

ANALYSES SEMIOLOGIQUES DES FILMS

Iberraken Mahmoud

Université d'Alger, Alger. Algérie.

Chapitre I.

Les fondements de l'analyse textuelle

Pour mieux comprendre la pratique de l'analyse textuelle, nous allons tenter de situer cette approche sémiologique, à travers ces éléments méthodologiques préliminaires:

- A. L'avènement de la sémiologie.
- B. Les fondements de l'analyse textuelle:
 - I. Langage cinématographique et écriture filmique.
 - II. L'analyse textuelle.

A. L'avènement de la sémiologie

Les années soixante-dix ont été marquées par le développement considérable de la sémiologie, science prônée, au début du siècle par le suisse Ferdinand de SAUSSURE. Elle se veut, selon ce dernier, science générale qui: «étudie la vie des signes [linguistiques et/ou non-linguistiques] au sein de la vie sociale»¹. La sémiologie se caractérise donc par son caractère extensif. En ce cas la linguistique n'est qu'une branche de la sémiologie.

Au demeurant, Roland BARTHES² note la pauvreté des champs offerts à toute sémiologie. Chaque ensemble sémiologique important, selon lui, demande à passer par la langue: «le savoir sémiologique ne peut être actuellement qu'une copie du savoir **linguistique**»³.

Pour sa part, Christian METZ souligne l'apport du savoir linguistique à toute étude sémiologique, en ces quelques termes: «un peu de linguistique vous égare, un peu plus vous éclaire»⁴.

En outre, le langage cinématographique, constitué essentiellement des images, est une reproduction directe de la réalité, sans l'intermédiaire d'un codage arbitraire et en l'absence de la troisième dimension.

Avec son niveau analogique, le langage cinématographique se présente: « comme des "doubles" du réel, de véritables duplications mécaniques [...]. Le lien entre le signifiant et le signifié de l'image visuelle et sonore est fortement motivé par la ressemblance »¹⁰.

Ainsi, le langage cinématographique possède, selon Emberto ECO¹¹, les traits pertinents des codes de reconnaissance qui sont des degrés de ressemblance ou "d'iconicité". A cet effet, l'image cinématographique possède un degré supérieur d'iconicité par rapport à l'image télévisuelle.

Le cinéma n'est donc pas un langage sans code. Il est, au contraire, un langage structuré d'une multitude de codes. Parmi ces codes, une partie seulement peut être proprement cinématographique (= les codes spécifiques), alors que de nombreux autres codes ne sont pas propres au cinéma (= les codes non-spécifiques).

1. Les codes spécifiques: sont les codes qui n'apparaissent qu'au cinéma : ils nécessitent l'utilisation de la matière expressive du cinéma. Un exemple traditionnel de code spécifique est celui des mouvements de caméra. Pour Christian METZ¹², le fondu enchaîné est une figure appartenant au code des signes de ponctuation du langage cinématographique.

2. Les codes non-spécifiques: ces codes sont ceux susceptibles d'apparaître dans d'autres langages. Par exemple, les codes de la narrativité qui sont plus souvent empruntés à la littérature, au théâtre et aux autres récits.

D'une façon générale, ces codes sont considérés comme plus ou moins cinématographiques car ils peuvent être peu spécifiques (par exemple, les codes iconiques qui concernent, outre le cinéma, les langages d'images suivants: la photographie, le dessin animé et la bande dessinée) ou plus spécifiques (par exemple, les codes de composition audio-visuelle que le cinéma ne partage qu'avec la télévision).

Le langage cinématographique, constitué par un ensemble de codes, ne peut être qu'une entité abstraite et un système de relations logiques.

La notion d'écriture filmique peut se définir différentiellement par rapport au langage cinématographique. Elle concerne, selon Michel MARIE: « l'ensemble des systèmes filmiques textuels, et non pas l'ensemble des codes qui, eux, constituent le langage cinématographique »¹³.

De son côté, Geneviève JACQUINOT note que la notion d'écriture filmique «intéresse le film et non le cinéma en tant que langage, elle indique comment un texte filmique travaille les codes spécifiques, comment chaque film élabore et restructure à sa manière le cinéma »¹⁴.

II. L'analyse textuelle

Le concept du code a permis à Christian METZ de faire une opposition¹⁵ entre ensembles concrets (= les messages filmiques ou les "textes") et ensembles systématiques (= les codes qui sont des entités abstraites).

