
SEMIOLOGIA ÀUDIO-VISUAL I LINGÜÍSTICA GENERATIVA*

Christian Metz

El títol d'aquesta exposició, en la seva mateixa amplària¹, té alguna cosa de prudent i de reservat. Suggereix que la distància que ens separa de qualsevol possibilitat de formalització és considerable; i també que totes les possibilitats de formalització no són reals, és a dir, que cal malfiar-se de les pseudo-formalitzacions precipitades, en les quals un imposant aparell de notació amagarà les incerteses fonamentals pel que fa a les unitats específiques d'aquest camp.

El meu auditori i la mateixa Associació que m'ha convidat són formats per investigadors en lingüística formal, matemàtics, informàtics. He de precisar, d'entrada, que no *proposaré uns models* (d'aquests en parlarem d'aquí a unes quantes desenes d'anys), sinó que restaré al nivell d'una reflexió metodològica preliminar i molt general per intentar de mostrar als lingüistes com es posen els problemes en un terreny en el qual tot resta per fer i que és, en això, ben diferent del seu.

LÈXIC CULTURAL

Quina és la situació de partida davant la qual es troba la semiologia del cinema? Hom podria resumir-la així: existeix en la societat, des de l'any 1895, un ti-

*Traducció del francès: Maria Vila

¹ Es tracta del títol original: «L'étude sémiologique du langage cinématographique: a quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?». Aquest article continua una conferència que vaig donar el 20 de gener de 1973 a l'ATALA (Associació per al tractament automàtic de les llengües). Al marge d'eliminar algunes «rebaves», no he volgut treure-li el caràcter *oral*.

- 142 pus de *seqüències de signes* dites «films» que el consumidor social (el «natiu») considera que tenen un sentit, i el subjecte de les quals porta a l'estat d'*intuïció semiològica* —en el sentit que la «intuïció lingüística» ens diu que una frase B es la parafrase, o la transformació passiva d'una frase A—, una cosa com ara una *definició*: car el subjecte social no confon un film amb un fragment de música ni amb una obra de teatre.

MATERIALITAT DEL SIGNIFICANT

D'això en resulta la primera tasca del semiòleg (del semiòleg que *és*, també ell, un natiu, és a dir, que va al cinema): portar a l'estat explícit aquesta definició de film que, sense ésser generalment formulada, funciona en la societat de manera ben real.

Veig clar que reposa implícitament sobre un criteri anomenat per Hjelmslev com *matèria de l'expressió* (*signe típic* en Roland Barthes), és a dir sobre la natura física del significat: caracterització sensorial dels signes que constitueixen el film i que, si físicament haguessin estat uns altres, haurien produït una cosa diferent d'un film (una òpera, per exemple). La definició de film per al consumidor és de tipus tècnic-sensorial: tècnic en l'emissió, sensorial en la recepció.

De fet, anomena «film» —ho he mostrat amb molts detalls (METZ, 1971) qualsevol seqüència de signes, i aquests signes, quant a la seva materialitat, pertanyen a les cinc categories següents (combinades les unes amb les altres encadenadament):

1. Les imatges (de les quals cal precisar —ja que el film no es pot confondre amb el còmic, la fotografia fixa, els dibuixos animats, etc.— que comporten com a mínim tres determinacions físiques de més: són les imatges *fotogràfiques, mòbils i múltiples*; per «múltiples» entenc que una sola unitat de lectura en comporta diverses).

2. Els *traçats gràfics* corresponents a les diverses notes escrites que apareixen a la pantalla. Hom s'adonarà que aquestes dues matèries significants defineixen totes soles el film mut; les tres següents són pròpies del film sonor i parlat, és a dir, dels nostres dies, de la *pel·lícula*, simplement.

3. Del *so fònic enregistrat* per un procediment de duplicació mecànica (les *paraules* del film).

4. Del *so musical enregistrat* (aquest element pot mancar-hi; hi ha pel·lícules sense música).

5. Del *soroll enregistrat*. Es tracta de sorolls dits «reals» (efectes de so), en altres termes d'un so que no és ni fònic ni musical (amb uns casos intermitjos com la música concreta, o anomenada així, que acompanya certs films).

