une émotion fera toujours partie des mystères dont on cherchera continuellement à percer le secret car c'est cet instant, ce moment, celui de l'émotion, où on approche la vérité de manière fulgurante, directement, subjectivement.

Au cinéma, ou bien face à l'écran de télévision, chacun de nous comprend un film, à sa manière, selon le contexte culturel de la

société où il vit, ou selon son expérience et sa connaissance des autres cultures. Il n'aura pas eu besoin d'apprendre au préalable le langage cinématographique. Nous dirons plutôt qu'il l'a appris en même temps qu'il prenait plaisir à voir les films. La particularité de ce media est bien décrite par Iouri Lotman lorsqu'il dit: « *L'individu qui participe à un acte de communication artistique (...) ressemble à un homme qui étudierait en même temps la langue dans laquelle est écrit le livre qu'il lit, et le contenu de ce livre* »⁽¹⁵⁾.

Cependant, même si pour le spectateur le langage cinématographique se devine plus qu'il ne s'apprend, il devra nécessairement avoir « *une compétence culturelle* », selon l'approche sémio-pragmatique de Roger ODIN (16). La sémio-pragmatique développée par Roger ODIN est une approche du cinéma qui considère l'objet- film et l'objet-cinéma dans leur rapport au spectateur, son expérience du film et ses connaissances historiques culturelles, en un mot son bagage. Roger ODIN a précisé les concepts de compétence dans l'un de ses derniers ouvrages il dit « *Je fais l'hypothèse qu'à un moment donné de l'histoire, on peut construire un très large espace de communication à l'intérieur duquel les acteurs mobilisent des processus de production de sens homologues (...). La compétence communicationnelle discursive est ce réservoir dans lequel les acteurs de la communication (Emetteur et Récepteur) viennent puiser pour produire du sens en mobilisant tel ou tel processus* »⁽¹⁷⁾.

L'approche de Roger ODIN a permis d'approfondir le champ de la réflexion sur les processus de réception des messages et plus particulièrement sur le rôle du « lecteur » ou « récepteur » des messages. En effet, cette « *compétence culturelle* » permet au spectateur de comprendre les intrigues les plus compliquées, d'accepter les univers les plus éloignés du sien, et de s'identifier aux personnages les plus improbables. Pour être crédibles aux yeux du spectateur, il est demandé aux films d'être seulement vraisemblables. Notre mémoire cinématographique ou cinéphilique garde le souvenir des films bien souvent à partir de personnages auxquels nous nous sommes identifiés, fussent-ils improbables. Nous nous sommes identifiés à eux le temps d'un film et certains ont continué à nous habiter longtemps après notre rencontre avec eux dans l'univers filmique.

Le personnage d' « E.T » du film de Steven Spielberg (1982) fait partie de ces personnages irréels auxquels petits et grands spectateurs ont eu envie de croire. Et pourtant, E.T est « *une petite créature extraterrestre apeurée descendue d'une soucoupe volante atterrit en pleine nuit sur terre et*

se réfugie dans une banlieue près de Los Angeles », comme la présente le synopsis du film⁽¹⁸⁾. Quoi de plus « improbable ». Si le vraisemblable est « *ce qui ressemble au vrai sans l'être* »⁽¹⁹⁾, il se construit donc entre le possible et le probable.

Prenons un autre exemple, celui du film « Hassen Terro » de Mohamed Lakhdar Hamina, qui ose mêler à la guerre de libération nationale, comédie, satire et rire. Ce film réussit à être non seulement vraisemblable mais...vrai. Comment cela est-il possible ? Comme le décrit pertinemment la présentation qu'en fait en ligne un cinéclub français, « *Ce film emprunte à la veine comique pour pasticher la guerre d'Algérie à travers les mésaventures de Hassan, un petit bourgeois qui est entraîné malgré lui dans le feu de l'action révolutionnaire. Anti-héros, froussard et vantard, Hassan est interprété par le formidable Rouiched* »⁽²⁰⁾. C'est parce que le spectateur accepte le personnage fabulateur qu'est Hassan (interprété par Rouiched), que la fiction devient vraisemblable et que le spectateur renonce à son incrédulité.

