

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Christian Metz et la phénoménologie

Christian Metz and phenomenology

Dominique Chateau et Martin Lefebvre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4676>

DOI : 10.4000/1895.4676

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 82-119

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Dominique Chateau et Martin Lefebvre, « Christian Metz et la phénoménologie », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4676> ; DOI : 10.4000/1895.4676

Conclusion.

En somme, le "langage cin." consiste à prendre des fragments du réel, mais à les briser, les découper, les monter dans un certain ordre, à les rendre signifiants, à en faire les éléments d'un discours, à leur faire dire qqch.

Mais ce qqch, c'est encore le monde lui-même qui le dit, au cin. (et non pas un système abstrait comme la parole).

Il y a donc qqch d'unique dans le cinéma, il combine 2 choses qu'on n'avait pas combinées jusqu'ici : la présence brute du monde et les subtilités et raffinements de la parole humaine.

Le cin., c'est le monde devenu enfin parlant.

Christian Metz et la phénoménologie

par Dominique Chateau et Martin Lefebvre

« Il y a [...] quelque chose d'unique dans le cinéma, il combine deux choses qu'on n'avait pas combinées jusqu'ici : la présence brute du monde et les subtilités et raffinements de la parole humaine. Le cinéma, c'est le monde devenu enfin parlant. »

Christian Metz, note manuscrite¹

Les chercheurs en cinéma se souviennent aujourd'hui de Christian Metz comme celui qui a su, pratiquement à lui tout seul, bouleverser la culture des études cinématographiques. Francesco Casetti souligne ainsi qu'avec Metz « nous sommes devant un nouveau *paradigme* de recherche et en grande partie devant une nouvelle *génération* de chercheurs. Aux *théories ontologiques* succèdent les *théories méthodologiques* »². De l'autre côté de l'Atlantique, Robert Stam note que « Metz est l'exemple parfait d'un nouveau genre de théoricien du cinéma, c'est-à-dire quelqu'un qui est arrivé dans le domaine déjà "armé" des instruments analytiques associés à une discipline spécifique, quelqu'un qui était résolument universitaire et sans lien avec le monde de la critique de cinéma »³. Ceci dit, Metz n'a pas surgi subitement, tel un météore, dans le firmament des études cinématographiques. Son arrivée a été « préparée » par le mouvement filmologique, dirigé à Paris par Gilbert Cohen-Séat, et par la publication des deux premiers articles de sémiologie du cinéma par Roland Barthes dans la *Revue internationale de filmologie*⁴. Metz, toutefois, demeure dans nos esprits, et ce à juste titre, la figure de proue de la sémiologie du cinéma.

Si l'on examine le rôle qu'occupe la phénoménologie dans les travaux de Metz – ce que nous proposons de faire ici⁵ – c'est que cela nous donne un angle qui permet de bien saisir le mouvement de sa pensée

1. Tiré d'un manuscrit non daté (probablement rédigé au milieu des années soixante) intitulé : « Exposé-conférence de caractère très général sur le cinéma comme moyen d'expression » (ms. CM1412).

2. Francesco Casetti, *les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 104.

3. Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 108.

4. Roland Barthes, « Le problème de la signification au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, n° 32-33, 1960 et « Les "unités traumatiques" au cinéma. Principes de recherche », *Revue internationale de filmologie*, n° 34, 1960. À propos de l'aventure *filmologique*, voir François Albera, Martin Lefebvre (dir.), « La filmologie de nouveau », *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, 2009.

5. Dans cet article, outre une relecture de certains textes publiés de Christian Metz, de nombreuses références inédites témoignent du travail effectué par Martin Lefebvre sur le fonds d'archives Metz de la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française. Nous remercions M. Michael Metz pour l'accès à ce fonds. Nous remercions aussi le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada qui a subventionné une partie de ce travail. Toutes les références à des textes manuscrits dans la suite de ce texte renverront à ce fonds.



Christian Metz. © Sylvie Pliskin.

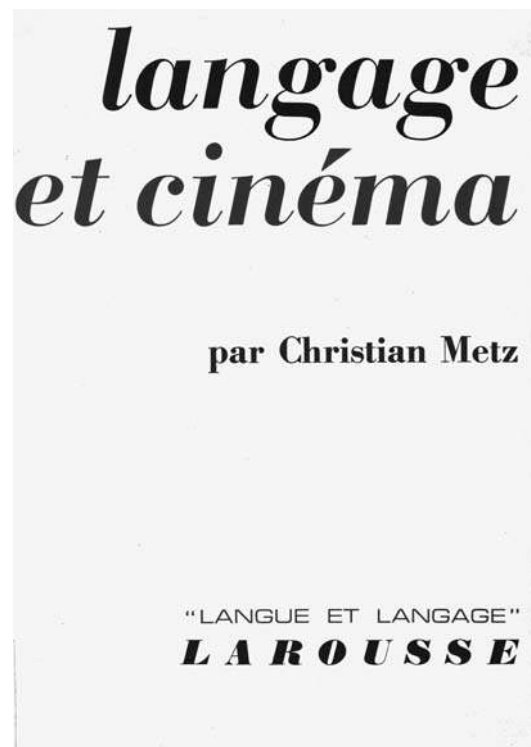
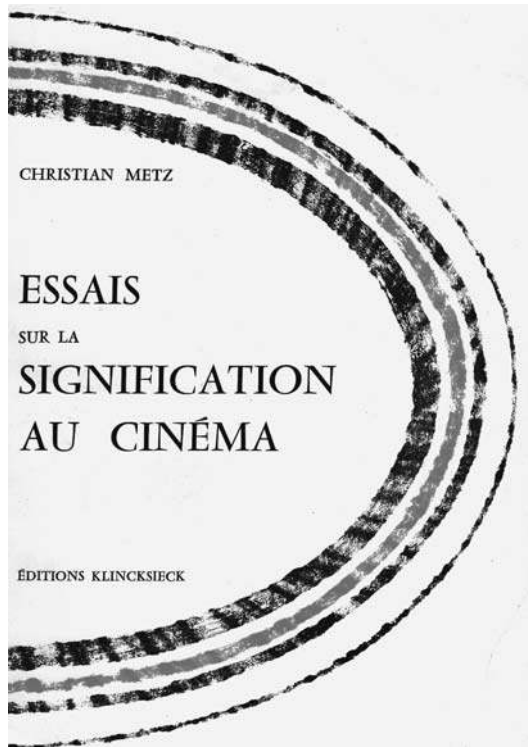
d'une époque à l'autre. Toutefois, il est important de spécifier d'emblée que Metz n'a jamais revendiqué le titre de philosophe. Élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm de 1951 à 1955, il a plutôt opté pour une licence en études germaniques (1953) suivie d'un diplôme d'études supérieures en grec ancien (1954) et d'une agrégation en lettres classiques (1955) à la Sorbonne. En 1971, il soutient – à l'Université Paris V-René Descartes, nouvellement créée – une thèse d'État en linguistique générale sur la base de ses publications antérieures. Du reste, le rayonnement de la phénoménologie était tel à cette époque dans le milieu universitaire parisien qu'il était difficile de ne pas la côtoyer ne serait-ce que minimalement. Les géants qu'étaient Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty avaient dominé la scène intellectuelle de l'après-guerre, et ce, jusqu'à l'arrivée de Claude Lévi-Strauss et du structuralisme. Qui plus est, toute personne intéressée par le cinéma ne pouvait qu'être exposée à la phénoménologie à travers les écrits de critiques et de théoriciens aussi divers qu'André Bazin, Marcel Martin, Amédée Ayfre, Albert Laffay, Jean Mitry et plusieurs filmologues, dont Étienne Souriau, René et Bianka Zazzo, Albert Michotte van den Berk, Henri Wallon et plusieurs autres encore. En effet, dans la mesure où critiques et théoriciens du cinéma, et ce, depuis Hugo Münsterberg et Rudolf Arnheim, s'étaient sentis concernés par des enjeux tels que la psychologie de la perception filmique, «l'impression de réalité» au cinéma, ou encore la capacité de ce dernier à «révéler» le réel, on ne pouvait qu'être amené à côtoyer la phénoménologie, ou encore le courant phénoménologique de la psychologie.

Metz, c'est bien connu, s'est fait le champion du structuralisme et de la sémiologie. Dans l'ensemble, ses premiers travaux sont beaucoup plus proches de la linguistique que de la philosophie et son entreprise «filmo-linguistique», comme il la nomme parfois, est dénuée de toute considération philosophique déclarée. À propos de son projet pour une thèse d'État, d'abord élaboré en 1961 sous le titre «Cinéma et langage», Metz explique, dans un compte rendu annuel de ses activités de chercheur destiné à son premier rapporteur, Georges Blin⁶, qu'il vise à assurer la jonction entre la filmologie d'une part et la linguistique saussurienne d'autre part. Or, ni la linguistique structurale ni la sémiologie qui en découle ne peuvent être considérées comme des alliées naturelles de la phénoménologie. Bien au contraire, l'avènement du structuralisme dans les années 1960 s'est souvent manifesté par le rejet de toute «philosophie du sujet» et a ainsi participé, parfois très explicitement, au déclin de la phénoménologie et de son emprise sur la plupart des sciences humaines. Les deux discours sont associés à des «attitudes» épistémiques résolument différentes – certains diraient inconciliables –, la sémiologie étant essentiellement positiviste et fondée sur une attitude scientiste et descriptiviste, alors que la phénoménologie – dans plusieurs de ses incarnations – se révèle plutôt spéculative et non positiviste, davantage concernée par la «compréhension» que par «l'explication», et plus intéressée par l'histoire et le rôle du sujet (en tant que sujet de la conscience et de la connaissance) que par les structures synchroniques et les objets immanents. Mais au-delà de ces très réelles différences entre le structuralisme et la phénoménologie, force est de reconnaître des tentatives de rapprochement ou de convergence chez certains individus. Des phénoménologues, comme Merleau-Ponty ou Mikel Dufrenne, ont lu attentivement Saussure et ont cherché à intégrer certains aspects du structuralisme dans leur recherche, alors que des thèmes phénoménologiques ont parfois refait surface dans les travaux structuralistes d'un Roman Jakobson ou d'un Lévi-Strauss, même si ce dernier a explicitement rejeté toute perspective phénoménologique envers l'expérience et la conscience individuelles ou l'intentionnalité du sujet⁷.

Chez Christian Metz, nous verrons que phénoménologie et sémiologie structuraliste cohabitent ouvertement dès les premières publications et que cette coexistence a continué de se manifester – bien que sous une forme plus discrète et paradoxale (ou inversée) – beaucoup plus tard, et ce, jusque dans sa période psychanalytique. Le parcours que nous proposons se divise en trois parties chronologiques qui examinent tour à tour la première période «filmo-linguistique» de Metz (1964-1967), sa période intermédiaire qualifiée de *pansémiologique* (1967-1975), et sa période psychanalytique (1975-1985). Dans chacune de ces trois phases, nous verrons comment la phénoménologie joue un rôle important et parfois même central dans l'économie de la recherche.

6. Blin enseignait la littérature à la Sorbonne. Il est entré au Collège de France en 1965 où il a occupé la chaire de littérature française moderne jusqu'en 1988. Metz lui a dédié le premier volume de ses *Essais*. Toutefois, au moment où Metz soutient sa thèse d'État en 1971, Blin avait été remplacé en tant que rapporteur par le linguiste André Martinet.

7. Cf. en particulier Claude Lévi-Strauss, *la Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962. Le livre était une véritable attaque en règle contre Sartre, la phénoménologie et le *cogito* – bien qu'il soit dédié à la mémoire de Merleau-Ponty. Pour un excellent compte rendu des débats dans le milieu de la philosophie française depuis les années 1930 et comprendre comment Merleau-Ponty avait réussi à s'allier avec ceux qui, après sa mort, sont devenus les ennemis de la phénoménologie, voir Vincent Descombes, *le Même et l'autre*, Paris, Minuit, 1979.



Couvertures des ouvrages *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, Éditions Klincksieck, 1968) et *Langage et cinéma* (Paris, Larousse, 1971).

I. Premiers travaux. La sémiologie comme phénoménologie ou la phénoménologie en tant que sémiologie

Pour prendre la mesure du courant phénoménologique dans l'œuvre de Metz, il convient d'abord de souligner l'importance de trois articles parmi les premiers qu'il a publiés : « Le Cinéma : langue ou langage », texte programmatique publié d'abord en 1964 dans *Communications* n° 4, et qui annonce l'entreprise filmo-linguistique ou sémiologique qui va conduire à l'élaboration de la « grande syntagmatique du film narratif » et culminer avec la publication de *Langage et cinéma* en 1971 ; « À propos de l'impression de réalité au cinéma » de 1965 ; et « Remarques pour une phénoménologie du Narratif », publié l'année suivante. Les deux derniers sont d'ailleurs réunis dans la section liminaire du premier tome des *Essais sur la signification au cinéma* (1968) sous le titre général : « Approches phénoménologiques du film ».

Notons au passage que ce premier ouvrage de Metz paraît chez Klincksieck, dans la collection « esthétique » dirigée par Dufrenne, lui-même spécialiste d'esthétique et phénoménologue jouissant à l'époque d'une notoriété considérable. C'est d'ailleurs Dufrenne qui, quelques années plus tard, présidera

la soutenance de thèse d'État de Metz, aux côtés du linguiste André Martinet, du littéraire Blin et de Barthes. Or, l'influence de Dufrenne sur les premiers travaux de Metz se fait sentir tout particulièrement dans les notes abondantes que ce dernier a prises à la lecture des deux volumes de *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, que fait paraître Dufrenne en 1953⁸. Plusieurs passages tirés de ces notes se retrouveront d'ailleurs *verbatim* dans son article phare de 1964 : « Le Cinéma : langue ou langage ». Pour l'essentiel, nous le verrons sous peu, il s'agit de passages qui concernent la question de « l'expressivité cinématographique ».

« Le Cinéma : langue ou langage » est un texte fleuve qui nous fait naviguer – parfois avec une certaine maladresse, il est vrai – entre l'esthétique, la linguistique et la phénoménologie, tout en cherchant à élaborer une approche sémiologique du cinéma. Metz ouvre par une synthèse des travaux existants autour du thème « langage et cinéma » – un corpus qu'il avait entrepris de lire dès 1961 au moment où il s'engage dans ses études doctorales – avant d'en venir à considérer les différents enjeux auxquels doit se confronter une étude du cinéma qui soit structuraliste et d'inspiration saussurienne.