La nostra societat ha elaborat implícitament una veritable *taxonomia dels llenguatges*: hi ha el «llenguatge musical», el «llenguatge pictòric», etc. Aquesta classificació cultural, si hom formula explícitament la seva lògica interna, revesteix la forma d'un quadre de presències i d'absències, d'un quadre de doble admissió, on podrà posar-se, a dalt, horitzontalment, una llista de característiques físiques del significat, i a l'esquerra, verticalment, una llista de «llenguatges» en el sentit ordinari del terme (estètic-periodístic). Cada llenguatge es defineix per la presència en el seu significat de certs trets sensorials i l'absència d'altres. En definitiva, cada llenguatge té la seva matèria d'expressió específica, o bé (com en el cinema) la seva combinació específica de diverses matèries de l'expressió.

La breu enumeració que segueix n'és un exemple pres del terreny dit «àudio-visual». Tinc, per mostra, un petit nombre de llenguatges (aquells que són més usuals socialment). M'abstindré de materialitzar gràficament el quadre de doble admissió, del qual només voldria fer comprendre el principi general: que el meu exemple agrupa només alguns llenguatges entre molts d'altres; la mania dels gràfics ens evitatà un científisme pompós de pura moda:

— *Fotografia*: Imatge obtinguda mecànicament, única, immòbil.

— *Fotonovel·la*: Imatge obtinguda mecànicament, múltiple, immòbil.

Traçats escrits.

— *Còmic*: Imatge manual, múltiple, immòbil. Traçats escrits.

— *Cinema-televisió*: Imatge obtinguda mecànicament, múltiple, mòbil. Traçats escrits. Tres tipus d'elements sonors (paraules, música, soroll).

— *Radiofonia*: Tres tipus d'elements sonors (paraules, música, soroll).

Dues qüestions sobre aquest punt:

1) Si hom fa entrar en la commutació un nombre de llenguatges més gran (magnetoscopi, pantalla catòdica, etc.) és la mateixa formulació dels trets classificadors anteriorment retinguts la que es trobarà modificada retroactivament (fenomen clàssic en lingüística). Exemple: en el meu quadre he escollit de considerar la patella cinema-televisió com si formessin un sol llenguatge²; però si hom decideix tractar-los com dos llenguatges distints —opció estratègica que comporta complexos problemes, dels quals no parlaré ara, i que no tenen, evidentment, res a veure amb el cas especial i simple dels films que fan a la televisió—, és portat a desdoblar el concepte «imatge obtinguda mecànicament» en «imatge fotogràfica *versus* imatge electrònica».

2) Hom s'adona que els diferents llenguatges (fins i tot en aquest nivell de la

² Sobre aquest punt, veure el capítol «Cinéma et Télévision» de Metz (1971).

seva definició que resta purament física, precòdica, pregramatical) mantenen unes relacions lògiques, molt més complexes del que pot imaginar-se el sentit comú. Aquest les representa confusament, com situades sobre un sol eix classificador i en relació uniforme d'exterioritat (exclusió del sentit lògic). O, si hom pren els diversos llenguatges de dos en dos (si s'examinen successivament totes les parelles de llenguatges lògicament possibles), podem trobar-nos amb casos d'exclusió, però també amb casos d'inclusió i d'intersecció.

Exclusió: els dos llenguatges no tenen en comú cap tret pertinent de la matèria de l'expressió. Exemple: fotografia/radiofonia. *Inclusió*: un dels dos llenguatges té tots els trets materials de l'altre, i a més uns trets materials que l'altre no té; exemple: el cinema «inclou» l'obra radiofònica. *Intersecció*: els dos llenguatges tenen certs trets físics en comú, però cada un d'ells té trets que l'altre no té; exemple: foto-novel·la/còmic. Tenen en comú els trets «imatge», «immòbil», «múltiple» i «traçats escrits», però el tret «imatge mecànica» concerneix a la foto-novel·la i no a còmic; el tret «imatge produïda a mà» al còmic i no a la foto-novel·la. En definitiva, els diferents llenguatges, que resten distints com a conjunts, s'imbriquen i s'amaguen en un joc suficientment complex per denegar qualsevol fanatisme normatiu de l'«especificitat»; les especificitats existeixen, però de bell antuvi es troben barrejades confusament.