La réception du message filmique nécessite la mobilisation sinon la participation active du spectateur puisqu'il est au bout du compte celui qui donne (ou accorde) sa crédibilité au film. Ici, la crédibilité n'a rien à voir avec un référent historique attesté mais avec une lecture au second degré qu'une communauté de récepteurs peut décoder et interpréter comme étant vraie, et accepter.

On pourrait en dire autant du personnage de « Forrest Gump », dans le film américain de Robert. Zemeckis (1994), qui relate l'histoire mouvementée des Etats-Unis à travers les yeux « d'un simple d'esprit ». Forrest Gump est devenu un des plus célèbres personnages de cinéma. Son histoire se confond avec celle des Etats -Unis entre 1950-1980, mais « *Forrest Gump comme tout bon film américain ne raconte pas l'Histoire au sens large mais l'histoire d'un personnage (...) et on intéressera le public qu'à ce qui arrive au personnage* »⁽²¹⁾.

Hassen Terro et Forrest Gump sont deux personnages différents mais proches dans la démarche artistique des auteurs: l'un et l'autre sont face à des spectateurs qui savent bien que leur véritable histoire ne s'est pas déroulée ainsi et pourtant « ça fonctionne ». Ce n'est donc pas la représentation réaliste qui donne ou non sa force aux films, c'est leur capacité à laisser le spectateur transcender le réel pour atteindre la vérité. Celle-ci n'est donc pas un point de départ mais un point d'arrivée du film où convergent intention d'un réalisateur et compréhension

d'un spectateur, soit un double processus de production de sens et d'affects entre l'Émetteur et du Récepteur dont parle Roger ODIN.

Pour Christian METZ, le « *vraisemblable* » au cinéma s'apparente à un paradoxe. Il consiste pour le film, en cet instant où il triomphe de l'incrédulité du spectateur en ne l'étant plus. Il précise d'ailleurs « *l'instant où on y échappe est toujours un instant de vérité* » (21). C'est en se détachant de l'illusion référentielle que la logique narrative du film se détache aussi du souci de réalisme pour aller vers le postulat d'un monde possible, construit par le film. Et c'est dans ce monde possible de l'univers filmique que le personnage peut évoluer et intéresser le spectateur. La littérature a précédé le cinéma en créant des personnages romanesques, si représentatifs qu'ils sont devenus emblématiques d'une époque, d'une société et qu'ils ont fini par passer du roman à la vie: Tartuffe, l'Avare, Don Juan, Don Quichotte, Roméo et Juliette, Antar et Abla, Shahrazade et bien d'autres.

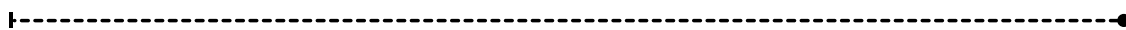
Une sémiologie du cinéma est-elle possible

Christian METZ avait écrit, avec un ton un tantinet provocateur, qui n'en rendait pas moins vraie la phrase: « *il est difficile d'expliquer un film parce qu'il est facile de le comprendre* ».

Ce qui hante les théoriciens du Cinéma, dans l'optique d'une approche sémiologique, c'est de comprendre comment les films sont compris, comment le film produit des significations. Si l'analyste du film partage avec le spectateur le plaisir de voir les films, il doit s'extraire du flux continu d'images, pour découvrir le faisceau de significations, de révélations qu'un film contient.