Un de ces enjeux concerne la distinction qui existe entre l'*expression*, comprise comme dimension phénoménologique du sens, et la *signification* en tant qu'aspect linguistique ou sémiologique du sens. Nous allons voir que Metz a beaucoup réfléchi à cette distinction au moment de coucher sur papier ses impressions concernant le livre de Dufrenne. Pour l'instant, toutefois, contentons-nous d'en souligner la première apparition au début du « Cinéma : langue ou langage » au moment où l'auteur reprend la célèbre opposition bazinienne entre les cinémas d'Eisenstein et de Rossellini. Metz écrit :

[...] mais on peut distinguer, du point de vue des mécanismes expressifs, le sens « naturel » des choses et des êtres (continu, global, sans signifiant distinct : ainsi la joie qui se lit sur le visage de l'enfant) – et la signification délibérée. Cette dernière serait inconcevable si nous ne vivions déjà dans un monde du sens, mais elle n'est concevable que comme un acte organisatoire distinct par quoi le sens est redistribué : la signification aime découper avec précision des signifiés discontinus correspondant à autant de signifiants discrets. Elle consiste, par définition, à informer un sémantisme amorphe.⁹

Comme on peut voir, Metz recadre aussitôt ce qui, chez Bazin et d'autres, était d'abord un débat esthétique entre « sens naturel » (le cinéma de Rossellini) et « signification délibérée » (le cinéma d'Eisenstein), afin de le redéployer en fonction des champs distincts de la phénoménologie (surtout la phénoménologie de l'art) et de la sémiologie eu égard à la question du sens : le « sens naturel » est phénoménologique, la « signification délibérée » est sémiologique. Ceci l'amène à définir la « spécificité cinématographique » en fonction de deux plans : celui du *discours filmique* – qui est le plan phénoménologique de l'expression artistique – et celui du *discours de l'image* – lequel, en principe du moins, correspond au plan sémiologique. C'est en rédigeant ses notes de lectures sur Dufrenne que Metz élabore cette distinction.

8. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vol., Paris, PUF, 1953.

9. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 45.



; *Que viva Mexico!* (Serguei M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque française.

Phénoménologue concerné par la nature de l'expérience esthétique (laquelle ne se limite pas à l'art), Dufrenne vise à saisir une des limites du phénomène esthétique en distinguant entre l'*expression* d'un côté et, de l'autre, la *signification* ou la *représentation*. On peut résumer comme suit : selon Dufrenne, l'art – et cela inclut la création verbale – ne devient esthétique qu'à travers l'expression et jamais par le biais de la signification ou de la représentation. Bien entendu, rien n'empêche un objet esthétique – un poème ou un tableau – de signifier ou de représenter quelque chose, mais ce n'est pas là que réside son identité en tant qu'*objet esthétique* ou *œuvre d'art*. C'est-à-dire que la signification et la représentation peuvent compter au nombre des facettes d'une œuvre, comme bien d'autres choses, mais seule l'expression peut lui conférer un statut esthétique et en faire une *œuvre d'art*. Dufrenne définit l'expression dans l'art comme cet aspect du sens qui émane de la forme sensible et du sujet (ou contenu)¹⁰ de l'œuvre, mais néanmoins transcende ou déborde toute signification, tout usage de codes. Toutefois, comme l'indique Metz dans ses notes sur Dufrenne, deux formes d'expression doivent être distinguées : *l'expression naturelle* et *l'expression esthétique*. Il écrit : « L'expression naturelle, c'est le fait que les choses ont un sens. L'expression esthétique, c'est le fait que *certaines* choses (les œuvres d'art) ont un *certain* sens (un style) »¹¹. Mais un tel sens diffère de celui de la signification ou de la représentation. Dans ses

10. Bien sûr, toutes les formes d'art n'ont pas un sujet : pour Dufrenne, la peinture abstraite, la musique, l'architecture, la danse sont souvent expressives sans signifier ou représenter quoi que ce soit pour autant.

11. C. Metz, « Phénoménologie de l'expérience esthétique », ms. CM872 B8, non datée, p. 27a.



; *Que viva Mexico!* (Serguei M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque française.

notes, Metz illustre la notion d'expression selon Dufrenne, de même que la distinction que celui-ci établit entre expression naturelle et expression esthétique, par une image tirée du film inachevé d'Eisenstein ; *Que viva Mexico!* (1930), c'est un passage que l'on retrouve presque mot à mot dans « Le Cinéma : langue ou langage » :

Considérons la célèbre image d'Eisenstein (; *Que viva Mexico!*) représentant les 3 peones en triangle, piétinés par les chevaux. Où est son expression naturelle? Elle est dans le fait que le visage des peones exprime l'horreur (ou la terreur, ou la souffrance). Puisque que c'est le propre du réel – en l'occurrence, le visage humain – que de pouvoir exprimer des choses, la reproduction analogique de ce visage humain exprimera les mêmes choses. Dans ce même « plan » du film, où est l'expression esthétique? Elle est ailleurs, elle est dans cette construction triangulaire – qui n'a rien de naturel – construction qui a une *forme* et qui « exprime » quelque chose comme la majesté, la grandeur, qui exprime *non pas l'horreur ou la terreur* mais le fait que cette horreur et cette terreur s'intègrent à la lutte du peuple mexicain, à la beauté du paysage, à la grandeur révolutionnaire d'une histoire, etc. L'expression esthétique n'est pas : le visage du peone, mais plutôt : le fait qu'on ait pris 3 peones disposés d'une certaine façon. Autrement dit, l'expression esthétique *intègre* mais *dépasse* l'expression naturelle. Au niveau des signifiants : la forme triangulaire intègre et dépasse le visage des peones, le paysage, etc. Au niveau des *signifiés* : la grandeur douloureuse de l'histoire du Mexique intègre et dépasse la douleur des peones. Ce sont des expressions l'une et l'autre puisque la grandeur douloureuse se lit sur la forme triangulaire elle-même – de même que la douleur se lit sur les

visages des peones eux-mêmes. Dans les deux cas, le signifié se lit sur la totalité du signifiant – ou plutôt, dans les deux cas il n'y a ni signifiant ni signifié, mais une chose-ayant-du-sens. Mais *ce n'est pas la même chose et ce n'est pas le même sens*.¹²

Ces considérations amèneront Metz dans « Le Cinéma : langue ou langage » à conclure que le cinéma – tout comme la littérature – est un *art de la connotation*. C'est-à-dire que le cinéma serait une forme d'art dont l'expression esthétique se construit *à partir* de ce qu'elle *désigne* (ou représente) par voie de l'analogie, mais en *assimilant* et en *dépassant* ce contenu¹³. On voit ici Metz se colleter avec les différents moyens dont le cinéma dispose pour *tenir lieu* de quelque chose tout en essayant d'intégrer à sa théorie les deux conceptions, à la fois phénoménologique et sémiologique, du sens. Dans sa volonté de clarifier les enjeux, il présente le schéma suivant, qui, dans sa partie supérieure, renvoie au sens sémiologique et, dans sa partie inférieure, au sens phénoménologique :

*

Le jeune Metz adopte par ailleurs le point de vue de Dufrenne voulant que la principale différence entre la signification (reclassifiée par Metz comme un sous-type de la désignation) et l'expression, soit qu'avec cette dernière « le sens est immanent à ce qui est perçu » (*ibid.*). Bien entendu, c'est là une idée commune à la plupart des approches phénoménologiques du sens, y compris au cinéma, aussi bien chez Merleau-Ponty que chez Bazin, et ce, jusque chez Mitry.

Cependant, si utile que le schéma ci-dessus ait pu être pour saisir l'opposition basique entre conceptions phénoménologique et sémiologique du sens, il était évident aux yeux de Metz qu'il ne rendait pas compte du fait que la désignation au cinéma – qui se retrouve essentiellement associée à la représentation – est *elle aussi* expressive en raison de l'expressivité naturelle du monde que ce médium reproduit de manière automatique, photographique. Le problème, en un sens, est que l'on peut rendre compte de la désignation cinématographique de deux manières : d'une part, l'image et ce qu'elle montre – le *signifiant* et le *signifié* – sont distincts, comme dans le cas du langage (bien que, *contrairement* au langage, ils sont dans un rapport d'analogie) ; d'autre part, et à cause de l'analogie photographique précisément, les qualités expressives du monde se retrouvent dans l'image qui le représente. Et quand ces qualités expressives sont utilisées avec *style* (Metz emprunte ici à Dufrenne sa conception du style) un supplément de sens, de nature esthétique, émerge : à savoir, l'*expressivité esthétique*. Cette idée trouve sa formule achevée dans « Le Cinéma : langue ou langage » lorsque Metz affirme que « le cinéma a une connotation homogène à sa dénotation, et comme elle expressive »¹⁴.

12. *Ibid.*, pp. 27a/b-28a/b.

13. L'art littéraire, par contre, doit se développer de façon expressive à partir de ce que le langage *signifie*.

14. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 85.

La préoccupation de Metz envers l'expressivité dans cet article trouve sa source dans les premières versions de son projet de thèse d'État. Dans un avant-projet soumis à Blin au début de 1963, il divisait son travail en deux volets. La première partie se voulait « historique » et axée sur l'expressivité et le langage verbal au cinéma. Elle tenait compte des périodes à la fois du muet et du parlant tout en se proposant d'étudier la question du jeu « expressif »¹⁵. La seconde partie, qui était alors présentée comme « philosophique, filmologique et linguistique », se concentrait sur les relations entre l'art, le style et le langage, de même que sur la distinction entre « le discours de l'image » et le langage verbal. Compte tenu des notes de Metz sur l'ouvrage de Dufrenne et son essai à paraître en 1964, il est tout à fait justifié de présumer que la phénoménologie devait jouer un rôle important dans l'élaboration de ce projet d'étude. Cependant, comme nous allons voir plus loin, l'idée d'un sens entièrement *immanent* à la perception ne s'accordera pas avec les travaux ultérieurs de Metz, même si, paradoxalement, celui-ci évitera toujours de réfuter entièrement la phénoménologie.

Après 1964, Metz consacre l'essentiel de ses efforts à étudier la « désignation » filmique (ou dénotation) et il se détourne donc, en apparence du moins, des préoccupations esthétiques et des considérations phénoménologiques. Mais dans les rares occasions où l'esthétique vient étayer ouvertement un argument, il ne cède jamais – contrairement à certains critiques – à la tentation de faire appel aux principes phénoménologiques pour jeter les bases d'une poétique prescriptiviste. Ainsi, dans « Le Cinéma moderne et la narrativité », article publié pour la première fois dans les *Cahiers du cinéma* en 1966, Metz critique sévèrement ceux qui célébraient le « nouveau cinéma » des années 1960 en affirmant que les films de cette époque offraient un réalisme plus « fondamental » ou encore une nouvelle forme d'« objectivité » mieux adaptée au respect de l'« essence » révélatrice du cinéma. Il écrit :

Si l'on entend par les notions invoquées quelque espèce de pouvoir cosmophonique, d'aptitude à toutes les révélations, que le cinéma portait en lui de naissance mais dont il aurait mis longtemps à prendre conscience, c'est en revenir à une mythologie qui a été justement critiquée par Jean Mitry et qui cache derrière des oripeaux phénoménologiques un réalisme essentialiste aboutissant à récupérer au niveau du « sens naturel des choses » l'univocité terroriste de la signification que l'on combat de l'autre main au nom de l'ambiguïté ; ce sont là les aspects les plus critiquables des théories d'André Bazin et de Roger Munier. [...]

La vraie leçon de la phénoménologie [...] n'est nullement dans le triomphe unilatéral de la cosmophonie, mais dans l'affirmation obstinée d'un va-et-vient définitif entre les choses qui sont et celui pour qui elles sont, dans cet indépassable « spectacle adverse » dont parlait Valéry, et qui est déjà tout entier dans le « *il y a* », forme élémentaire de l'existence en même temps que du cinéma : le « *il y a* », puisqu'il implique qu'il y ait quelque chose et qu'il y ait quelqu'un pour qui il y a quelque chose, mobilise à lui seul l'objet filmé et le filmage.¹⁶

15. Le geste expressif et sa relation avec le langage étaient un thème important dans l'œuvre de Merleau-Ponty, et ce, dès *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

16. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, pp. 193-194.

Un tel « va-et-vient » entre le sujet et l'objet constitue bien évidemment un des axiomes de la tradition instaurée par Edmund Husserl et développée ultérieurement sous différentes déclinaisons par Martin Heidegger, Sartre et Merleau-Ponty. Selon la philosophie de ce dernier, c'est là ce qui donne à la fois le sens et la direction (autre acception de « sens ») à l'expérience incarnée (ou à l'intentionnalité incarnée). Et c'est précisément ces notions de directionnalité et de sens qui retiennent l'attention de Metz dans ses deux essais les plus ouvertement phénoménologiques, à savoir : « À propos de l'impression de réalité au cinéma » et « Remarques pour une phénoménologie du Narratif ».

Le premier texte s'inscrit dans la continuité des recherches entreprises par des filmologues comme Michotte, Edgar Morin et Wallon. D'autres penseurs associés à la phénoménologie sont également cités, notamment Bazin, Laffay et Mitry. Metz s'intéressait ici à ce qu'il considère être la forme spécifique de *l'emprise* que les films exercent sur les spectateurs et leur perception. Une autre façon de formuler la chose serait de se demander comment le cinéma se présente à la conscience par le biais de la perception, de se demander quel en est le « sens ». Celui-ci réside, selon Metz, dans le sentiment que nous donne le cinéma « d'assister directement à un spectacle quasi réel », dans le fait qu'« il y a un mode filmique de la présence, [...] qui est largement crédible »¹⁷ et dont les effets « rallient le grand nombre et remplissent les salles »¹⁸. En outre, même les films fantastiques, bien qu'ils ne soient pas réalistes, trouvent la source de leur efficacité dans le fait qu'au cinéma, même « l'irréel [...] apparaît comme réalisé et s'offre au regard sous les apparences du *surgissement événementiel*, non de la plausible illustration de quelque processus extraordinaire qui serait purement *conçu* »¹⁹. Selon Metz, deux facteurs sont responsables de l'impression de réalité au cinéma : il y a d'abord ce que le cinéma en tant que véhicule d'images (et de sons) offre à notre perception et, ensuite, la nature irréaliste ou imaginaire de ses fictions ou de ses diégèses.

En tant que véhicule d'une expérience perceptive, le cinéma offre une configuration plutôt complexe de *photographies en mouvement*, et bien qu'ils ne soient pas explicitement cités, les propos de Merleau-Ponty, qui considère le septième art comme « une forme extrêmement complexe à l'intérieur de laquelle des actions et des réactions extrêmement nombreuses s'exercent à chaque moment »²⁰, nous viennent à l'esprit à voir les efforts déployés par Metz pour traduire en mots – il parle notamment de « structures et de figures fixes » – la *gestalt* qu'il cherche à décrire.