Crec que arribem a un primer punt sobre el qual una certa formalització —purament componencial, és clar, però que representa si més no un progrés en relació amb les consideracions tradicionals sobre les virtuts expressives comparades, dels diferents mitjans d'expressió— pot ésser enfocada en uns períodes raonables: la tasca consistirà a establir, per la commutació dels llenguatges entre ells, uns trets pertinents de la matèria del significat. Es tractarà, en definitiva, d'utilitzar Hjelmslev contra ell mateix (ja que per ell un tret material no podria ésser pertinent, si no és a la inversa). Es tractarà, també, de fer reaparèixer al final del procés cada llenguatge —cada unitat que passa correntment per un llenguatge, és a dir, cada punt de partida socialment acceptat— com la combinació terminal (el punt d'arribada) d'un cert nombre de trets específics de la sensorialitat socialitzada.

Retornar al consumidor social la seva pròpia classificació, però vista al revés i en el camí d'una certa axiomatització. En relació amb l'etnografia de l'indígena, l'etnografia de l'etnògraf és una reposició, en els dos sentits del mot: una barreja d'admissió i de suplantació.

VARIACIONS IMAGINÀRIES I VARIACIONS REALS DEL SIGNIFICANT

No s'ha d'oblidar mai que, sobre aquests problemes, la situació de la feina del semiòleg de l'àudio-visual difereix profundament de la del lingüista. Aquest

darrer es refereix a seqüències de signes que es manifesten totes una sola matèria de l'expressió, el so fònic; així, doncs, el problema de les variacions de la matèria significant (fer variar aquest paràmetre, cosa que vol dir, per començar, considerar-lo com un paràmetre) no és un problema per al lingüista. O, si més no, si es troba amb aquest problema és sota una forma que jo denominaria *feble*, si ho comparem amb la forma com ha d'afrontar-lo el semiòleg.

Certament, el lingüista és portat a reflexionar sobre alguns universos que es troben en contacte amb la matèria fònica: universos, per dir-ho així, materials, en oposició amb aquests altres universos que són els caràcters formals permanents dels gramàtics (Ruwet). Així, l'ambició d'un quadre universal dels trets fonètics condueix a demanar-se per on passa la frontera entre el so fònic lingüístic i el so fònic de la riallada o del sanglot. A més, aquesta vegada en una perspectiva estructuralista, els lingüistes es demanen quins són aquests caràcters psico-sensorials de la fonació (relativa linealitat, variacions d'alçada melòdica, d'energia articulatòria, etc.) que, si fossin uns altres, haurien implicat una modificació de la llengua com a estructura i que són el contrari d'aquells, l'alteració dels quals (imaginària) hauria deixat inalterada l'estructura lingüística: és el problema de les relacions entre la forma i la matèria (en la formulació de la glossemàtica) i és finalment un dels punts sobre els quals Hjelmslev se separa definitivament de l'herència de Praga en la seva més àmplia extensió.

El desig de fer variar la matèria del significant no és, doncs, estrany al lingüista. Però, en el seu camp, aquestes variacions resten imaginàries, són unes *variacions com si*, i durant tot aquest temps, l'única matèria que el lingüista té per tractar efectivament és la matèria fònica, amb els seus caràcters físics donats i fixos.

La semiologia, al contrari, té davant seu diverses matèries significants que difereixen realment les unes de les altres: el cinema no és la pintura, la pintura no és la gestualitat. Davant d'aquestes variacions riques i complexes (que no té necessitat d'inventar) el semiòleg no pot fer res més que demanar-se quins són els trets físics que, si els modifiquem, ens fan passar d'un «llenguatge» a un altre i que són els que podem canviar tot deixant-nos en el camp d'un mateix llenguatge. Al cinema, si hom suprimeix les imatges (és a dir el conjunt de trets que podria denominar-se «Presència d'elements visuals») hom cau en la radiofonia. Al contrari, les diferències en les dimensions del rectangle, tanmateix considerables, no ens fan sortir d'allò que hom en diu el llenguatge fotogràfic.