Rachid BENMALEK, sémioticien (et Directeur du Centre de Recherche Scientifique pour le Développement de la Langue Arabe), faisait une remarque intéressante en ouverture du colloque sur la recherche sémiotique contemporaine. Il reprenait une phrase de GREIMAS qui disait: « *Nous percevons un parfum par l'odorat, mais si nous voulons le connaître, il faut quitter le plan de la perception, beaucoup trop riche, et accéder à la formule chimique(...)* »⁽²²⁾.

Rachid BENMALEK en appelait sans doute à la nécessité d'une lecture des ensembles signifiants au-delà d'une analyse descriptive, interprétative, pour en découvrir le sens profond. Comprendre comment les pratiques deviennent signifiantes par la découverte de leur sens profond et « *accéder à la formule chimique* », tel serait l'objet assigné à la recherche sémiologique depuis Roland BARTHES.



La phrase citée par Rachid BENMALEK est séduisante mais elle appelle cette remarque: pour accéder au sens profond, à « la formule chimique » doit-on se placer du côté de l'émetteur du message (instance de l'auteur) ou du côté du récepteur du message (instance du lecteur)? Analysons-nous « l'écriture » du texte filmique ou sa « lecture »? Le but de l'analyse sémiologique est-il de découvrir la « formule chimique », du texte, en lui-même, de façon immanente, ou en liaison avec les intentions de l'auteur? Le peut-elle vraiment? Si l'on considère que la sémiologie du cinéma s'attache à la façon dont un film « parle » et à ce dont il parle, et parfois à l'insu de ses auteurs, et donc à ce que « dit » un film, il faudrait en conclure alors que la sémiologie se place du côté du récepteur du message et s'intéresse donc au processus de lecture du texte filmique ?

BARTHES affirmait que « *la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur* »⁽²³⁾. Son idée était que l'auteur doit céder la place au lecteur qui réécrit le « texte » pour lui-même; l'auteur n'est donc pas le seul garant du sens de son œuvre. A l'inverse, c'est le lecteur qui lui donnerait un sens, à partir des écrits de l'auteur.

Anne Marie HOUDEBINE, fondatrice d'une sémiologie des indices, souligne que « *l'analyse sémiologique se place toujours en réception des messages et non en production, l'analyse étant plus interprétative puisqu'elle s'attaque au sens(...), à l'analyse du texte sous le texte, à l'écart entre le contenu manifeste et le contenu latent* ». Elle en conclut que « *c'est cela qui intéresse le sémiologue.* »⁽²⁴⁾.

Comment le sens vient-il aux images ? Où s'arrête-t-il ? Existe-t-il une ou plusieurs lectures, s'interroge Anne Marie HOUDEBINE. Plus de 30 ans après Roland BARTHES, elle revisite, dans ses travaux récents, les notions qu'il a construites. C'est donc une place et un lieu privilégié qui sont accordés à l'analyste. « *Le lecteur est celui qui perçoit(...) quelques traits enfouis, par où il est susceptible de lire l'époque, la culture, l'Histoire... plus précisément dit, l'énigme qui constitue le lien du collectif-ou culturel- au singulier(...)* »⁽²⁵⁾. Pour Anne Marie HOUDEBINE, le sémiologue sera alors ce lecteur qu'elle appelle archi-récepteur, capable de se mettre à la place de tous les lecteurs et de lire, dit-elle, le texte filmique⁽²⁶⁾.

Anne HENAULT définit, quant à elle, la sémiologie ainsi: « *La sémiologie se donne pour tâche d'expliquer, voire de dévoiler le sens des images qu'elle étudie, grâce au recoupement qu'elle opère dans tous les champs du savoir(...), l'analyste parvient à expliquer « en substance » quelques*

messages secrets de l'image «⁽²⁷⁾. Dans ce même article, Anne HENAULT ne manquera pas de mettre en garde comme le risque de « *délire interprétatif* », en rappelant les travaux d'Umberto ECO sur les limites de l'interprétation.