Metz commence par souligner que les images filmiques, dans la mesure où elle sont « photographiques », participent de *l'impression photographique de la réalité* décrite par Barthes dans « Rhétorique de l'image », une impression ancrée dans le fait de rendre présent pour la contemplation une réalité passée, un « *avoir été là* » distinct du *hic et nunc* de la contemplation même. Par conséquent, la conscience photographique est privée de la pleine immersion dans le présent qui décrit la perception de ce qui est actuel, car ce que la photographie montre – nonobstant sa dimension indiciaire – demeure résolument dans le passé. Il s'ensuit que l'intentionnalité ou la *visée* de la photographie est purement

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, pp. 14-15.

19. *Ibid.*, nous soulignons.

20. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 112.

spectatorielle et suscite « une attitude de contemplation dans l'extériorité plutôt qu'une conscience magique ou fictionnelle »²¹. Ainsi, malgré ce qui les unit, l'intentionnalité photographique doit être dissociée de l'intentionnalité filmique et de son *surissement événementiel* qui vient supplanter la contemplation purement externe de la photographie. Mais elle doit aussi être dissociée, explique Metz, d'une autre forme apparentée, à savoir la conscience théâtrale dont le véhicule est le vrai, bien que ce qu'on y représente soit fictionnel.

Si la photographie et le théâtre sont incapables de générer une impression de réalité aussi intense que celle que produit le cinéma, il devient important d'examiner ce qui, dans le cas de ce dernier, singularise la conscience qu'on en a. Bien sûr, le principal trait qui distingue le cinéma de la photographie est l'avènement du mouvement. Ici, Metz reprend certains des arguments avancés antérieurement par les filmologues²²: le mouvement ajoute à l'analogie photographique la mobilité du monde et, donc, une couche supplémentaire de réalité à ce qui nous est montré; il donne aussi *corps* aux objets qui sont alors davantage susceptibles d'apparaître comme des *figures* se détachant sur un *fond*. Ces deux aspects confèrent *indirectement* un supplément de réalité aux images filmiques, c'est-à-dire qu'ils amplifient *les traces que laisse le réel dans les films*. Un troisième aspect, qui n'a pas été suffisamment pris en compte par les filmologues selon Metz, concerne toutefois la contribution *directe* du mouvement à l'impression de réalité, dans la mesure où celui-ci apparaît toujours à l'écran comme *réel et actualisé*, contrairement aux objets photographiques qui, eux, sont perçus comme absents et appartenant au passé. Par conséquent, même si le mouvement entrevu à l'écran a techniquement eu lieu dans le passé (au moment où les acteurs, où la caméra bougeaient), « le spectateur, écrit Metz, perçoit toujours le mouvement comme *actuel* »²³. Il s'agit d'une *présence*, et non d'une représentation ou d'une « copie »²⁴. Il s'ensuit que, « l'impression de réalité au cinéma, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement »²⁵.

Mais voilà, cette conclusion semble conduire vers un paradoxe ou tout du moins éluder la question suivante: si l'impression de réalité générée par le film est le fait d'une vraie présence (celle du mouvement), pourquoi alors n'est-elle pas plus forte au théâtre, là où le véhicule de l'expérience perceptive en entier ne repose que sur du réel?

La confusion, explique Metz, vient du fait de ne pas avoir suffisamment distingué les deux facteurs mentionnés plus haut, c'est-à-dire 1) ce qui est représenté par chaque médium – le contenu, la diégèse –

21. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 16.

22. Particulièrement Morin dans *le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, et Michotte dans « Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques », *Revue internationale de filmologie*, tome I, n° 2-3, 1948.

23. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, 1968, p. 18.

24. Metz explique pourquoi: « le mouvement est "immatériel", il s'offre à la vue, jamais au toucher. C'est pourquoi il ne saurait admettre deux degrés de réalité phénoménale, le "vrai" et la copie », « en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité. Au vrai, on ne peut même pas "reproduire" un mouvement, on ne peut que le re-produire par une deuxième production qui est du même ordre de réalité que la première pour celui qui en est le spectateur. » (C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, pp. 18-19.

25. *Ibid.*, p. 19.

et 2) le véhicule même de la représentation. Au théâtre, c'est l'ensemble du spectacle (le véhicule) qui est réel; en revanche, et précisément pour cette raison – comme l'ont bien démontré des auteurs comme Jean Leirens ou Wallon – ce qui est représenté, la diégèse imaginaire ou la fiction, ne semble pas réel ou crédible. La *perception de la réalité* en rapport avec le véhicule de la représentation l'emporte ici sur l'*impression de réalité* liée à la diégèse. En photographie, c'est l'inverse: ce qui est montré, bien qu'analogue à la réalité, est trop *éloigné* de la perception de la réalité, *hic et nunc*, pour nous donner l'impression que ça a vraiment lieu maintenant ou pour venir nourrir la vraisemblance d'un univers diégétique. Le cinéma, selon Metz, trouve alors un rare point d'équilibre entre le théâtre et la photographie: ses images *analogues* dotées d'un semblant de corporéité, de même que la *présence* du mouvement, confèrent à l'imaginaire de la diégèse, le monde *absent* représenté, une impression de réalité tout à fait inédite dans l'histoire de la représentation.

Au plan phénoménologique, l'impression de réalité au cinéma est une *qualité* de sa fiction, celle-là même que le film *dénote* en tant que système sémiologique. C'est la forme phénoménale que le narratif – qui a par ailleurs sa propre *gestalt* – exprime au cinéma. Et c'est cette autre *gestalt*, celle du narratif *en général*, que Metz explore dans le dernier article ouvertement phénoménologique de sa première période, « Pour une phénoménologie du Narratif ». Ici, explique Metz, le *Narratif*, avec un « N » majuscule, représente une *catégorie* expressive apparentée à celles étudiées par Dufrenne ou Souriau dans le cadre de leur esthétique phénoménologique, des catégories comme le « gracieux », le « sublime » ou bien l'« élégiaque ». Avec sa majuscule, le Narratif représente la *qualité* du narratif – c'est-à-dire la *narrativité*. Selon Dufrenne et Souriau, de telles catégories sont existentielles – et donc, de prime abord, anti-idéalistes – néanmoins analogues dans leur fonction aux catégories transcendantales de Kant, puisqu'elles sont actives dans le va-et-vient entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire qu'elles rendent possibles l'expérience, la perception et l'affect. Elles sont ainsi subjectives tout en appartenant pourtant objectivement à la structure de l'œuvre. Metz lui-même décrit cet entre-deux constant quand il énonce que ces catégories peuvent être perçues à la fois comme « des caractéristiques universelles du monde tel qu'il apparaît, ou de l'homme en tant qu'il appréhende le monde »²⁶. Le Narratif, c'est-à-dire la narrativité ou l'*impression du Narratif*, devient ainsi sous la plume de Metz l'une des « grandes formes de l'imaginaire humain », une forme dont la qualité peut être décrite comme suit: « un discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements »²⁷. La narrativité et le cinéma apparaissent comme des « faits anthropologiques », le premier faisant l'acquisition d'une qualité additionnelle, nommément l'impression de réalité, en rencontrant le second.

On voit clairement pourquoi ces deux derniers articles sont réunis pour composer une section à part dans le premier tome des *Essais*. Moins évidente est peut-être la division générale du travail concernant la phénoménologie et la sémiologie dans les premiers écrits de Metz. Les paragraphes d'ouverture de « Remarques pour une phénoménologie du Narratif » sont particulièrement révélateurs

26. *Ibid.*, p. 35.

27. *Ibid.*, p. 28.

à cet égard. Metz s'adresse à ses collègues structuralistes qui, dès 1966, avaient initié le projet d'une analyse structurale des récits (ou narratologie structuraliste) à partir des premiers travaux effectués par les formalistes russes et Vladimir Propp (*Morphologie du conte*) et des études de Lévi-Strauss sur la structure des mythes. La même année, un groupe de chercheurs – associés pour la plupart au CECMAS²⁸ et à l'École pratique des hautes études – avait publié le numéro 8 de la revue *Communications* entièrement consacré à la narratologie structuraliste. Intégré à ce groupe, aux côtés des Barthes, Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov et l'ancien filmologue Claude Bremond, se retrouvait Metz lui-même qui publia dans cette livraison sa « Grande syntagmatique du film narratif ». Les paragraphes d'introduction de « Remarques pour une phénoménologie du Narratif » sont là pour clarifier la position de la phénoménologie par rapport au structuralisme et à la sémiologie. Une position résumée ainsi très succinctement par Metz : « L'analyse structurale suppose toujours, à titre de stade antérieur explicite ou implicite, quelque chose comme une phénoménologie de son objet ; ou, encore, que la *signification* (construite et discontinue) explicite toujours ce qui n'avait pu être vécu d'abord que comme un sens (perçu et global) »²⁹. En d'autres termes, la tâche du structuralisme et de la sémiologie est d'analyser et d'expliquer rigoureusement (ou scientifiquement) ce qui doit d'abord frapper la conscience – par le biais de la perception –, c'est-à-dire une qualité globale (une impression, forme ou *gestalt* indécomposable) émergeant dans le constant va-et-vient entre l'objet et le sujet. Le but de l'analyse structurale est donc de mettre à nu le système de l'objet, de décomposer ce qui était « déjà là » pour la conscience – et non de décomposer l'impression associée à l'objet, sa *gestalt*.

Dans les années qui suivent, Metz se penche surtout sur les problèmes de la dénotation cinématographique (et en particulier sur les signifiés de grandes unités signifiantes comme les syntagmes de la « grande syntagmatique », laquelle – contrairement à l'image photographique-filmique – ne représente pas analogiquement mais *signifie* clairement). À ce titre, les questions proprement phénoménologiques semblent disparaître de ses travaux. Toutefois, sous l'emprise croissante de la sémiologie, une auto-critique émerge qui remettra en cause la division qui opposait le sens indécomposable et global d'une part, et les signifiés discontinus et construits de l'autre. Au moment où il décide de rassembler ses travaux dans le premier tome des *Essais*, Metz n'acceptait déjà plus l'idée qu'il existe une couche indécomposable de sens qui puisse se donner directement à la perception sans codification, *en l'absence de tout signifiant propre*.

28. Le « Centre d'études des communications de masse », lié à l'École pratique des hautes études à Paris. Metz a été invité à se joindre au CECMAS par Barthes pour l'année académique 1963-1964. Le centre a été fondé par le sociologue Georges Friedmann en 1960. À partir de 1973, il est codirigé par Friedmann, Morin et Barthes et devient le « Centre d'études transdisciplinaires. Sociologie, anthropologie, sémiologie » (CETSAS). Depuis lors, il a changé de noms à maintes reprises avant de devenir, en 2008, le « Centre Edgar Morin ».

29. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, pp. 25-26.



Que viva Mexico! (Sergueï M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque française.

II. Travaux intermédiaires. L'empire du code

Le revirement de Metz eu égard à la phénoménologie a été largement influencé par des développements nouveaux en sémiologie, et particulièrement par les travaux d'Eco (qu'il rencontra à Pesaro en juin 1967) et d'Emilio Garroni³⁰ autour des thèmes de l'analogie (comme principe déterminant de la dénotation cinématographique) et de la connotation. C'est pourquoi, au moment de republier « Problèmes de dénotation dans le film de fiction » dans le premier tome des *Essais* en 1968, Metz écrit : « Contrairement à ce que nous pensions il y quatre ans, il ne nous paraît nullement impossible, aujourd'hui, de supposer que *l'analogie est elle-même codée sans cesser néanmoins de fonctionner authentiquement comme analogie par rapport aux codes de niveau supérieur*, lesquels ne commencent à entrer en jeu

que sur la base de ce premier acquis³¹. Il poursuit en établissant une distinction entre deux vastes secteurs d'« organisations significantes » : « les codes culturels » qui définissent la culture de chaque groupe social et « les codes spécialisés » qui requièrent un apprentissage (tels que la langue, les codes de la

30. Les deux auteurs ont publié des ouvrages en 1968 qui ont influencé Metz : *La struttura assente* d'Eco (Milan, Bompiani) et *Semiotica ed estetica* de Garroni (Bari, Laterza). La rencontre avec Eco à Pesaro en juin 1967 a été déterminante pour Metz à cet égard, comme il l'a reconnu lui-même dans une note de bas de page ajoutée en 1968 dans « Problèmes de dénotation dans le film de fiction » (note 2, p. 115). La contribution d'Eco à la conférence de Pesaro a été publiée en 1967 sous le titre *Appunti per una semiologica delle comunicazioni visive* (Milan, Bompiani), et intégrée peu de temps après dans *La struttura assente*.

31. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 114.

politesse, les codes des panneaux routiers, etc.). Les codes culturels, écrit Metz, « sont si omniprésents et “ assimilés ” que les usagers les considèrent en général comme “ naturels ” et comme constitutifs de l’humanité même (bien qu’ils soient à l’évidence des *produits*, puisqu’ils varient dans l’espace et le temps) »³². Et dans une longue note de bas de page ajoutée la même année pour la reprise de « Cinéma : langue ou langage », Metz prend ses distances par rapport à certaines de ses hypothèses phénoménologiques antérieures, en se désolidarisant de l’idéalisme phénoménologique et du transcendantalisme eu égard à la conscience du spectateur :

[...] Si l’ensemble des effets de sens que l’on appelle *expressifs* ou *motivés* ou *symboliques*, etc., paraissent « naturels » – et le sont effectivement d’une certaine façon, par exemple pour une phénoménologie ou une psychologie du sens –, c’est en grande partie parce qu’ils s’enracinent très profondément dans les cultures et parce qu’ils prennent naissance à un niveau qui, dans ces cultures, est très en deçà des divers codes explicites, spécialisés et proprement informatifs.³³

Reprenant l’exemple de ; *Que viva Mexico!*, il ajoute :

[Dans « Le Cinéma : langue ou langage »] nous prenions entre autres exemples d’expressivité ce que l’on appelle justement « l’expression du visage ». Il est bien certain que ce n’est pas par l’effet du « langage cinématographique » (ni de quelque autre code explicitement informatif) que le spectateur de cinéma parvient à déchiffrer les expressions qu’il lit sur le visage du héros du film. Mais ce n’est pas non plus par l’effet de la pure nature, car les expressions de visage ont des sens très variables d’une civilisation à une autre (à preuve, l’extrême difficulté que l’on éprouve à « comprendre » les expressions du visage dans les films japonais). Il reste pourtant vrai que, dans les films français, nous les comprenons « tout naturellement », c’est-à-dire par l’effet d’un savoir très ancien et très profond chez nous, qui fonctionne « tout seul », et qui – pour nous – se confond désormais avec la perception elle-même.³⁴

Plusieurs passages dans cette note de bas de page, y compris la dernière phrase (sur le « savoir qui fonctionne *tout seul* »), indiquent que la rupture de Metz avec la phénoménologie n’était pas absolue. Juin 1967 sera néanmoins pour lui un tournant, car c’est à ce moment qu’il adopte une sorte de « pansémiotisme » dans le sens d’une critique radicale du naturalisme et de l’expressivisme ; soit une prise de position qui, nous allons voir à l’instant, inverse littéralement le rapport que le jeune Metz avait envisagé entre sens phénoménologique et signification sémiologique.