És justament perquè el semiòleg es troba amb el problema del significant físic de cara, en tota la seva àmplia, sota un «estat» que sento com a «fort», que les seves primeres temptatives (o temptacions?) en la via d'una certa preformalització poden portar, una mica paradoxalment en aparença (i sobretot pel meu públic actual), en aquestes classificacions materials del significant, en aquesta taxonomia sensorial i cultural de la qual he intentat donar alguna idea al començament d'aquesta exposició.

Això, evidentment, deixa intactes els problemes de formalització al nivell

146 propi dels «gramàtics» (de les estructures), és a dir, allò que jo anomenaria les *formalitzacions* dels codis. Anem a veure-ho, ara mateix.

«ALFABET», «GRAMÀTICA»

Cal reconèixer que el llenguatge cinematogràfic, al començament, fa la impressió insistent d'ésser inclassificable en termes formals. Amb aquest ens trobem dintre el terreny dit *estètic*, en el qual tot sembla substituir l'actuació i on la idea mateixa d'una competència s'imposa feblement a l'esperit. Encara més, no podem recolzar-nos en aquesta base matemàtica que ajuda a la semiologia de la música, o sobre aquesta base lingüística que ajuda l'analista del llenguatge poètic (que *s'efectua* sempre en una llengua, fins i tot si no es redueix a aquesta). El semiòleg de l'àudio-visual té una mena d'inspiració general (com a màxim, un simple «estat d'esperit», que ja és molt) que li ve de la lingüística, però cap dels conceptes tècnics de la lingüística no pot ajudar-lo directament en el detall de la seva feina; cap noció operatòria de la lingüística no és aplicable sense més ni més a l'estudi del cinema.

Hi ha un neguit fonamental, com una situació de defici, en la posició del semiòleg del cinema. És una mena de lingüista sense llengua (o cal dir, aleshores, acceptant el joc de paraules, un lingüista sense competència?).

Hi ha concretament en el llenguatge cinematogràfic dos trets, o més que res dues absències de trets —només dos en aquest nivell, però d'una importància respectable...— que semblen desafiar l'empresa filmo-semiològica:

1. L'absència de qualsevol unitat discreta (element sintàctic en una perspectiva generativa), que serà comuna a totes les pel·lícules, pròpia doncs del cinema, i que una formalització podrà lligar amb altres; l'absència de qualsevol insrànica que s'assembli una mica al morfema o al formant; de tot alfabet (vocabulari) que sigui terminal o no. D'entrada, el film ens ofereix només uns plans successius (preses distintes, recorreguts separats i connectats al muntatge). Quan hom passa de l'un a l'altre (i penso aquí en un «passatge» paradigmàtic, no sintagmàtic) tot canvia: la durada, la mobilitat infinita (o la fixesa, que no és més que el límit), l'amplitud del camp visual que s'abraça, el nombre i la identitat dels objectes filmats, la focal utilitzada, l'enllumenat, el tipus de pel·lícula, etc.

2. L'absència de qualsevol criteri de *gramaticalitat*. Hom no pot pas imaginar un seguit de plans —és tan absurd i insòlit— dels quals el natiu (l'espectador habituat al cinema) dirà: «Això no és un film», o també: «Això no és un film ben fet». Certament, aquest espectador podrà dir, davant d'un film d'avantguarda, per exemple: «Això és un film estúpid, sense cap ni peus»; però un altre espectador, d'un altre condicionament cultural i d'una altra escolarització, dirà per la seva banda: «Aquest és un film estrany i bell». En definitiva, hom es troba

llençat d'entrada fora del criteri de gramaticalitat, deportat de sobre cap a uns judicis que corresponen a unes *acceptabilitats* (models d'actuació) que posen en joc, al moment de la recepció, unes classes sòcio-culturals de consumidors, i, en el moment de l'emissió, uns *gèneres cinematogràfics* (siguin o no oficialment reconeguts com a tals pels historiadors del cinema). S'albira a l'horitzó el problema epistemològic d'una lingüística de l'actuació. Això ve a dir que hom no troba al cinema una instància que tingui les característiques internes d'una llengua (problema: «llengua i llenguatge»), fins i tot si se'n troba una que té les mateixes funcions externes.