Aujourd'hui encore, le retour à Roland BARTHES a toujours l'effet de ramener l'analyste à la juste mesure, lorsqu'il assignait à la sémiologie de devenir une science qui recherche non pas le sens mais la pluralité des sens possibles. Roland BARTHES, disparu en 1980, reste pour des générations de chercheurs un point de référence, une source d'inspiration pour le renouvellement de la théorie sémiologique. Malgré tous les travaux qu'il a faits sur différents aspects de la vie sociale et de la vie des signes dans nos sociétés, il y a toujours eu chez BARTHES « *l'anxiété de ne jamais laisser se refermer le sens* »⁽²⁸⁾. Son projet a toujours été de comprendre comment des pratiques deviennent signifiantes en considérant leur interprétation toujours provisoire et susceptible de permettre encore et toujours d'autres lectures.

Après l'engouement pour l'analyse sémiologique, on a pu constater, ces dernières années, une désaffection à l'égard de la sémiologie barthienne qui, selon certains chercheurs, « *s'en sort mal et, est constamment dépréciée soit en tant que phase obsolète soit en tant que discipline bornée* », comme l'a écrit par exemple Semir BEDIR à propos de la sémiologie appliquée aux études littéraires⁽²⁹⁾.

La sémiologie du cinéma fait-elle, elle aussi, les frais de cette désaffection? Trouvera-t-elle assez de force dans sa propre discipline pour poursuivre sa quête, en opérant une ouverture vers d'autres disciplines capables d'enrichir son approche? Où se situe donc l'analyse sémiologique du cinéma?

Sémiologie du cinéma ou sémiologie du film

L'analyse sémiologique du cinéma se situe à la conjonction de deux lignes: celle de la compréhension globale d'un film et sa capacité à « *débusquer les représentations sociales* »⁽³⁰⁾ et celle de la capacité à comprendre, pour chaque film, les codes propres du langage cinématographique, à savoir ses plans, ses mouvements de caméra et angles de prises de vue, son montage, sa lumière, sa mise en scène, en considérant qu'ils se réactualisent d'un film à l'autre.

Parce que le cinéma est un moyen d'expression, la spécificité de la sémiologie du cinéma tiendrait alors au fait que le langage

cinématographique n'existe pas de façon abstraite. Il ne peut exister que dans un film et c'est en regardant les films qu'on comprend le cinéma. Pour Christian METZ « *Le cinéma serait donc à l'intérieur du fait filmique* ». Un point de vue partagé par Olivier-René VEILLON qui résume l'idée et dit « *produire un enjeu dans l'analyse du film, veut dire impliquer l'analyse du cinéma dans son ensemble, dans l'analyse d'un film particulier* »⁽³¹⁾.

Mahmoud IBERRAKEN a fait une analyse sémiologique du film d'Hitchcock « *la mort aux trousses* », à partir de l'analyse séquentielle de Raymond BELLOUR. Il a montré que l'analyse textuelle s'intéresse au processus d'écriture filmique, en « *démontant* » les mécanismes de suspense et de tension narrative dont Hitchcock est le maître. A travers l'analyse textuelle et un découpage aussi précis que minuté des séquences, Mahmoud IBERRAKEN s'est fixé pour but « *de comprendre le film comme système de structuration et comme discours global du film* »⁽³²⁾.

Dans ce sens, est-il plus exact de parler de sémiologie du cinéma ou de sémiologie du film, en considérant que c'est le filmique qui inclut ou englobe le cinématographique et non l'inverse. On parle pourtant plus volontiers d'analyse filmique que d'analyse cinématographique, de discours filmique que de discours cinématographique. Est-ce en analysant les codes cinématographiques dans un film que l'analyse est plus pertinente ? Pourtant, c'est l'analyse des codes culturels, sociaux en œuvre dans un film qui font la richesse de son analyse. Il serait bien réducteur pour la théorie du cinéma de nourrir son objet de recherche par lui-même, en l'enfermant dans le champ d'une disciplinarité.