À suivre le Metz des premiers temps, les œuvres d’art « désignatives » – œuvres littéraires ou cinématographiques, par exemple – doivent composer avec *trois strates de sens*. Prenons le cas de l’œuvre d’art littéraire. Composée de langage, elle est à la fois expressive et désignative, bien que la signification linguistique

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, note 2, p. 82.

34. *Ibid.*



; *Que viva Mexico !* (Sergueï M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque française.

repose, en définitive, sur une forme d'expressivité fondamentale – laquelle constitue la strate inférieure supportant l'ensemble de l'édifice. Réfléchissant à ce sujet dans ses notes sur Dufrenne, Metz écrit :

[...] il est bien évident que même ce qu'il y a de proprement sémiologique dans le langage, de plus codifié ne serait pas possible si le langage n'avait pas *d'abord* quelque chose de naturel. En d'autres termes : pour pouvoir codifier des significations, encore faut-il que *le fait même de la signification* existe, qu'il y ait des choses qui signifient quelque chose à l'esprit, ou bien que le propre de l'esprit soit de saisir des significations, ça revient au même, c'est un des aspects de la perpétuelle réversibilité du « il y a » phénoménologique. [...] C'est parce qu'on baigne dans un monde où tout est *naturellement* signifiant (expression) que le langage, par une codification et une *dénaturalisation* ultérieures et secondes de cette expressivité fondamentale, de cette signification première, a pu se constituer. [...] En somme, il y a deux choses : il y a le *moment* de la codification arbitraire, moment qui est proprement *constitutif* du langage – et il y a *l'en-deçà* de ce moment. *Ce que* les mots signifient est arbitraire, mais le *fait* qu'ils signifient est « naturel ». [...] [L] e mot est arbitraire. Mais comme nous avons *l'habitude* de lier le mot et la chose, nous finissons par ressentir le mot comme émanation naturelle de la chose (il participe substantiellement à la chose. Il reste objectivement un signe, mais il devient psychologiquement un symbole). Et si nous *finissons* par là, c'est parce que nous avons *commencé* par là, c'est parce que – avant même le moment de la



; *Que viva Mexico!* (Sergueï M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque française.

nomination arbitraire – il y avait le fait même de l'expressivité naturelle du monde dans lequel nous vivons. Dans le monde, les choses ont un sens. Là-dessus, l'homme crée des mots, c'est-à-dire des choses artificielles. Le mot est un objet, un outil, un objet fabriqué, il devient une chose dans le monde, comme toutes les autres choses – de la même façon qu'un bloc de béton de forme strictement cubique, objet artificiel et fabriqué, devient après sa fabrication un objet parmi d'autres objets, comparable par exemple à un bloc de rocher. Et comme toutes les choses du monde, le mot prend un sens *naturel*, qui en l'occurrence est en quelque sorte la matérialisation après coup – par habitude – de son sens artificiel.³⁵

La troisième strate, comme nous l'avons vu précédemment, est la couche purement esthétique de l'expressivité, celle qui concerne l'expression ou la connotation esthétique et dont le sens renvoie au style, au genre ou à l'atmosphère poétique ainsi qu'aux impressions variées que les œuvres d'art sont censées provoquer à travers l'expérience qu'elles nous font vivre.

Nous avons vu comment Metz, dans ses premiers travaux, en vient à affirmer que la dénotation cinématographique est expressive puisqu'elle reproduit directement l'expressivité du monde au moyen

35. C. Metz, « Phénoménologie de l'expérience esthétique », ms. CM872 B8, non daté, pp. 35a/b-36a.

de l'analogie. Or, dans la mesure où l'expression relève en propre du domaine phénoménologique en ce qui a trait au sens du monde, il faut bien reconnaître qu'il en résulte une juxtaposition pour le moins ambiguë de la phénoménologie avec la sémiologie, et ce, au niveau le plus « sémiologique » de tous, à savoir la dénotation. En effet, tant et aussi longtemps qu'elle conçoit la dénotation cinématographique comme expressive, la sémiologie risque soit d'être assimilée à la phénoménologie, soit d'être absorbée par elle (nonobstant son usage de méthodes d'inspiration linguistique). C'est là une entorse épistémologique qui, selon toute vraisemblance, conduit Metz à délaïsser à la fois les problématiques relatives à l'image (et à l'analogie) et celles qui concernent la notion de « signe », et ce, au profit de l'étude des « grandes unités signifiantes » – comme la grande syntagmatique –, unités qui n'ont que peu à voir avec l'analogie dans leur fonction désignative et semblent donc sans lien avec la tradition phénoménologique en études cinématographiques. D'ailleurs, Metz est proche d'en faire lui-même l'aveu en 1968 lorsqu'il écrit :

La notion d'analogie doit cependant être maniée avec prudence. Il est vrai que pour une sémiologie proprement cinématographique, l'analogie représente une sorte de *butée* : sur les points précis où c'est elle qui prend en charge la signification filmique (notamment le sens de chaque « motif » pris *séparément*), toute codification *spécifiquement cinématographique* fait défaut ; c'est bien pourquoi les codes filmiques³⁶ à notre sens, doivent être cherchés à d'autres niveaux.³⁷

Au moment de rédiger ces lignes, Metz s'était déjà rallié à Eco dans le débat concernant l'analogie (ou iconisme³⁸) et avait adopté le point de vue voulant que cette dernière soit codée de part en part et donc *non expressive* – c'est-à-dire ni naturelle ni directe – sinon dans une sorte de sens phénoménologique *naïf* mais néanmoins utile (nous y reviendrons plus loin)³⁹. Par conséquent, la distinction initiale entre l'art cinématographique et l'art littéraire voulant que le premier soit *connotativement homogène* (la connotation expressive s'ajoutant à la dénotation expressive) alors que le second serait *connotativement hétérogène* (la connotation expressive s'ajoutant à la dénotation inexpressive), devient caduque au plan théorique – bien que l'idée puisse, là encore, être acceptable sur un plan plus naïf, voire *impressionniste* ou *pré-théorique*. En bref, ce qui semble être expressif – y

36. Cet article précède *Langage et cinéma* et la distinction explicite entre « filmique » et « cinématographique », d'où l'utilisation ici du terme le moins adéquat.

37. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 113.

38. Il fallut plus de trente ans à Eco pour changer d'avis sur la question et, influencé par la théorie sémiotique de Peirce, revenir sur ses conceptions antérieures de l'iconicité (voir le chapitre intitulé « Iconisme et hypoïcones » dans *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1997).

39. Fait intéressant, on pourrait soutenir que la conception même de la conscience incarnée chez Merleau-Ponty est indirectement responsable du déclin de la phénoménologie au bénéfice d'un pan-sémiologisme pour lequel les (incommensurables) différences culturelles ne donnent lieu qu'à de l'arbitraire et donc, à de la codification. Cela semble d'ailleurs être le point de vue élaboré par Levinas dans sa critique de Merleau-Ponty (voir Emmanuel Levinas, « La signification et le sens », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 69, n° 2, 1964, en particulier les pp. 149-150).

compris la reconnaissance analogique des objets visuels – l'est simplement par le biais de l'*acculturation* (ou de l'assimilation culturelle) et de l'*aveuglement*, y compris dans certains cas l'aveuglement idéologique, et ce, par pure habitude.

Si, pour le jeune Metz, le sens phénoménologique forme le socle de la signification sémiologique – au point de donner même l'impression que les deux notions se chevauchent en ce qui concerne la dénotation filmique –, la situation est ici clairement inversée : c'est le sens sémiologique codé qui fonde maintenant ce qui se présente naïvement comme la *gestalt* naturelle du sens phénoménologique directement perçu. Une des implications de cette nouvelle conception pan-sémiologique est toutefois l'exclusion du monde dans la théorie cinématographique metzienne. On retrouve là l'esprit du saussurianisme qui veut que la substance soit écartée de l'analyse structurale (et formelle) du langage. À travers l'analogie, la dénotation filmique n'exprime donc plus *directement* le monde, pas plus qu'elle ne le soumet à notre perception ; disons qu'elle l'*encode* plutôt (au sens où le monde qui s'y déploie ne sera intelligible qu'à travers des codes, même s'ils ne sont pas spécifiques au cinéma).

Une conséquence de cette conception concerne le rejet de la *perception elle-même* en tant que processus naturel pouvant faire l'économie de toute médiation sémiologique ; du coup, cela suppose aussi l'exclusion du monde (tel qu'il est en lui-même) tant du domaine des signes visuels (les images) que de celui de la perception. En 1971, avec la publication de *Langage et cinéma*, Metz franchit un pas de plus dans l'adoption du pan-sémiologisme d'Eco en reliant le soi-disant code analogique des images figuratives (images qui produisent une « impression de ressemblance » avec le monde) à la perception entendue comme processus codé. Il écrit alors :

Il n'est pas sans objet de rappeler les ressemblances partielles de la perception filmique avec la perception de la vie quotidienne (dite parfois « perception réelle »), ressemblances que certains auteurs (dont nous) ont parfois mal interprétées. Elles ne tiennent pas à ce que la première est naturelle, mais à ce que la seconde ne l'est pas. La première est codée, mais ses codes sont en partie les mêmes que ceux de la seconde. L'*analogie*, comme l'a montré clairement Umberto Eco, n'est pas entre l'effigie et son modèle, mais elle existe bien – tout en restant partielle – entre les deux situations perceptives, entre les modes de déchiffrement qui amènent la reconnaissance de l'objet en situation réelle et ceux qui amènent sa reconnaissance en situation iconique, dans l'image fortement figurative comme celle du film.⁴⁰

La distance prise par Metz par rapport à la phénoménologie ne pourrait être plus explicite. En effet, alors que la phénoménologie pose toujours d'emblée un « il y a » – c'est l'idée selon laquelle le monde est « toujours déjà là »⁴¹ –, celui-ci devient maintenant le pur résultat naturalisé d'un processus de codification plus profond. Ce processus fonctionne au plan culturel et empirique à la manière de l'*a*

40. C. Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, pp. 208-209.

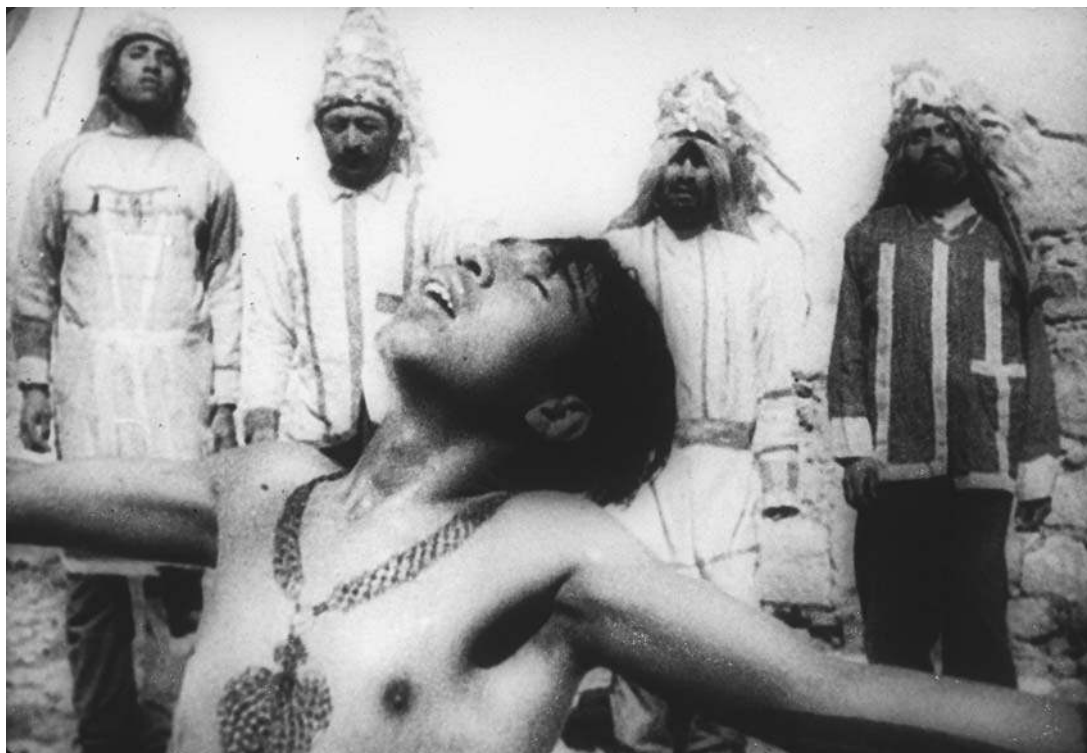
41. Voir, par exemple, l'insistance de Merleau-Ponty quant à l'irréductibilité du monde tel qu'il s'offre à nous, comme « étant là avant toute possibilité d'analyse que je pourrais en faire » (*Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, Avant-propos, p. IV).



; *Que viva Mexico!* (Serguei M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque suisse.

priori kantien (qui n'avait pourtant rien de culturel ou d'empirique!), avec pour effet, au plan théorique, de couper à la fois le langage (c'est-à-dire : tous les systèmes codés) *et* le sujet d'un monde qui s'offrirait à nous de manière indépendante. En bref, rien ne pénètre plus dans la conscience perceptive qui ne serait d'abord codé.