PLURALITAT DELS CODIS

Com sortir d'aquestes dificultats? He rumiat sobre això durant anys i crec, cada vegada més, avui, que no cal pas mirar de sortir-ne; hi ha el perill d'una mena de voluntarisme lingüístic, fàcilment convertible en descoratjament científic, amb la temptació de tornar pel camí més curt a la via tradicional.

La qüestió és una altra: tenir consciència d'aquestes dificultats, pensar les coses en aquest terreny, és ja desplaçar l'estudi del cinema, irreversiblement, cap a un altre tipus d'exigències i formalitats. Es tractarà, aleshores, de veure què es pot fer amb les dificultats que he assenyalat (tenint-les en compte): no sortir-ne, sinó partir-ne.

No crec que es pugui posar eficaçment, avui, el problema d'un model formal total (veure les actituds recents de Z.S. Harris, en la mateixa lingüística), és a dir, d'un model que valdria, d'una banda, per a tots els films, i de l'altra per *tot allò dels films* (totes les configuracions significants que apareixen en un sol film).

Cal treballar amb models parcials, i fins doblement parcials sobre dos eixos. Parcial, d'entrada, perquè cada un d'ells concerneix a una certa classe de films (i no «el cinema»), un cert camp d'acceptabilitat, per la definició del qual hom pot fonamentar-se en l'existència històrica dels gèneres forts: western clàssic, cinema negre americà dels anys 1940-1955, etc.

Prendré un exemple deliberadament caricatural. Imaginem la seqüència fílmica següent, formada per dos plans:

— *Pla 1*: Un home somrient, amb un ramet de flors a la mà, avança cap a una dona que l'espera amb una emoció i una satisfacció visibles.

— *Pla 2*: el sol s'amaga, i l'home del ramet desapareix sense deixar rastre, com a través d'un escotilló de teatre.

Aquesta seqüència (i jo utilitzo el mot, aquí, en el seu doble sentit, cinematogràfic i lingüístic) és inacceptable en un melodrama sentimental (gènere), però perfectament acceptable en un film burlesc de l'època muda (altre gènere). Hi

148 ha més encara: aquesta «sèrie» forma part dels elements, en nom dels quals el consumidor aportarà un judici de gènere sobre el film, és a dir un judici de pertinència a una classe: «Aquest és un film burlesc». És sabut que les oracions de pertinència constitueixen una de les principals utilitzacions de la còpula («és així...») en les llengües que en tenen una (ara bé, el meu exemple fou formulat en francès).

Les preformalitzacions, amb les quals pot treballar-se avui, seran parcials també en un altre sentit. No abraçaran totes les configuracions semiològiques del film, a l'interior mateix d'un gènere determinat. Hom es veu obligat a seriar les qüestions i a estudiar separatament (de moment, i amb un correctiu important que tocaré abans d'acabar) el muntatge, la il·luminació, el color, la grandària del pla, les estructures pròpiament narratives, etc. (Aquesta numeració és purament exemplificadora i no perjudica el recompte dels codis; així, ens veurem conduïts, si més no en alguns casos, a proposar uns models que agrupen el muntatge i els moviments d'aparell. És el problema dels nivells de treball, que no es refereix només a la natura intrínseca de l'objecte-cinema i als seus caràcters propis, sinó a les exigències del treball científic i a les estratègies de formalització; és això el més difícil de fer comprendre als purs «homes de cinema», fins i tot aquells que són àgils d'esperit, però que no tenen una experiència molt «concreta» d'aquesta altra forma de «creació» que és la temptativa de dominar un objecte en el pla de conèixer i no del fer-ser).