La sémiologie du film, tout comme l'analyse filmique, en considérant que « *les textes génèrent des représentations* », se nourrit de l'interdisciplinarité, de la découverte des relations codiques, de la rencontre entre l'intention d'un auteur et la compréhension d'un spectateur dans les conditions d'un contexte donné de lecture. La sémiologie essaie de comprendre comment un film « parle », comment il « dit » car la façon de dire est aussi importante. Nous pourrions dire que, comme l'image, le discours filmique a aussi une rhétorique.

La sémiologie du film a ouvert un vaste champ de connaissance et de recherche. Sa fragile disciplinarité est reconnue, mais tout comme le langage cinématographique, qui ne vit qu'en se renouvelant et en étant ouvert à toutes les nouvelles formes d'écriture, c'est à l'interdisciplinarité que la sémiologie du cinéma peut se nourrir.

La sociologie, La psychanalyse sont certaines des disciplines vers lesquelles la sémiologie filmique se tourne pour s'enrichir de leur vision et ouvrir son objet vers de nouveaux espaces.

Djamel BELARBI, spécialiste de sémiotique, dans un article intitulé « *de la sémiologie du cinéma à la sémiotique du discours filmique* »⁽³³⁾, en appelait à inscrire l'analyse filmique dans une théorie d'analyse culturelle globale. Il rappelait tout l'intérêt de l'approche générative de Michel COLIN et de la définition du film comme discours. Il concluait à la construction d'une disciplinarité de l'objet en liaison avec une nécessaire et indispensable interdisciplinarité. Comme pour lui faire écho, Edgar MORIN écrivait: « *On ne peut pas briser ce qui a été créé par les disciplines ; on ne peut pas briser toute clôture, il en est du problème de la discipline, du problème de la science comme du problème de la vie: il faut qu'une discipline soit à la fois ouverte et fermée. En conclusion, à quoi serviraient tous les savoirs parcellaires sinon à être confrontés pour former une configuration répondant à nos attentes, à nos besoins et à nos interrogations cognitives.* »⁽³⁴⁾.

Conclusion

Ce que nous avons voulu mettre en évidence dans cet article est le fait que le film fait partie de notre univers et de notre culture générale, au point que tout le monde peut le comprendre et le commenter de façon immédiate. Toute la question est bien de savoir: qu'est-ce que comprendre un film, que se passe-t-il dans un acte qui semble si clair et qui s'avère bien compliqué lorsqu'on tente de l'expliquer. Une chose est sûre, c'est que les films nous font parler et que les films entretiennent entre eux une relation de filiation, d'échange et de concurrence.

En partant de cette observation évidente, nous avons voulu aller à la découverte de ce qui se cache sous cette habitude culturelle largement partagée, pour découvrir le mécanisme de son fonctionnement. Nous avons recensé les outils d'analyse et les théories disponibles pour la compréhension des films, et des mécanismes à travers lesquels ils génèrent du sens. Il nous fallait, en effet, tel un géographe qui repère un territoire à traverser, nous efforcer de tracer les contours d'une discipline, la sémiologie du film, à partir des travaux de ses fondateurs.

Pour nous extraire de la notion de film, comme simple objet d'attraction du spectateur, nous avons eu recours à la notion de texte filmique. Celui-ci n'est pas un objet matériel, immédiatement donné, mais la construction d'un objet, en tant que résultat d'un agrégat

d'autres textes, qui forment une pièce unique. Le but de l'analyse est précisément d'en découvrir le singulier agencement. On doit à la notion d'intertextualité la découverte de cette dynamique qui vient de la combinaison de différents textes et leur rattachement nécessaire au grand texte qu'est la société. En effet, un film ne naît pas du néant. Il s'inspire de tout ce qui lui préexiste dans la société, ses mythes, ses rites, tout ce qui fait la vie, ainsi que les films qui l'ont précédé, et dont il est le prolongement.