Ces modifications de la pensée de Metz l'amènent aussi à revoir sa conception initiale de la connotation. En fait, il faut bien reconnaître que la connotation était un terme aux contours et aux usages particulièrement vagues chez les structuralistes, puisqu'elle englobait toutes les formes de significations secondes non prises en compte par la dénotation. Comme nous l'avons vu précédemment, Metz a d'abord associé ce terme à une théorie phénoménologique du *sens esthétique* au cinéma. Selon cette théorie, les qualités esthétiques ou le sens esthétique composent une troisième strate de sens, une strate qui sédimente à la fois « par-dessous » l'expressivité naturelle du monde et « par-dessus » la signification dénotative propre aux arts figuratifs ou à la représentation. Selon Dufrenne, le sens esthétique est le résultat de la perception des œuvres d'art *en tant* qu'objets esthétiques : c'est ce que leur forme sensible révèle à la conscience par le biais de la perception esthétique. Cela correspond aussi à ce que Dufrenne nomme le style et qui pour lui révèle un *quasi-sujet*, c'est-à-dire un monde esthétique qui possède son expressivité propre, constituée par la conscience et le savoir-faire de l'artiste. Au début des années 1970, toutefois, Metz révisé sa



; *Que viva Mexico!* (Sergueï M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque suisse.

conception de la connotation en la dénaturalisant tout autant qu'il l'avait fait pour la dénotation – s'éloignant par le fait même de la perspective esthétique élaborée par Dufrenne⁴². Tout d'abord, comme Metz l'a admis lui-même, les nouvelles perspectives ouvertes par Eco, de même que l'assentiment grandissant quant à la pluricodicité d'un objet comme le film – pas uniquement en regard des codes de reconnaissance des objets à l'écran – ont su créer un contexte où la connotation semblait soudainement un enjeu moins urgent. Par ailleurs, Metz remet en question l'idée selon laquelle la connotation livrerait son sens directement, grâce à la perception immédiate d'un objet (comme le voulait Dufrenne). Dans un essai qu'il consacre à cette notion en 1971, il affirme qu'un des problèmes liés à sa compréhension antérieure de la connotation tenait au fait qu'il n'avait pas su reconnaître l'existence d'un signifiant de connotation distinct, c'est-à-dire d'une entité théorique propre (elle se distinguerait alors des termes qui

42. Dufrenne reconnaissait l'importance de la culture dans la perception de l'expression esthétique, tout en la voyant comme une condition habilitante, et non une condition *d'a priori*. La « saisie immédiate de l'expression, écrit-il, peut et doit [...] être médiatisé par la culture [...] [i]l reste qu'en droit le sens spécifique de l'objet ne peut être saisi que dans l'état de grâce de la perception ». (« L'art est-il langage », *Revue d'Esthétique*, vol. 19, n° 1, 1966, repris dans *Esthétique et philosophie*, tome I, Paris, Klincksieck, 1980, p. 107, nous soulignons).

appartiennent au code dénotatif: signifiant et du signifié de dénotation) capable de générer des variations qui acquièrent un sens (qui deviennent pertinentes) uniquement au plan connotatif.

L'argument procède par un retour au texte «fondateur» de Louis Hjelmslev, qui reconnaissait que les textes qui appartiennent à un système sémiotique ne sont pas toujours homogènes. Soit, par exemple, un texte écrit dans une langue donnée (disons un roman écrit en français). Malgré l'usage d'une seule et unique langue, le même texte peut faire appel à plusieurs styles ou utiliser différents idiomes d'une section à l'autre. Le problème alors consiste à les distinguer sémiotiquement sans pour autant perdre de vue la qualité homogène de la langue (le français) en tant que niveau premier (dénotatif) de la signification. Car c'est sur la base de ce premier étage qu'entre en jeu une sédimentation d'un ordre supérieur, un deuxième sens qui vient s'y superposer et tient compte des diverses catégories stylistiques ou idiomatiques. En outre, ce qui n'était pas pertinent comme variation au plan dénotatif le devient au plan connotatif de sorte que la connotation acquiert un signifiant propre, distinct conceptuellement et théoriquement de l'ensemble du code dénotatif, bien que, comme l'explique Metz, il soit parfois impossible de les distinguer concrètement (ça reste du français; la connotation s'appuie toujours sur la dénotation). En conclusion :

Il n'était donc pas *faux*, à proprement parler, de dire que la connotation n'est rien d'autre que le choix entre plusieurs façons d'établir la dénotation. Mais cette formulation était gravement incomplète, car la possibilité même du processus qu'elle décrivait est liée en fait à une condition qu'elle passait sous silence: il faut que les différentes façons de filmer (qui toutes dénotent, c'est vrai) soient *d'autre part* – et dans un autre code culturel –, spécialement affectées de valeurs connotantes: faute de quoi les différents filmages ne produiront rien d'autre que leur synonymie dénotante.⁴³

Arrivé au milieu des années 1970, l'intérêt de Metz pour les significations secondaires, les significations «non littérales» ou «symboliques», comme il les appelle, émergeant *après* l'analogie (c'est-à-dire après la dénotation) – et donc, en quelque sorte, son intérêt pour le domaine du connotatif en général – prend un nouveau virage qui l'éloigne encore plus (en apparence, du moins) de la conception phénoménologique de l'expressivité chez Dufrenne. En effet, au moyen d'une longue étude sur les figures de la *métaphore* et de la *métonymie*, Metz se tourne cette fois vers les *principes de production* des significations secondaires, les situant à l'intersection de la rhétorique et des processus inconscients primaires et secondaires chez Freud⁴⁴. Or, ce grand virage vers la psychanalyse s'accompagne toutefois d'un retour à plusieurs des préoccupations phénoménologiques des premiers travaux, et en particulier à la question de l'impression de réalité.

43. C. Metz, «La connotation, de nouveau» dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck, 1972, p. 172.

44. Il faudrait montrer ici comment les analyses de Metz, notamment celle du lorgnon du docteur Smirnov dans *le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), imbriquent non seulement le métaphorique et le métonymique, mais aussi le figural et le connotatif, le polysémique, l'onirique et le poétique (voir Martin Lefebvre, «Metz and Aesthetics», à paraître).

III. Derniers travaux. Psychanalyse et phénoménologie ou complémentarité négative

Réunissant des textes rédigés entre 1973 et 1976, *le Signifiant imaginaire* marque un tournant important dans l'œuvre de Metz en y introduisant la psychanalyse. L'auteur suit à cet égard un courant d'abord identifié à Lacan qui, plus que tout autre, avait su rapprocher psychanalyse et linguistique structurale; rapprocher Freud, Saussure et Jakobson – au prix parfois de certains ajustements du côté de la linguistique⁴⁵. Il semble loisible de penser que c'est l'absence du monde, l'absence de substance, qui, corrélée avec la notion différentielle de valeur, avait rendu la linguistique saussurienne attrayante aux yeux de Lacan. Mais une fois ces idées traduites et radicalisées dans le langage de la psychanalyse lacanienne, elles sont devenues la source d'un profond désaccord entre le célèbre psychanalyste français et des phénoménologues comme Merleau-Ponty – ce dernier se tournant plus volontiers vers Freud ou encore Mélanie Klein. Or, compte tenu des profondes divergences épistémologiques qui ont opposé Lacan et Merleau-Ponty jusqu'à la mort du philosophe en 1961⁴⁶, on pourrait s'attendre à ce que la phénoménologie disparaisse entièrement des travaux sémio-psychanalytiques de Metz. Ce n'est pourtant pas ce qui se produit, puisqu'on continue à trouver chez lui des références à la phénoménologie qui traduisent une certaine forme d'adhésion, voire même d'approbation (quoique paradoxale, nous allons le voir) envers elle.

Des traces de cet appui se retrouvent dans les sections III et IV de l'essai qui donne son nom au livre, « Le Signifiant imaginaire », et qui abordent les enjeux de l'identification au cinéma et la fonction de la pulsion scopique. La partie III commence par questionner la spécificité du signifiant cinématographique dont on sait qu'il s'appuie sur la perception audio-visuelle. Comparé au signifiant



Couverture de l'ouvrage *le Signifiant imaginaire* de Christian Metz (Paris, UGE, « 10/18 », 1977).

45. Ce qui vient bien sûr immédiatement à l'esprit, c'est « l'inversion » de la relation signifiant-signifié telle qu'établie à l'origine dans le diagramme qu'en donne Saussure et l'importance accordée par Lacan au signifiant en raison de l'accent mis par Saussure sur la *séparabilité* et l'*arbitraire* des deux plans du signe (celui du signifiant et celui du signifié).

46. Lacan, par exemple, estimait que l'ouverture de Merleau-Ponty envers la psychanalyse n'était jamais parvenue à dépasser l'idée du préconscient chez Freud sur le plan conceptuel (voir Jacques Lacan, « Merleau-Ponty: *in memoriam* », *les Temps modernes*, vol. 17, n° 185-186, 1961. Voir aussi James Phillips, « Lacan and Merleau-Ponty: The Confrontation of Psychoanalysis and Phenomenology », dans David Pettigrew, François Raffoul (dir.), *Disseminating Lacan*, Albany, SUNY Press, 1996).

d'autres médias, comme la littérature, la peinture ou encore la musique, « le cinéma, écrit Metz, est *plus perceptif* » en ce qu'il « mobilise la perception selon un plus grand nombre de ses axes »⁴⁷ ; il est pourtant « moins perceptif » que le théâtre ou l'opéra dès que l'on envisage « le statut de ces perceptions [...] et non plus leur nombre ou leur diversité »⁴⁸. On reconnaît d'emblée ici un des principaux thèmes de la phénoménologie, même si le traitement qui lui sera réservé sera largement psychanalytique. Fait intéressant, il s'agit là aussi d'une reprise partielle de l'argument (pleinement phénoménologique) énoncé dix ans auparavant dans « À propos de l'impression de réalité au cinéma ». Comme dans cet article, la spécificité du cinéma est associée à son régime perceptif et au fait que le signifiant cinématographique nous donne des images d'une « richesse perceptive inhabituelle »⁴⁹, « mais frappée d'irréalité à un degré inhabituel de profondeur, dès son principe même »⁵⁰. Ici, le perçu n'est pas « réellement l'objet », mais « son ombre, son double, sa réplique » apparaissant dans une « nouvelle sorte de miroir »⁵¹. La suite du texte constitue indéniablement un des passages les plus célèbres et les plus marquants jamais écrits dans l'histoire de la théorie du cinéma. Metz y compare la situation du spectateur à la description que fait Lacan de l'enfant qui se regarde dans le miroir : en passe de devenir sujet de l'inconscient, l'enfant s'identifie alors à son reflet, mais de manière nécessairement aliénante, car le reflet n'est pas l'enfant au plan ontologique, ce n'est qu'une image. Le spectateur de cinéma serait dans une position analogue devant l'écran qui lui renvoie des images dans lesquelles il se projette et auxquelles il cherche aussi à s'identifier comme regard. Mais ce qui nous semble particulièrement déterminant ici pour notre propos, c'est la façon dont Metz décrit l'identification du spectateur à la caméra, utilisant des termes qui rappellent très précisément la conception qu'avait Husserl du sujet transcendantal de la conscience pure (distinct du sujet empirique) : « Le spectateur », écrit Metz, « s'identifie à lui-même, à lui-même comme pur acte de perception (comme éveil, comme alerte) : comme condition de possibilité du perçu et donc comme une sorte de sujet transcendantal, antérieur à tout ce qu'il y a »⁵². En somme, ce que nous avons ici – ce qui se donne à voir dans le miroir cinématographique, pourrait-on dire –, c'est la *méconnaissance* du spectateur qui se perçoit lui-même comme l'égo transcendantal de la phénoménologie husserlienne, de la perception pure comme aperception. C'est dire, en un sens, que le modèle phénoménologique de la conscience spectatorielle devient pour Metz l'image *inversée* propre à l'aliénation, une sorte de fausse conscience ou de *camera obscura* du Moi spectatorielle. C'est à partir de ces observations que Metz fonde sa critique des positions de Bazin et de la tradition *idéaliste-phénoménologique*, pour son aveuglement devant l'illusion dont elle est victime car incapable de reconnaître la méconnaissance ou l'aliénation du Moi spectatorielle en tant que pur sujet de la conscience perceptive.

47. C. Metz, *le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977, p. 62.

48. *Ibid.*, p. 64.

49. *Ibid.*, p. 65.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 64.

52. *Ibid.*, p. 69.

Mais, malgré l'apparente sévérité du propos, Metz refuse néanmoins de tourner le dos une fois pour toute à la phénoménologie. C'est qu'en un sens les phénoménologues du cinéma n'ont pas *entièrement* tort. Après tout, le stade du miroir est bien un passage *nécessaire* vers la constitution du sujet, *l'ego ne pouvant échapper à la méconnaissance que suppose le stade du miroir*. De manière analogue, Metz conçoit l'identification première au regard de la caméra – et donc l'aliénation spectatorielle – *comme essentielle à l'intelligibilité de tout film*⁵³. C'est pourquoi la théorie phénoménologique du cinéma demeure légitime, ne serait-ce que *négativement*:

Les conceptions cosmophaniques, écrit Metz, rendent assez bien compte du « sentiment » qu'éprouve le *Moi leurré* du spectateur ; elles nous offrent souvent d'excellentes descriptions de ce sentiment, et en cela elles ont quelque chose de scientifique et ont fait progresser notre connaissance du cinéma. [...] Car il est bien vrai que l'appareil topique du cinéma ressemble à l'appareil conceptuel de la phénoménologie, en sorte que celui-ci peut servir à éclairer celui-là. [...] Le « *il y a* » de la phénoménologie proprement dite (philosophique), comme révélation ontique renvoyant à un sujet-percevant (= « *cogito* perceptif »), à un sujet pour lequel seulement il peut y avoir quelque chose, entretient des affinités étroites et précises avec l'instauration du signifiant de cinéma dans le Moi [...]. Dans cette mesure, le cinéma est bien un « art phénoménologique », comme on l'a dit souvent et comme le disait Merleau-Ponty lui-même⁵⁴.

C'est donc qu'il existe, dans l'esprit de Metz, un rapport de *complémentarité* entre la sémiopsychanalyse et la phénoménologie, un peu comme chez Engels la dialectique suppose toujours l'unité et l'opposition des contraires.

Cette complémentarité s'exprime notamment dans la façon qu'a le *Signifiant imaginaire* de revenir sur des problématiques soulevées précédemment, en particulier dans le premier tome des *Essais*. On assiste, entre autres, à un important retour de la question de l'impression de réalité, la nouvelle étude prenant appui – malgré le virage psychanalytique – sur les mêmes assises (c'est-à-dire sur les mêmes prémisses phénoménologiques) et sur *une même conception fondamentale du cinéma* (c'est-à-dire sur la même conception de la cinématographicité comme *qualité* du cinéma). À preuve, commentant son article de 1965, Metz écrit : « Ma démarche, à cette époque, était purement phénoménologique et ne devait pas grand chose à la psychanalyse. *Celle-ci me confirme pourtant dans mon opinion première* »⁵⁵. Or, cette opinion se résume pour l'essentiel à quelques idées centrales autour desquelles gravite une part importante de l'activité théorique de Metz : *le cinéma, en tant que médium, détient un pouvoir spécifique sur le spectateur ; ce pouvoir est dû à un régime particulier de présence et d'absence qui le différencie des autres médias et formes artistiques tout en favorisant l'identification spectatorielle et en*

53. Metz écrit : « Mais alors à *quoi* s'identifie le spectateur durant la projection du film ? Car il faut bien qu'il s'identifie : l'identification sous sa forme première [le stade du miroir de la petite enfance] a cessé de lui être une nécessité actuelle, mais il continue au cinéma – et sous peine que le film devienne incompréhensible, considérablement plus que les films les plus incompréhensibles – à dépendre d'un jeu identificatoire permanent sans lequel il n'y aurait pas de vie sociale. » (*ibid.*, p. 66).

54. *Ibid.*, pp. 74-75.