La meua hipòtesi de treball és, doncs, el pluralisme còdic o la pluralitat dels codis. Denomino «codi» cadascun dels camps parcials, dels quals hom pot esperar una certa formalització, cadascuna de les unitats d'aspiració a la formalització; i, també, cada nivell d'estructura en cada tipus de films.

Em resta ara per donar una idea més precisa del grau de formalització al qual hom pot pretendre avui tractar un exemple que, de propòsit deliberat, serà molt limitat en relació amb l'amplària quantitativa dels problemes a afrontar, però que analitzaré amb un cert detall. Es tractarà d'una figura que proposo que es digui muntatge durador. Forma part d'un codi que pot ser, més o menys, designat com el codi del muntatge en el film narratiu clàssic.

L'EXEMPLE DEL «MUNTATGE DURADOR» AL CINEMA

En els films narratius (films de certa intriga) de l'època clàssica, s'eliminen diversos tipus de muntatge que no són infinits en nombre. El sistema que formen entre ells (que ha rebut el nom de «muntatge clàssic» i de «retallat clàssic») no es refereix als objectes o les accions filmades, sinó a les relacions espàcio-temporals entre aquests objectes i aquestes accions. Cada tipus de muntatge correspon, des d'aquest punt de vista, a una certa manera de presentar l'esdeveniment perceptiu, a un cert principi lògic en l'organització d'un espai-temps pròpiament cine-

matogràfic, és a dir, distint del de la percepció real com la de la llengua (els temps dels verbs, per exemple), amb una certa «fórmula sintagmàtica» en l'encadenament de les imatges successives al si d'una mateixa seqüència. En el cinema d'aquesta època la «seqüència» era dotada d'un fort grau d'existència social i de pregnància afectiva. Aquest codi de seqüències és una mena de màquina formal, però que al mateix temps ha tingut un gran paper històric i ideològic: correspon als esforços fets pel cinema clàssic per retrobar els prestigis diegètics de la novel·la de la gran època (segle XIX): creació d'un univers de ficció, amb el seu agençament imaginari (però coherent) de temps, de llocs, d'accions, etc.

Les figures de muntatge prenen sentit, en gran mesura, per la relació de les unes amb les altres. S'han de fer, per dir-ho així, paradigmes de sintagmes. És només per una mena de commutació que es poden identificar i anomenar-los. Així, es parla sovint de «muntatge paral·lel»: però, ¿com se sabrà que existeix —que existeix com a unitat discreta, com a article de codi—, si no hi ha en els films de la mateixa època i del mateix gènere d'altres tipus de muntatge, que no són paral·lels?

És justament entre aquests darrers que es troba el muntatge durador, el qual vull prendre com a exemple. Posem una pel·lícula que mostra dos homes caminant penosament en una vasta extensió. Alternativament anem veient uns primers plans de les seves sabates que es van convertint en pellerinques, grans plans de la seva cara que va omplint-se d'una barba hirsuta, uns plans mitjans en els quals s'endevina, com en un «esbós», la immensitat que els falta per recórrer i on ells apareixen drets, amb el seu caminar somnàmbul i trontollant. Les imatges successives són lligades les unes amb les altres per uns fons encadenats en cascada i també per un motiu musical unitari. Els fons i les músiques es pararan quan els dos homes, per exemple, hauran aconseguit d'arribar a un punt on hi ha aigua i reposaran a l'ombra d'un arbre, intercanviant alguns mots; aleshores comença una altra seqüència, formada per un altre principi de muntatge.

En el pla del significat aquesta configuració provoca tres trets pertinents:

1. Barreja estreta i cíclica de diversos motius recorrents sostrets d'un mateix espai. (En realitat, és aquest agrupament el que crea aquest espai i produeix la impressió de sostracció).
2. Recurs sistemàtic a un efecte òptic i només a un de sol (aquí, el fos-encadenat).
3. Coincidència cronològica entre un motiu musical (un de sol) i la sèrie icònica considerada.