Les concepts de texte, d'intertextualité, d'analyse textuelle, de discours, de semio-pragmatique ont permis de détacher l'analyse du film de l'immanence, c'est-à-dire de l'analyse de l'objet-film en lui-même (même si celle-ci reste l'étape première de constitution de l'objet), pour s'interroger sur la production des significations contenues dans un film. Fallait-il la chercher du côté de l'auteur ou du côté du lecteur.

Cet article nous aura permis de redonner à l'instance-lecteur la part qui lui revient dans le processus de production de sens. L'auteur n'étant pas le seul garant du sens de son œuvre, il cède la place au lecteur qui réécrit le « texte » pour lui-même. La compréhension d'un film est donc loin d'être un processus passif: il s'installe entre le film et le spectateur une relation d'attraction / fascination ou de rejet. La lecture d'un film est une invitation à partager une vision d'un monde possible, à tutoyer un personnage fictif et à produire de l'imaginaire. Mais le spectateur intervient aussi, et c'est lui qui, par son adhésion à l'univers du film, participe à cette « magie » qui transforme la fiction en « vraisemblable », en réalité. Là est peut-être le secret de la magie du cinéma.

Une question découle de cet article: Elle concerne l'instance-lecteur appelée aussi spectateur. Cette instance mériterait d'être interrogée sur la nécessité de la penser de façon différenciée, selon qu'elle concerne un spectateur ou une spectatrice. Comment prend-elle en charge le positionnement de la spectatrice face à des films majoritairement faits par des hommes? Quelle lecture les spectatrices en font-elles, ou faut-il conclure que cette instance est asexuée et neutre? Mais ceci est déjà un autre article.

NOTES

- (1) MARIE Michel, « *L'analyse des films* », Paris. Ed. Nathan Université, 1999,(234 pages), URL://histoirepontus.unblog.fr/files/2010/10/analysedesfilms,consulté le 11 novembre 2013.
- (2) MARIE Michel, Ibid.
- (3) KRISTEVA Julia, citée par HUNT Robert –Edgar, in « *Langage cinématographique* », Ed. Pyramid 2011, (191 pages). p.70.
- (4) KRISTEVA Julia, citée par JENNY Laurent, « *La stratégie et la forme* » in *Revue poétique* N° 27. Ed. 1976, p. 261.
- (5) BURCH Noel, in « *Pour un observateur lointain* » Ed. Gallimard CDC 1982 p.48.
- (6) CHATEAU Dominique, « *Film et réalité pour rajeunir un vieux problème* », in *Revue Iris* VI n°1 Ed. Analeph 1983. pp. 51-66.
- (7) ODIN Roger, « *Film documentaire et lecture documentarisante* », in *Cinéma et Réalités* Ed. CIEREC Université St Etienne 1984(ouvrage collectif de 300 pages), p.263.
- (8) HAIDER Sarah, « Un chef d'œuvre toxique » in journal quotidien de langue française Djazair news du 12 décembre 2012.
- (9) HAIDER Sarah, ibid.
- (10) Avis rédigé par Julien in site internet, <http://www.leblogducinema.com/critiques/critique-documentaire/critique-armadillo>. Publié le 14 décembre 2010, consulté le 5.11.2013.
- (11) Entretiens avec Michel Brault, « *L'homme à la caméra* », in site internet, <http://cinema-quebecois.net>. Consulté en janvier 2013.
- (12) Article inquotidien de langue française, le Soir d'Algérie du 13 Novembre 2013.
- (13) OUFRIHA Hind (O. Hind) » *Le panarabisme pro palestinien se distingue à l'ouverture* » article paru dans le quotidien de langue française, l'Expression du Mardi 12 Novembre 2013.
- (14) METZ Christian, in « *Le signifiant imaginaire* ». Ed. UGE collection 10/18 .1977.
- (15) LOTMAN Iouri in « *Esthétique et sémiotique du cinéma* » traduit du russe par Sabine Breuillard Editions Sociales 1977(188 pages), p. 87.
- (16) ODIN Roger in « *Cinéma et production de sens* » Ed. Armand Colin 1990,(285pages).
- (17) ODIN Roger, in « *Les espaces de communication* », Ed. PUG 2011,(159pages), p. 43.
- (18) LACUVE jean Luc « *Spielberg* », <http://www.cineclubcaen.com/realisat/spielberg> consulté le 20 septembre 2013.
- (19) voir Recherches sémiologiques, « *Le Vraisemblable* », in *Revue Communication* n°11,1968(147pages).
- (20) Synopsis de « *Forrest Gump* » in <http://forum.cineastes.com/critiques-films-f24/forrest-gump-de-robert-zemeckis>-.Consulté le 15 mai 2012.
- (21) METZ Christian, « *Le dire et le dit au Cinéma* », in *Communication* n°11, 1968, *Revue de Recherches sémiotiques, le Vraisemblable* (147pages), p32.
- (22) BENMALEK Rachid, « *Conférence d'inauguration du colloque* » in Actes du colloque international sur la recherche sémiotique contemporaine (*Avril 2009*) » in *Revue Recherches sémiotiques*, numéro 7-8 de 2010/2011, publié par le CRSTDLA.