55. *Ibid.*, p. 92, nous soulignons.

*intensifiant l'adhésion du spectateur à la fiction*⁵⁶. Dans l'essai de 1965, ces idées convergeaient toutes vers l'impression de réalité au cinéma. Cette dernière, comme nous l'avons vu précédemment, serait au cœur de « l'emprise » que le cinéma exerce sur nous et que le jeune Metz voit comme « le secret d'une présence et d'une proximité qui rallient le grand nombre et remplissent tant bien que mal les salles »⁵⁷. Un secret qui s'appuie selon lui sur une identification à la fiction rendue possible par l'expérience d'une forme unique de présence / absence à l'écran. C'est à cette même idée d'une emprise du cinéma sur son spectateur que Metz revient dans *le Signifiant imaginaire*, en la réinterprétant cette fois comme si elle était le résultat des pulsions *scopique* et *invocante* qui alimentent la perception et le désir – tout en soutenant parallèlement les institutions liées au cinéma, y compris le « remplissage » des salles par les spectateurs. En expliquant comment, selon Freud, ces pulsions se distinguent des instincts, Metz insiste sur l'importance que joue l'absence des objets pulsionnels, sur le fait que l'œil et l'oreille – organes d'où s'originent les pulsions – doivent être à distance de l'objet visé pour que se satisfasse la pulsion. Or, ce qui caractérise le cinéma lorsqu'on le compare aux autres médias visuels et sonores, c'est précisément l'accroissement de cette absence, le fait que nous ayons affaire à une double absence qui, aux yeux de Metz, offre « un tour d'écrou supplémentaire et spécifique dans le verrouillage du désir sur le manque »⁵⁸.

Metz fait appel à deux arguments pour étayer son propos, l'un et l'autre ayant été mobilisés en 1965 dans l'article sur l'impression de réalité. Le premier concerne, un peu superficiellement, la quantité inouïe, indéfinissable de détails et d'informations audio-visuels mis en jeu par la représentation cinématographique. Le cinéma, en un sens, laisse percevoir plus de choses que de nombreux autres médias. Mais si le film de fiction montre la surface visible ou audible d'un monde dans tous ses menus détails, ce sont là autant de détails qui sont *absents*, « davantage de "choses" que l'écran [la fiction] présente à notre emprise et absente de notre prise »⁵⁹. Deuxièmement, et de manière plus importante, il y a le fait que, contrairement au théâtre, lequel offre aussi un matériau audio-visuel très riche grâce à la présence physique, au cinéma c'est le donné perceptif tout entier – le signifiant lui-même – qui est *absent, irréel, imaginaire*. D'une part, cela implique que le voyeurisme au cinéma est différent, plus proche en

56. Dans un manuscrit non daté (rédigé vraisemblablement au milieu des années 1960) pour un exposé sur l'impression de réalité au cinéma, Metz écrit : « Le fait fondamental qui caractérise l'attitude psychologique du spectateur devant l'écran, c'est que le spectateur ne voit pas des images (et n'est pas venu pour ça), il voit une histoire; c'est-à-dire qu'il *suit* et qu'il *lit* un récit tout au long des images. Le cinéma nous a habitués à une lecture longitudinale, axée vers la suite (au détriment d'une lecture transversale qui s'attarderait sur chaque image) – la grande idée de Jean Mitry, que le cinéma se fait à *partir* de l'image et non *en vue* d'elle, est absolument fondamentale ». Il ajoute : « L'impression de réalité n'est pas qu'un problème perceptif, mais aussi un problème esthétique. Un bon film donne une impression de réalité beaucoup plus grande qu'un mauvais film (où les personnages sont caricaturaux, outranciers), alors qu'ils sont toujours réalisés, pour l'essentiel, selon la même technique perceptive. Car ce n'est pas seulement aux images que l'on croit, mais à l'histoire; et c'est souvent l'histoire qui prête sa réalité aux images par choc en retour. Il y a donc deux impressions de réalité au cinéma, et qui sont en réaction dialectique constante l'une sur l'autre. L'émotion compte autant que la perception » (« Exposé sur l'impression de réalité au cinéma », ms CM1430).

57. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, pp. 14-15.

58. C. Metz, *le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 85.

59. *Ibid.*, pp. 85-86.

esprit de la « scopophilie *non autorisée* »⁶⁰ de la scène primitive freudienne, puisque ce qui est absent ne peut pas vraiment « accuser réception » ou « répondre » au regard du spectateur (un danger qui persiste toujours au théâtre et dans tous les spectacles fondés sur la présence « *live* »). C'est dire qu'on trouve au cinéma une *dissociation* du voyeurisme et de l'exhibitionnisme qui repose sur l'absence du signifiant et sur la « ségrégation des espaces »⁶¹. D'autre part, nous retrouvons la conception phénoménologique de l'article de 1965 selon laquelle une telle absence conduit le spectateur à mieux adhérer au monde fictionnel, imaginaire du film, et donc à un régime de croyance et d'identification plus grand :

Au cinéma comme au théâtre, le représenté est par définition imaginaire; c'est ce qui caractérise la fiction comme telle, indépendamment de ses signifiants de prise en charge. Mais la représentation est, au théâtre, pleinement réelle, alors qu'au cinéma elle est à son tour imaginaire, le matériau étant déjà un reflet.⁶²

Par ailleurs, si l'absence fonctionne doublement au cinéma – aux plans du signifié *et* du signifiant –, il en est de même pour la fiction selon Metz⁶³. C'est pourquoi, chez lui, toute élucidation phénoménologique de la cinématographicité (cette qualité propre au cinéma) fait une place à la fiction. Pour le dire autrement : si, depuis la perspective positive de la psychanalyse, tout film est doublement *imaginaire* (à cause de sa double absence constitutive : signifié et signifiant imaginaires), du point de vue négatif de la phénoménologie – c'est-à-dire, du point de vue de la conscience aliénée du spectateur

60. *Ibid.*, p. 89.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, pp. 92-93.

63. Fait intéressant, dans *le Signifiant imaginaire*, Metz omet de mentionner le mouvement filmique qui, dans « L'impression de réalité au cinéma » était censé représenter une forme de *présence*. Il faut attendre 1984 pour que le mouvement soit pris en considération dans l'argumentaire psychanalytique de Metz. Dans un article publié initialement en anglais, « Photography and Fetish », Metz reprend l'idée d'abord élaborée dans « Le cinéma : langue ou langage » (et ailleurs dans les *Essais I*) voulant que le cinéma soit une machine qui supprime les photogrammes du film (on rejoint ici l'idée exprimée en 1964 que c'est le plan – et non le photogramme – qui est l'unité sémiologique de base du film). Mais il recycle cette idée sous une autre forme, mieux formulée, dans une version française, plus courte et légèrement remaniée, de ce texte présentée en 1986 lors d'une conférence au Collège international de philosophie sur le thème « Photographie et philosophie ». Au cinéma, écrit Metz, « le défilement mobilise l'attention au détriment du lien qui unit chaque image à son référent, au détriment de l'indexicalité, qui, pourtant, reste entière, mais devient moins sensible » (« Photo, fétiche » dans Ciro Bruni, dir., *Pour la photographie*, tome III, *Revue d'esthétique photographique*, n° 2, Sammeron, GERMS, 1990, p. 118). Pour Metz, ce déclin *ressenti* de l'indexicalité que génère le mouvement, le défilement du film, détache l'image filmique de son ancrage dans le monde réel sur le plan phénoménal, ce qui explique en partie pourquoi le film est perçu comme étant si « intimement fictionnel », si « bon raconteur » (il a « *la narrativité bien chevillée au corps* », *Essais I*, p. 52). Cette conception a comme conséquence que le fétichisme n'occupe pas la même place au cinéma et dans la photographie. Bien que d'autres facteurs soient également à considérer, Metz conclut que « le film est un puissant activateur de fétichisme » (« Photo, fétiche », *art. cit.*, p. 123), disséminant dans la durée la non-croyance comme croyance (ou croyance-incroyance) sur un très grand nombre de perceptions éphémères, alors que la photo, de par sa fixité « est plus apte à devenir elle-même le fétiche », « à nous faire croire plus à une chose » (*ibid.*).

– « tout film est un film de fiction »⁶⁴. Imaginaire et fiction apparaissant ni plus ni moins comme les deux faces, positive (« scientifique ») et négative (« pré-scientifique », sentiment naïf), de l'absence.

Ce que la psychanalyse apporte en outre à la phénoménologie metzienne est une explication plus positive de l'identification (et de l'aliénation attenante). Déjà dans son article sur l'impression de réalité Metz critiquait les points de vue élaborés par Wallon⁶⁵ et Jean Leirens⁶⁶ pour leurs conceptions négatives du phénomène. Leirens, par exemple, affirme que la réelle présence du théâtre nuit à l'identification, alors que l'absence la rend possible au cinéma. Dans des notes manuscrites qu'il consacre à l'ouvrage de Leirens – notes qu'il rédige vraisemblablement avant l'achèvement de « L'impression de réalité au cinéma » – Metz émet très clairement ses réserves sur le sujet :

Cette théorie a quelque chose de vrai : c'est entre autres parce qu'il est trop charnel que le théâtre donne une impression d'artifice. Mais ce n'est pas *que* pour ça, il y a aussi l'artifice des œuvres théâtrales (le ton, le style, les situations, la diction des acteurs, etc.), bref tout un artificiel diégétique qui fait souvent défaut au cinéma (c'est une des causes de l'impression de réalité).

En revanche, dire qu'au cinéma on s'identifie parce que c'est immatériel ne tient guère debout. Ce raisonnement ne rend compte que de processus négatifs = c'est vrai qu'au cinéma l'absence d'êtres humains en chair et en os a pour conséquence chez le spectateur l'absence de risque d'une réaction anti-identificatoire. Comme l'acteur ne risque pas de se mettre à éternuer, le spectateur ne risque pas de rigoler. *Mais il ne suffit pas que les obstacles à l'identification disparaissent pour que l'identification s'opère effectivement.* Il reste à expliquer tout le processus positif de l'identification. Or, pour ça, l'immatérialité du cinéma ne marche plus. Au contraire, il faut chercher parmi les pouvoirs positifs du cinéma : comment se fait-il que le cinéma ressemble tellement à la vie, qu'on oublie que ce sont des images, etc. [?].

Bref, la coupure totale entre l'univers de la diégèse et celui du spectateur (coupure qui est réalisée au cinéma mais pas au théâtre) – ou bien, si l'on préfère, le principe « pour que ça fasse vrai il faut que soit complètement faux » – bref, ce phénomène ne joue qu'à titre *de condition favorisante* de l'identification (il neutralise certains des possibles processus anti-identificatoires) mais il ne constitue pas la cause positive, ni surtout suffisante, de l'identification.⁶⁷

64. C. Metz, *le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 65. Tout film, en d'autres mots, se fonde sur l'absence. Or, on sait que Metz a parfois eu de la difficulté à distinguer nettement entre le cinéma *en général* et ce qui « compte » comme cinéma pour lui et pour beaucoup d'autres (le cinéma de fiction qui s'est imposé dans la pratique commerciale du cinéma), l'un glissant parfois vers l'autre. À l'époque où il rédige *le Signifiant imaginaire*, il explique, lors d'un entretien, qu'au moment où il prend contact avec le cinéma à la Libération, « le climat général de la relation au cinéma était tel que “cinéma” et “fiction cinématographique”, pour moi, pour tout le monde, étaient synonymes (la trace de cette confusion se lit encore dans mes premiers articles) » (« Entretien avec Christian Metz » par Marc Vernet et Daniel Percheron, *Ça cinéma*, numéro spécial Christian Metz, 1975, pp. 19-20).

65. Psychologue pour enfants bien connu (et *filmologue* dès 1947 : voir 1895, n° 66, 2012), Henri Wallon effectua des études expérimentales sur la reconnaissance de l'image-miroir chez l'animal et l'enfant qui influencèrent Lacan dans l'élaboration de sa théorie du stade du miroir (voir Henri Wallon, « Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre », *Journal de psychologie normale et pathologique*, XXVIII^e année, 1931, pp. 705-748).

66. Journaliste et critique belge toujours actif, proche des milieux chrétiens, Jean Leirens publie *Vues sur le cinéma* (Bruxelles, Éditions du Frêne, 1947) et *le Cinéma et le temps* (Paris, Cerf, 1954). C'est à ce dernier ouvrage que se réfère Metz.

67. C. Metz, notes manuscrites non datées sur *le Cinéma et le temps* par Jean Leirens, ms. CM959.

Et pourtant, dans *le Signifiant imaginaire*, c'est précisément l'absence – ce que Metz nomme ici «l'immatérialité» – qui, en définitive, s'avère le facteur positif du processus de l'identification cinématographique. Selon le modèle psychanalytique qu'élabore Metz, c'est bien la *présence de l'absence* (en tant qu'absence de présence) qui, puisqu'elle alimente les pulsions scopique et invocante, sert de *cause positive* aux fonctions imaginaires du signifié et du signifiant. Au plan du signifiant l'absence complète les effets liés à la reproduction photographique et au mouvement, et transforme *activement* (ou *positivement*) la conscience perceptive du spectateur en une « conscience aliénée ». À ce titre, elle assure rien de moins que l'intelligibilité filmique car elle conduit le spectateur à se « (més) identifier » (méconnaissance ou aliénation du sujet) avec le regard de la caméra puis à adhérer massivement à la fiction et à sa diégèse (ce qui, au plan phénoménologique, se traduit dans la conscience spectatorielle par l'impression de réalité)⁶⁸.

On voit bien ici à l'œuvre la complémentarité qui existe chez Metz entre phénoménologie et sémiopsychanalyse. Il le reconnaît d'ailleurs lui-même comme en témoigne le passage suivant, tiré d'un autre chapitre du *Signifiant imaginaire* :

L'apport théorique de la psychologie (étude de la perception, étude du conscient), avec ses prolongements dans la *filmologie* classique, doit donc être complété par celui de la métapsychologie qui peut contribuer, comme la linguistique – qu'elle n'évince pas –, à renouveler l'étude du film.