Per què aquests trets han d'ésser considerats com a pertinents? D'una banda, perquè no apareixen (o la seva combinació exacta no apareix) en els altres tipus

de muntatges que s'utilitzen en aquella època. D'altra banda, perquè apareixen, contràriament, en tots els muntatges duradors d'aquesta època (i d'aquest tipus de films), més enllà de la diversitat d'objectes i d'accions filmades (que són irrellevants en aquest codi). Aquesta figura no correspon, doncs, a una ocurrència, sinó a un tipus d'ocurrència; és una unitat de codi.

En el pla del significat ens dóna igualment tres trets pertinents (però que no estàn en relació biunívoca amb els del significat; la igualtat de la xifra 3 és aquí fruit de l'atzar):

1. El tret semàntic de «simultaneïtat»: mentre la barba creix, mentre les sabates es deterioren, l'extensió desèrtica es deixa, a poc a poc, travessar.

2. El tret semàntic pròpiament «durador». En altres seqüències del cinema clàssic, la temporalitat és fortament vectorial: les accions es succeeixen i s'afegeixen (una rera l'altra). Aquí el temps s'organitza, per la durada de la seqüència, en una vasta sincronia, immòbil i estesa. L'acció única (la de caminar penosament) és interminable i no progressa: són els protagonistes els qui avancen, no pas la intriga.

3. Un tret semàntic que es refereix a la modalitat de l'enunciació. Generalment el film clàssic és plenament assertiu: afirma positivament que els esdeveniments es desenvolupen, fins i tot detalladament, exactament com nosaltres els veiem a la pantalla. Aquí, la modalitat esdevé, per dir-ho així, subassertiva: la seqüència no pretén de presentar-nos la llarga marxa dels herois en tota la factualitat del seu sorgiment atzarós, sinó oferir-nos-en una il·lustració plausible, donar-nos-en una idea, una mostra versemblant. No es tracta d'un «pot ser», ni tampoc d'una modalitat negativa o fluctuant, o interrogativa, ni d'una «afirmació atenuada» de la qual disposen certes llengües. El modalitzador és específicament cinematogràfic. La seva traducció més aproximada serà: «Això deu ser una mica així» (per oposició a «Això fou així», més usual en el cinema).

Pel que fa a aquest exemple caldria encara desenvolupar diversos punts que, per manca de temps, només assenyalaré:

— Aquest muntatge no reposa en l'analogia perceptiva (ni que les imatges muntades ho siguin), ni tampoc sobre les relacions arbitràries (en el sentit de Saussure); és de l'ordre del simbòlic.

— Opera al nivell de la retòrica, és a dir de les connotacions per grans unitats, però intervé també en el sentit literal del film (denotació). Aquesta barreja funcional i pròpia del cinema, de la qual «gramàtica» és una poètica.

— Aquest muntatge no pot ser materialment produït sinó és per l'utilatge tecnològic del cinema (i avui de la televisió). Sense equivalent veritable, a més a més. Encara que sigui d'ordre còdic, és lligat a una matèria de l'expressió que és específica (notió de codi específic).

— Certs trets pertinents poden ser redundats més que distintius. (Recordem que el «pertinent», tant aquí com en lingüística, desborda el «distintiu»). Per exemple, en el motiu musical: hi pot mancar, però la seva absència, en aquest cas, afecta tota la seqüència.

— Certs elements que he classificat al costat del significat (per exemple, la barba hirsuta) són també significats. Però ho són en un altre codi, que aquí és el de l'analogia perceptiva. En relació amb el del muntatge, funcionen com a significants (com una part del tret significat «Retorn cíclic dels motius»). Així, la configuració del muntatge pressuposa l'analogia com a estadi anterior, encara que en ella mateixa i com a figura no sigui analògica.