(23) BARTHES Roland, *Œuvres Complètes t III*, p.45, Paris, Ed Seuil, 2002, p.45, cité par HERBE dans son site consacré à Roland Barthes www.barthes.wordpress.com, réalisé par Emilie Jeanneau et Vincent Joly.

(24) HOUDEBINE Anne-Marie, « *Apport de la linguistique à la sémiologie* » in Actes des journées d'études de 27 juin 2003 in *Revue du Laboratoire Dyna Lang-SEM*. Université René Descartes, Paris 5 (pp10-14) ; Edition octobre 2003, réédition octobre 2007.

(25) HOUDEBINE Anne-Marie, « *Article Un rêve de Barthes (Panzani revisité)* » in *Travaux de Linguistique, Revue Sémiologie*, Mai1994, n° 5-6 .(328pages.) » p.19 .Université d'Angers.

(26) HOUDEBINE Anne-Marie, *ibid.* p.22.

(27) HENAULT Anne, « *Image et texte au regard de la sémiotique* » in *Revue Recherches sémiotiques*. Numéro 5-6 Mai 2009, publié par le CRSTDLA.

(28) JEANNERET Yves, « *Prendre en considération l'aventure sémiologique* » in site internet <http://hdl.handle.net/2042/24108> DOI: 10.4267/2042/24108 revue *Hermès* n°48. Consulté le 25 octobre 2013.

(29) BADIR Sémir cité par JEANNERET Yves. *Ibid.*

(30) LAGNY Michèle, ROPARS Marie -claire, SORLIN Pierre, in « *Générique des Années 30* », Ed. Presses Universitaires de Vincennes, 1986(ouvrage collectif 222 pages), p.216.

(31) VEILLON Olivier-René, in « *Théorie du film* », Ed. Albatros, 1980, p.229.

(32) IBERRAKEN Mahmoud, « *Analyses sémiologiques des films* » in *Revue de Recherches Sémiotiques* n°2/Décembre 2006. P.42. publié par le CRSTDLA.

(33) BELARBI Djamel, « *De la sémiologie du cinéma à la sémiotique du discours filmique* » article en langue arabe, Actes du colloque international sur la recherche sémiotique contemporaine (avril 2009) in *Revue Recherches sémiotiques*, numero7-8 de 2010/2011.p.157, publié par le CRSTDLA.

(34) MORIN Edgar, « *Sur l'interdisciplinarité* », in Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php> - Dernière mise à jour: Samedi, 20 octobre 2012 .Consulté le 25 Novembre 2013.