Dans la mesure où l'impression de réalité est liée aux traits perceptifs du signifiant, elle caractérise tous les films, diégétiques ou non ; mais en tant qu'elle participe de l'*effet-fiction*, elle est propre aux films narratifs et à eux seuls. C'est devant de tels films que le spectateur adopte *une visée de conscience bien particulière* qui

68. Voir en particulier la reformulation de ce phénomène dans le deuxième chapitre du *Signifiant imaginaire*, « Le film de fiction et son spectateur (étude métapsychologique) » (section II, intitulée : « Film / rêve : la perception et l'hallucination ») : « [...] hors l'état filmique, il y a peu de situations dans lesquelles un sujet reçoit des impressions extérieures particulièrement denses et organisées, au moment même où son immobilité le prédispose intérieurement à les "sur-recevoir". Le film classique joue sur cette tenaille dont il a lui-même mis en place les deux branches. C'est le double renforcement qui rend possible l'impression de réalité ; c'est grâce à lui que le spectateur, à partir du matériel écranique qui lui est seul donné au départ (des taches de lumière qui s'agitent sur un rectangle, des sons et des paroles qui ne viennent de nulle part), va devenir capable d'un certain degré de croyance en la réalité d'un imaginaire dont on lui fournit les signes, *capable de fiction*, en somme. Car la capacité de fiction, on l'oublie trop souvent, ce n'est pas seulement (ce n'est pas d'abord) la capacité – inégalement partagée et régal pour cela des esthètes – à inventer des fictions, c'est avant tout l'existence historiquement constituée, et beaucoup plus généralisée, d'un régime de fonctionnement psychique socialement réglé, que l'on nomme justement fiction. Avant d'être un art, la fiction est un fait (un fait dont peuvent s'emparer certaines formes d'art). Entre cette capacité de fiction et le film de représentation narrative, la relation est étroite et à double sens. [D'un côté], le cinéma de diégèse ne pourrait pas fonctionner comme institution [...] si le spectateur [...] n'était pas capable d'adopter de façon stable et renouvelée à volonté le régime spécial de perception que l'on s'efforce d'analyser ici en termes freudiens. [D'un autre côté], le film, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs dans un esprit plus phénoménologique, produit une impression de réalité beaucoup plus vive que le roman ou le tableau, car la nature propre du signifiant cinématographique, avec ses images photographiques particulièrement "ressemblantes", avec la présence réelle du mouvement et du son, etc., a pour effet d'infléchir le phénomène fiction, pourtant très ancien, vers des formes historiquement plus récentes et socialement spécifiques. » (C. Metz, *le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 145).

ne se confond ni avec celle du rêve, ni avec celle de la rêverie, ni avec celle de la perception réelle, mais qui tient un peu des trois et s'installe pour ainsi dire au centre du triangle qu'elles dessinent : type de regard dont le statut est à la fois hybride et précis, et qui s'établit comme le strict corrélat d'un certain type d'objet regardé [...]. En face de cet objet culturel qu'est le film de fiction, l'impression de réalité, l'impression de rêve et l'impression de rêverie cessent d'être contradictoires et de s'exclure mutuellement, comme elles le font d'ordinaire, pour entrer dans de nouveaux rapports où leur écart habituel, sans s'annuler exactement, admet une configuration inédite qui laisse place à la fois au chevauchement, au balancement alternatif, au recouvrement partiel, au décalage, à la circulation permanente entre les trois : qui autorise, en somme, une sorte de zone centrale et mouvante d'intersection où toutes trois peuvent se « rencontrer » sur un territoire singulier, un territoire confus qui leur est commun et n'abolit pourtant pas leur distinction. [...] La fiction du film détient ainsi l'étrange pouvoir de réconcilier pour un moment trois régimes de conscience très différents [...].⁶⁹

Mais si la phénoménologie et la sémio-psychanalyse sont complémentaires l'une de l'autre dans *le Signifiant imaginaire*, elles ne sont pas pour autant *égales* au plan épistémique, où elles n'ont ni la même valeur ni le même rôle à jouer. C'est qu'à compter de 1967, comme nous l'avons vu plus haut, la phénoménologie a pour fonction la description *naïve*, voire *pré-théorique* des phénomènes, alors que seules la sémiologie et la psychanalyse ont le pouvoir théorique de les décrire scientifiquement et de leur trouver des explications ou des causes. C'est une économie de la recherche et du savoir, un partage épistémologique, qui caractérise la maturité théorique de Metz. Aussi en ferons-nous l'objet de notre conclusion.

À l'époque où il rédigeait les travaux qui seront rassemblés dans *le Signifiant imaginaire*, Metz – qui jamais n'a désavoué le projet d'une sémiologie pilotée par la linguistique, y compris dans sa période psychanalytique – fut sollicité pour écrire un article à l'occasion d'un *liber amicorum* en l'honneur de Mikel Dufrenne. L'ouvrage, *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, sera publié en 1975 par l'Union générale d'éditions et intégré dans une collection (« Esthétique ») dirigée par Dufrenne lui-même. À bien y regarder, toutefois, l'article de Metz s'avère une contribution quelque peu étrange dans le contexte d'un hommage rendu à un célèbre phénoménologue. Il adopte en effet une approche sémiologique « dure », abordant des thèmes traditionnels de la phénoménologie, mais d'une façon qui pourrait laisser croire à une condamnation sans appel de celle-ci.

Intitulé « Le perçu et le nommé », le long article de Metz (c'est de loin le plus long du livre) analyse la relation qui existe entre la perception (tant la perception visuelle du monde que celle des images du monde – mais aussi la perception sonore) et la nomination. Refusant de trancher le débat pour déterminer ce qui, de la perception ou du langage, informe l'autre en premier lieu – un débat qu'il décrit comme une « vaine querelle »⁷⁰ –, Metz délaisse la conception phénoménologique de la perception pour lui substituer un modèle sémiologique emprunté à Eco, selon lequel la perception, au même titre

69. *Ibid.*, pp. 173-174.

70. C. Metz, « Le perçu et le nommé », [Coll.] *Vers une esthétique sans entraves*, Paris, UGE, « 10/18 », 1975, p. 355.

que le langage, serait façonnée arbitrairement par la société (et donc non naturelle). Pour Eco, la perception visuelle fait appel à des schémas; la conscience n'identifie donc pas le divers de la perception dans son ensemble, mais une série de traits propres au *signifiant iconique* (formes, contours, contrastes, textures, taille, orientation spatiale, etc.) que des sujets (qui appartiennent à une société, à une culture) estiment pertinents. Ces traits appartiennent à ce qu'Eco et Metz à sa suite, nomment «les codes de reconnaissance». Ainsi, si l'on prend l'exemple de la neige, les Inuits sont censés voir «dix objets distincts» alors que les Parisiens de 1975 «voient un objet unique avec des déterminants variables» parce que leur codes de reconnaissance ne sont pas les mêmes. Il s'ensuit que ni l'objet perçu ni ses qualités n'appartiennent au monde naturel *en tant que tel*, mais plutôt à un monde socialement construit – et ce, que nous soyons conscients ou non du statut social que possède ce monde et les catégories (les traits pertinents) qui s'y rattachent. Ce qui se révèle à notre perception n'est donc pas le monde en soi, mais la société ou la culture. Les codes de reconnaissance sont censés fonctionner tout aussi bien pour la perception quotidienne que pour la perception des images figuratives bénéficiant d'un haut degré de ressemblance avec le monde (comme dans le cas des images filmiques).

Quant à notre capacité de nommer ce qui est perçu au moyen de tels codes, de nommer le *signifié iconique* reconnu ou identifié au sein du divers sensible, elle requiert que ce dernier puisse être corrélé avec une unité linguistique. Metz présente de manière détaillée les opérations qui président à un tel *inter-codage* entre unités visuelles et linguistiques. Il commence par indiquer que le *mot* semble à première vue un bon candidat pour tenir lieu verbalement de l'objet perçu. Le problème, néanmoins, est que les mots sont déjà des signes qui combinent arbitrairement un signifiant phonique (ou graphique) et un signifié, et qu'il n'existe aucun code pour assurer l'union d'un signifiant linguistique et d'un signifié iconique. En ce sens, nommer ne devient possible que si l'on réussit à *traduire* le signifié iconique (ce qui est reconnu grâce aux codes de la reconnaissance) en pur signifié linguistique (unité de nature purement conceptuelle). Metz explique que ce ne peut être qu'à travers le *sémème* – seule unité conceptuelle adéquate pour servir de passerelle – qu'une telle traduction de l'iconique au linguistique peut s'opérer⁷¹. Il écrit :

Grâce aux traits pertinents du signifiant iconique, le sujet identifie l'objet (= il établit le signifié visuel); de là, il passe au *sémème* correspondant dans sa langue maternelle (= signifié linguistique): c'est le moment précis de la nomination, du franchissement de la passerelle inter-codique; disposant du *sémème*, il peut *prononcer* le mot ou le lexème auquel se rattache ce *sémème*: il peut produire le signifiant (phonique) du code linguistique. La boucle est ainsi bouclée.⁷²

71. C'est à la sémantique structurale de Greimas que Metz emprunte le *sémème*. C'est une unité sémantique qui renvoie à une acception particulière, unique d'un mot ou lexème, ce qui en fait une unité conceptuelle plus «petite» que ce dernier à certains égards. Mais il peut aussi couvrir un territoire sémantique plus vaste que le signifié-de-lexème lorsqu'il sert à rendre le contenu sémantique indécomposable d'une séquence composée de plusieurs lexèmes (par exemple, «pomme de terre». Cf. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966).

72. C. Metz, «Le perçu et le nommé», *art. cit.*, p. 360.

Mais il existe aussi un deuxième niveau d'articulation dans le passage du visuel au linguistique, utile notamment en ce qui concerne la nomination d'objets inconnus. Metz fait appel aux travaux de Greimas pour qui des coïncidences existent vraisemblablement entre les traits visuels de reconnaissance chez Eco (traits pertinents du signifiant iconique) et les petites unités sémantiques, ou *sèmes*, qui se regroupent pour former un sémème. Metz donne l'exemple suivant :

[S]i dans un film ethnographique nous apercevons un objet qui nous est inconnu (arme de chasse, par exemple, ou instrument de musique), et si cet objet présente à son extrémité antérieure une partie distincte de forme arrondie, nous n'hésiterons pas à la percevoir comme la « tête » de cet ustensile, d'ailleurs impossible à identifier plus avant [...].⁷³

L'idée ici est que les différents traits visuels perçus – « extrémité », « extrémité distincte ou séparée », « extrémité supérieure ou antérieure », « extrémité sphérique » – correspondraient terme à terme aux traits sémantiques pertinents (les sèmes) qui composent le sémème « tête ». Grâce à cette équivalence entre traits iconiques et sèmes, le signifiant linguistique qui exprime le sémème « tête » (le mot / tête /) peut également s'appliquer aux traits visuels. Pour résumer, le code de la reconnaissance qui régit la perception découperait un champ visuel – lequel est d'abord dénué de sens – en traits pertinents (signifiants iconiques) qui correspondent aux plus petites unités sémantiques du langage (sèmes, signifiés linguistiques) de manière à permettre la description verbale du monde même lorsque les objets ne sont pas reconnus (et ne peuvent être nommés)⁷⁴.

À l'évidence, il ne reste plus grand-chose de proprement phénoménologique dans cette théorisation de la perception et du langage. Il s'agit plutôt d'une conception purement sémiologique où le monde, de même que l'expérience directe, incarnée ou vécue qu'on pourrait en faire, sont tenus à distance de la perception comme du langage⁷⁵. Le monde n'est plus *donné*, mais *construit* sémiologiquement, *via* des codes, à partir d'un divers sensible dénué de sens. C'est pourquoi les codes de reconnaissance sont censés offrir une description à la fois plus scientifique, plus complexe et plus profonde du monde et de la

73. *Ibid.*, p. 366.

74. Cette théorie, toutefois, n'explique pas *pourquoi* ou *comment* la perception découperait le champ sensible en unités qui correspondent à des sèmes. Elle n'est pas fondée non plus sur des études empiriques en psychologie de la perception.

75. Merleau-Ponty, nous l'avons mentionné déjà, était un lecteur précoce du cours de Saussure (et ce, dès 1947) au point de devenir l'un des premiers adeptes de la linguistique saussurienne en France. Sa compréhension de Saussure, toutefois, était passablement idiosyncrasique, c'est le moins que l'on puisse dire. D'une part, il souscrivait pleinement aux efforts conjugués du linguiste pour soustraire de l'étude de la langue les questions ontologiques relatives à la référence, et pour écarter la conception idéaliste du langage comme représentation d'idées. D'autre part, il considérait que la linguistique saussurienne était incapable de concevoir la relation du langage au monde (laquelle, selon lui, exigeait la prise en compte de l'incarnation corporelle de la parole) et de penser l'expressivité du langage lui-même (voir notamment chez Merleau-Ponty la conception plus tardive de la *parole parlante*, qu'il oppose à la *parole parlée*). Abordant directement la question de la nomination dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty refusait d'établir une distinction entre la reconnaissance et la désignation verbale : « la dénomination des objets ne vient pas après la reconnaissance, elle est la reconnaissance même » (*op. cit.*, p. 207).

perception que la description phénoménologique⁷⁶. Devant un objet que l'on reconnaît et que l'on nomme – par exemple, dire « ceci est un arbre » en regardant la photo d'un arbre – il faut comprendre que ce qui est nommé n'appartient pas à la nature en tant que telle, à la manière d'une sorte de présence inaliénable qui serait « déjà là » et avec laquelle nous pouvons interagir. Plutôt, le rapport de traduction inter-codique que la nomination établit entre objet perçu et signe linguistique, unit une « chose » qui existe *exclusivement* dans la culture visuelle (c'est le signifié visuel comme « unité culturelle », c'est-à-dire relatif à des pertinences socio-culturelles) et une autre « chose » présente *exclusivement* dans le langage (c'est le signifié linguistique). Certes, on pourrait se demander comment cette traduction, du perceptif au linguistique, peut faire l'économie d'une référence au monde, à un arbre « réel » dont nous ferions l'expérience directement, et ce, sans avoir recours à des codes linguistiques ou perceptifs. La réponse de Metz est que les signifiés, qu'ils soient visuels ou linguistiques, appartiennent nécessairement, *en tant que signifiés*, à ce que Hjelmself nommait la *substance du contenu*, c'est-à-dire, l'intégralité du sens « informe »⁷⁷ ou du *sémantisme* en général, soit le champ amorphe de tout ce qui est susceptible d'être signifié. C'est pourquoi la substance du contenu n'est pas quelque chose qui puisse être perçu. Néanmoins, elle est capable de relier entre eux tous les systèmes signifiants puisqu'elle s'incarne dans tous les signifiés (tout ce qui possède un sens rend manifeste la substance du contenu). Elle est l'horizon imperceptible où le réservoir de sens de tout ce qui peut signifier pour la conscience humaine – *mais seulement par le biais des systèmes sémiotiques* et non pas à travers une perception immédiate. Mais au sein d'un tel cadre épistémologique, quelle place peut-il revenir à la phénoménologie, à supposer qu'il lui en reste une ?