PERSPECTIVES

1. Es constatarà que el punt de partida exacte vers la formalització, de la qual he intentat donar una idea, és de tipus taxonòmic. En termes de teoria dels models (i a l'interior marxeix dels models taxonòmics), aquesta formalització és, evidentment, molt modesta. Per tant, ha estat durament conquerida en un terreny que, en el moment en què vaig començar el meu treball, era un desert científic, i on (amb algunes rares excepcions) no existia ni —com en literatura o en pintura— la simple tradició d'un mínim de seriositat.

No tinc encara una opinió clara quant a la possibilitat de fer ulteriorment generadors els codis cinematogràfics. En el fons hi ha un dels problemes de tota semiologia: contràriament a la lingüística, la semiologia estudia els discursos acabats (un film, un poema, un anunci publicitari), i no (si més no directament) una productivitat infinita i ordenada. La mateixa existència d'una semiologia generativa posa un gran problema epistemològic.

2. Efectivament, els codis dels quals he esbossat la imatge són uns codis de cinema, i no pas del film. Són, per tant, esquemes cinematogràfics, que encara no ens diuen res sobre l'estructura de conjunt d'un film donat, considerat com a una totalitat singular (com «obra d'art», per exemple, o millor encara, com un text). Un film no és una frase, caldria comparat-lo a un llibre sencer.

Cada film combina de manera singular un cert nombre d'esquemes cinematogràfics no-singulars (i també diversos esquemes extra-cinematogràfics, extrets d'altres arts i més generalment d'altres produccions culturals). La lògica d'aquesta combinació és irreductible a la dels codis combinats; és una estructura texual i no pas un codi (aquesta resta de l'ordre del sistemàtic, però deixa d'ésser intercanviable); en relació amb aquesta, cada codi esdevé un simple material, per barrejar amb els altres.

Arribats en aquest pla em sembla possible que la inspiració lingüística (tan generativa com distribucional) ha de cedir el seu lloc (o combinar-se amb) a uns

152 tipus d'intel·ligibilitat radicalment diferents, i concretament —si hom té en compte el que hi ha d'afectiu, de representatiu i de predeterminat en el fet mateix d'un imaginari en moviment— a aquests processos primaris definits per Freud, com ara la condensació, el desplaçament, els diversos tipus de «figuració», etc.³. Hi ha com una altra lògica (si cal, una lògica de l'il·lògic). Qualsevol lingüística estructuralista o generativa està del costat dels processos secundaris.

3. Allò que espero haver principalment mostrat és que una seqüència de signes que es presenta exteriorment com a informalitzable (purament «concreta», analògica, contínua, jaspada d'infinites perceptives no-discretes) pot si més no portar en ella uns sistemes de relació que són tan abstractes i formals com d'altres. La imatge és concreta però les relacions de muntatge entre diverses imatges (en l'exemple que he desenvolupat) formen unes xarxes intel·ligibles.

En altres termes: d'entrada, hom té la impressió d'una considerable diferència de «formalitzabilitat» entre el llenguatge cinematogràfic i la llengua. Però, mentre la semiologia de l'àudio-visual no sigui més avançada, serà molt difícil de saber quina és la part que retorna, en aquesta diferència ressentida, als caràcters intrínsecs dels dos objectes en presència, i quina és la que tendeix a la considerable inigualtat històrica de desenvolupament de les disciplines corresponents. Remarco que aquest decalatge és, per sobre, de l'ordre de mig segle, de mig segle durant el qual la lingüística ha progressat més.

Actualment ens oblidem fàcilment (perquè la cosa en gran mesura ja és feta) que l'estudi del llenguatge fònic ha portat a construir un objecte de coneixement a partir de certs fenòmens concrets, i que aquests darrers, per ells sols, no eren suficients per a definir el camp d'un procés rigorós. Abans de traspasar aquest estadi es podria —i tota una tradició filològica del segle XIX ho testimonia, que hi veia arreu «vida del llenguatge» i infinits moviments— tenir davant la llengua aquesta mateixa impressió de variant inclassificable que hom experimenta, generalment, avui, davant el llenguatge cinematogràfic.

³ He començat a explorar aquesta altra via en Metz (1977) i més especialment en la segona meitat de l'obra, consagrada al procés metafòric i metonímic.