76. Dans une édition entièrement révisée de *La struttura assente* publiée en anglais en 1976 sous le titre de *A Theory of Semiotics*, Eco se montre – contrairement à Metz – quelque peu dubitatif quant aux possibles relations entre la sémiotique et la phénoménologie : « Selon Husserl, l'acte dynamique de connaître suppose une opération de “remplissage” qui revient tout simplement à attribuer du sens à l'objet de la perception. Il dit que nommer un objet comme étant / rouge / et le reconnaître comme tel relèvent du même processus, ou du moins que la manifestation du nom et l'intuition du nommé ne sont pas facilement distinguables. Il vaudrait la peine d'évaluer dans quelle mesure l'idée du “sens” associé à la phénoménologie de la perception est compatible avec la notion sémiotique d'unité culturelle. Une relecture de Husserl sous cet angle pourrait nous inciter à affirmer que le sens sémiotique est simplement la codification socialisée d'une expérience perceptive que l'épochè phénoménologique devrait pouvoir nous restituer dans sa forme initiale. La signification de la perception ordinaire (avant que l'épochè n'intervienne pour la rafraîchir) serait donc simplement l'attribution d'une unité culturelle au champ des stimuli perceptifs [...]. La phénoménologie se charge de reconstruire depuis le début les conditions nécessaires à la formation des unités culturelles que la sémiotique accepte plutôt comme données parce que la communication fonctionne sur les bases de celles-ci. L'épochè phénoménologique renverrait donc la perception à une étape où les référents ne seraient plus abordés comme des messages explicites, mais comme des textes extrêmement ambigus à la manière des textes esthétiques » (*A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 167. Nous traduisons). Il faudrait toutefois préciser que ce qui est concevable ici en termes husserliens ne le serait sans doute pas pour Merleau-Ponty, car l'épochè, le mouvement qui nous éloigne du monde externe pour nous amener vers le contenu « immanent » de la conscience interne, est contraire à sa description phénoménologique de la perception vécue ; une description selon laquelle la nomination, ou l'attribution d'une « unité culturelle » à un objet du monde, n'épuise pas le réservoir de sens variés – voire parfois même contradictoires – que constituent pour nous l'expérience incarnée de cet objet.

77. D'où la distinction chez Hjelmself entre *forme* et *substance* du contenu.

La réponse se trouve dans la courte section qui clôt « Le perçu et le nommé ». Metz, en effet, y décrit la phénoménologie comme ce qui est *à la fois antérieur et postérieur* à la description sémiologique (et psychanalytique). Voilà bien une sorte de cercle herméneutique où la phénoménologie fait office de prémisse naïve, mais incontournable, pour une description scientifique transcendante (sémiologie ou psychanalyse) qui chercherait à en expliquer les perceptions et les impressions. Faut-il le souligner, c'est la perspective épistémologique du jeune Metz (pré-1967) qui se trouve alors prise à rebours dans une inversion complète.

« Nous sommes tous à nos heures des phénoménologues », affirme Metz⁷⁸. C'est pourquoi il envisage le travail sémiologique et psychanalytique à l'endroit du signifiant (perceptible) du cinéma comme un *prolongement* de la phénoménologie. C'est que la sémiologie et la psychanalyse ne peuvent se mettre au travail *qu'à partir de ce qui a d'abord été perçu*, sans quoi, tout simplement, elles n'auraient pas d'objet d'étude. Cela n'est pas sans rappeler les propos tenus plusieurs années auparavant, dans « Remarques pour une phénoménologie du Narratif », où Metz soutient que le structuralisme doit d'abord s'appuyer sur une phénoménologie du sens. La différence étant cette fois-ci que la phénoménologie est *aussi* (et surtout) la visée postérieure de l'analyse sémiologique et psychanalytique, qu'elle correspond à la perception naïve qu'il convient maintenant d'expliquer. Quoi qu'il en soit, dans la conclusion de son manuscrit non publié sur le mot d'esprit, l'inconscient et le langage – manuscrit achevé en 1986 –, Metz indiquait clairement qu'il associait *le Signifiant imaginaire* à un travail de phénoménologie psychanalytique: « Il y a, écrivait-il, deux sortes de psychanalyses appliquées. Celle qui porte sur des personnes (écrivains, etc.) [...]. Et celle qui s'intéresse à des processus, à des mécanismes ou à des dispositifs, qui ont leur logique (affective) propre relativement indépendante des individus. C'est en quelque sorte une psychanalyse de l'anonyme. Psychanalyse ou, le plus souvent, phénoménologie d'inspiration psychanalytique. Elle a pris un certain développement dans la théorie du cinéma »⁷⁹. Il y a d'ailleurs une phrase qui va en ce sens dans l'article qui ouvre *le Signifiant imaginaire* lorsque Metz – comme en aparté, dans une parenthèse – note que: « En tout domaine, [...] on doit bien commencer par une phénoménologie de l'objet que l'on veut comprendre, par la description “réceptive” de ses apparences; c'est seulement après que peut commencer la *critique*; les psychanalystes, il faut s'en souvenir, ont leur propre “phénoménologie” »⁸⁰. Et il se montre encore plus insistant dans « Le perçu et le nommé »:

Lorsque je songe à mon propre champ de recherche, l'analyse cinématographique, comment pourrais-je me dissimuler – et à quoi bon le faire? – que tout un savoir culturel préalable, sans lequel ne serait même pas une vision la « première vision » du film, ni par conséquent les suivantes, plus décomposantes, moins descriptives (ou bien dans un autre sens), plus « sémiologiques » si l'on tient au mot – que tout un savoir déjà présent dans la perception immédiate se trouve nécessairement mobilisé pour que je puisse seulement travailler? Et ce savoir, comment ne pas comprendre qu'il est – qu'il est et qu'il n'est pas – le « cogito perceptif » de la phénoménologie? *Le contenu est le même, le statut qu'on lui accorde ne l'est pas.*⁸¹

78. C. Metz, « Le perçu et le nommé », *art. cit.*, p. 376.

79. C. Metz, « L'esprit et ses mots. Essai sur le witz », ms. CM1512, p. 329.

80. C. Metz, « Le perçu et le nommé », *art. cit.*, p. 74.

81. *Ibid.*, p. 376, nous soulignons.

Mais si cet usage de la phénoménologie comme point de départ pour l'analyse inverse le rôle qu'elle jouait chez Metz dans les articles des débuts – y compris dans les « Remarques pour une phénoménologie du Narratif » –, c'est parce qu'elle sert maintenant à un prélude pour une enquête qui cherche, grâce à des codes sémiologiques ou au travail de l'inconscient, à aller *derrière* la perception « démêler » les « conditions de possibilité », les « structures de production » et les « déterminants objectifs » de l'expérience subjective, remplaçant ainsi une forme d'idéalisme – celle de la phénoménologie classique – par une autre, celle-ci faisant l'économie de la conscience – celle du structuralisme.

En fait, si la phénoménologie passe maintenant en « premier » pour Metz (à cause de sa valeur empirique : « l'analyse doit bien *commencer* quelque part ») c'est aussi parce qu'elle passe en dernier. Mais en définitive, et contrairement à la sémiologie ou à la psychanalyse, elle échoue, à ses yeux, à offrir quelque chose qui ressemblerait à cette *vérité positive, objective* que cherche la *théorie*.

IV. Conclusion

Le mouvement de pensée décrit dans ces pages – car c'est vraiment là ce dont il s'agit en fin de compte, c'est-à-dire une sorte de pas de « danse épistémologique » autour des enjeux de l'expérience et de la perception – montre que Metz cherchait à réconcilier deux idées : une idée de ce qu'est le cinéma, de ce qu'il fait et produit comme expérience et impressions – en tant qu'art, récit, impression de réalité, langage – et une idée de ce qu'est la théorie et de ce que sont ses promesses épistémiques. Or, c'est en rapport surtout avec la deuxième idée que l'œuvre de Metz s'est distinguée, laissant en cela sa marque sur la « discipline » des études cinématographiques. C'est ce qui explique qu'il est aujourd'hui reconnu pour avoir transformé notre « culture » disciplinaire et avoir ouvert la voie des approches « méthodologiques » (Casetti), voire pour avoir inauguré la « théorie » (Rodowick⁸²) – alors que la notion de *langage cinématographique* a été remise plus ou moins aux oubliettes par la recherche contemporaine. La métaphore de la « danse » trouve peut-être sa meilleure illustration dans *le Signifiant imaginaire*, un ouvrage qui, à sa façon, retrace en partie le parcours des débuts, mais en inversant cette fois la direction, la démarche : par exemple, l'expressivité esthétique d'abord conçue en termes de connotation, refait surface ici à travers l'étude des métaphores et des métonymies dans leurs liens avec le travail d'un inconscient « structuré comme un langage » – ce qui donne l'impression de refouler les questions esthétiques ! –, retour aussi à l'impression de réalité et à la narrativité mais cette fois comme sources ou origines négatives pour l'étude du désir spectatorial, de l'identification, etc. De surcroît, la rencontre de Metz avec Eco induit l'image d'un tournant, véritable saut de valse ou demi-pirouette, appartenant aussi à cette danse. En effet, la rencontre avec Eco bouscule la direction du travail sans en changer pour autant les éléments fondamentaux, qu'on a résumés plus tôt comme une série d'idées sur le cinéma (pouvoir du médium sur le spectateur ; régime de présence et d'absence ; identification

82. Voir l'essai de D. N. Rodowick « A Care for the Claims of Theory », *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, n° 1, 2010 (webjournal : <http://cjpmi.ifl.pt/1-care-for-claims-theory/>).



; *Que viva Mexico!* (Sergueï M. Eisenstein, 1930). Coll. Cinémathèque suisse.

spectatorielle; adhésion à la fiction; impression de réalité). Ces idées prennent source dans la phénoménologie (et même dans la cinéphilie metzienne). D'abord dégagée de toute théorie, elles sont ce que Metz cherche pourtant inlassablement à justifier au moyen de la théorie, par un discours de la connaissance.

À la fin de « Photo, fétiche », son article sur la photographie, Metz affirme avoir utilisé la théorie – il s'agit, dans ce cas-ci, de la psychanalyse – comme un fétiche, ce qui, en l'occurrence, pourrait signifier qu'il s'en est servi pour « dissimuler » une vision traumatisante ou une idée de perte, une mort ou une absence que le sujet entend néanmoins préserver – d'où le célèbre mot d'Octave Manonni: « Je sais bien, mais quand même... »⁸³. Il est clair aujourd'hui en lisant Metz, et particulièrement *le Signifiant imaginaire*, que ce que la théorie dissimule, c'est le *film*, l'objet de l'expérience même: ce à travers quoi nous faisons l'expérience du cinéma. Rappelons-nous un célèbre passage tiré du *Signifiant imaginaire* où Metz écrit:

Pour être théoricien du cinéma, il faudrait idéalement, ne plus aimer le cinéma et cependant l'aimer encore: l'avoir beaucoup aimé, et ne s'en être dépris qu'en le reprenant par l'autre bout, en le prenant pour cible de cette même pulsion scopique qui l'avait fait aimer. Avoir rompu avec lui, comme on rompt certaines liaisons, non pour passer à autre chose, mais pour le retrouver au tournant de la spirale. [...] [Ne

83. O. Manonni, « Je sais bien, mais quand même... » (*Clefs pour l'imaginaire: ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969).

pas] avoir oublié [ce cinéophile que l'on a été], et pourtant le garder à vue. Finalement, l'être et ne pas l'être, puisque ce sont somme toute les deux conditions pour pouvoir en parler.⁸⁴

À la fois « être et ne pas être », voilà, ajoute-t-il, qui peut sembler « acrobatique ». On ne saurait mieux dire. Or, c'est précisément autour de (ou à travers) cette danse acrobatique, telle que nous avons cherché à la décrire, que s'articule la théorie : la phénoménologie, la sémiologie, la psychanalyse – bien que la phénoménologie soit rapidement discréditée car insuffisamment théorique, mais aussi peut-être parce qu'elle est trop proche du plaisir filmique et se *dévoile* ainsi trop aisément, rappelant en cela l'image du striptease que Metz utilise de façon répétitive tout au long de son ouvrage.

En effet, pour quiconque observe la courbe de la pensée phénoménologique dans l'œuvre de Metz, avant et après le « virage épistémologique » amorcé suite à sa rencontre avec Eco en 1967, il semble clair que la phénoménologie et le structuralisme s'opposent l'un à l'autre sur le plan épistémologique. L'enjeu de ce conflit est aussi ancien que la métaphysique : peut-on ou non aller *derrière* la perception pour découvrir la source *théorique* (les conditions de possibilités non empiriques) de la connaissance (du vécu) ? Au final, on l'a vu, Metz subsumera la phénoménologie au sein de la sémiologie et de la psychanalyse en tant que forme *directe* mais *naïve* et *pré-théorique* de connaissance. Malgré tout, force est de reconnaître que Metz n'a jamais ressenti sa volte-face comme un geste radical qui discréditait ses travaux antérieurs. Il n'était pas prêt non plus à rejeter en bloc toute la phénoménologie. C'est même plutôt le contraire, comme en témoigne le paragraphe qui vient clore « Le perçu et le nommé », où il affirme que sa démarche récente, malgré un certain « éloignement », « *n'est pas une complète rupture d'horizon* »⁸⁵ à l'égard de la phénoménologie, puisque celle-ci fait de l'expérience le point de départ de l'analyse. La raison de cette compatibilité est finalement assez simple. Elle tient au fait que la phénoménologie classique et le structuralisme, aussi divergents (ou même incompatibles) soient-ils en ce qui a trait au rôle de la conscience subjective, sont issus l'un et l'autre de la même grande tradition aristotélico-thomistique, conjuguée à l'idéalisme transcendantal développé par Kant. On en arrive ainsi à Husserl, d'un côté, qui privilégie le sujet et l'intentionnalité, et aux structuralistes, d'un autre côté, qui, cherchant à faire l'économie de la conscience subjective, *déplacent* l'idéalisme vers des structures « profondes ». Chez les structuralistes, la perception (le vécu) doit être subsumé par des lois positives-objectives qui ne sont pas observables directement, bien qu'elles doivent être *reconstruites* rationnellement pour en rendre compte. *C'est là le vrai fétiche, bien sûr*. Et ce sont précisément ces deux formes d'idéalisme – la seconde étant vraiment un simulacre d'idéalisme – que Merleau-Ponty a tenté de dépasser (dans le sens de l'*Aufhebung* hégélien) dans ses derniers travaux demeurés inachevés où, à tâtons, il s'orientait vers une nouvelle forme d'épistémologie, une épistémologie dont certains courants s'étaient peut-être déjà fait sentir ailleurs, soit chez le Wittgenstein tardif (en particulier dans *De la certitude*) et chez l'Américain Charles S. Peirce (avec l'élaboration d'une logique abductive ou logique du vague). Mais c'est une épistémologie qui n'a toutefois pas encore laissé de traces durables sur les études cinématographiques.

84. C. Metz, *le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 24.

85. C. Metz, « Le perçu et le nommé », art. cit., p. 376, nous soulignons