Ce qui définit le systématique, c'est «son caractère idéal [...]; le système n'a pas d'existence matérielle, il n'est rien d'autre qu'une logique »¹⁶. Par extension, le système du film (cinématographique ou télévisuel), c'est son principe de cohérence, sa logique interne.

Par ailleurs, ce qui définit le textuel (= le non-systématique), c'est «qu'il consiste en un déroulement manifeste, en un objet "concret" qui précède à l'intervention de l'analyste »¹⁷. Le terme "texte" est repris ici au sens de Louis HJELMSLEV, en nommant « tout déroulement signifiant ("Procès", chez l'auteur danois), qu'il soit linguistique, non linguistique ou mixte (le film parlant se rattache au troisième de ces cas) »¹⁸. Par conséquent, parler d'un "texte filmique", c'est envisager le film comme discours signifiant.

L'analyse textuelle du film qui s'interroge sur le fonctionnement des textes filmiques a pour objet donc l'écriture filmique et non pas le langage cinématographique lequel est constitué par l'ensemble des codes et se compose de plusieurs éléments: l'image animée, le son phonique (= le son phonétique des paroles et dialogues), le son analogique (= les bruits), le son musical et les mentions écrites.

Cerner le fonctionnement du texte filmique, ce sera: « suivre un texte dans tous ses méandres codiques. Ce sera non pas étudier intrinsèquement tel ou tel code ou sous-code, mais étudier l'interaction codique, le mode de structuration du texte »¹⁹.

A cet effet, le texte filmique est le lieu de rencontre d'une multiplicité de codes (spécifiques et non-spécifiques) qui définit son système textuel.

En d'autres termes, pratiquer une analyse textuelle, c'est « suivre un texte à travers tous ses codes ou ses principaux codes »²⁰. Ce qui s'oppose à l'analyse codique qui consiste « à suivre un code à travers tous ou plusieurs textes »²¹.

Au demeurant, le texte filmique est une entité de manifestation : Les mécanismes d'engendrement du sens propre au fonctionnement spécifique du texte d'un film peuvent être saisis à travers une unité textuelle plus grande (les films d'un même réalisateur) ou plus petite (une séquence d'un film dotée d'une forte autonomie).

Dans cette présente étude, nous allons pratiquer l'analyse textuelle séquentielle dont l'objectif est d'arriver à comprendre non seulement le système de structuration et d'élaboration, mais aussi le discours global des films.

Chapitre II.

North By Northwest ²² d'Alfred HITCHCOK:

l'Analyse textuelle séquentielle selon Raymond BELLOUR

Introduction

Si Raymond BELLOUR, dans son article « Le texte Introuvable »²³, nie la pertinence de l'analyse textuelle d'un film, néanmoins dans son dernier article « Le blocage symbolique »²⁴, il a réellement repris en compte le fonctionnement du texte filmique²⁵.

En étudiant « La Mort aux trousses » d'Alfred Hitchcock, Raymond BELLOUR a pu pratiquer, plus particulièrement dans le segment 14²⁶, une analyse textuelle en constituant tout un réseau relationnel qu'il a essayé d'explicitier en respectant les mécanismes

d'engendrement du sens propre au fonctionnement spécifique du texte de ce film.

Dans ce contexte, nous pensons qu'il est d'une très grande utilité pour nos étudiants de mettre en exergue la méthode d'analyse textuelle de ce grand spécialiste du cinéma américain.

De prime à bord, Raymond BELLOUR a divisé le film étudié en 22 segments (ou séquences) par rapport auxquels il a énuméré les actions ayant suscité dans leur totalité plusieurs moyens de locomotion (taxis, ascenseurs, voitures, trains, autobus, camions et avions). Ce code des actions correspond au code proairétique²⁷ de Roland BARTHES : Il est l'un des cinq codes constituant les fondements de sa méthode d'analyse textuelle.

Pour ce qui est du 14^{ème} segment, il convient de signaler que l'auteur l'a également divisé en 22 séries, selon l'alternance des différents objets de visions du héros du film (Roger Thornhill interprété par Carry Grant). Tout au long de la première partie du segment 14 (du plan 1 jusqu'au plan 65), cette alternance du regard « voyant/vu » n'est ponctuée que par deux ruptures.

Le suspense dans cet ensemble réside dans la quête du héros qui cherche une personne qui n'existe pas: on ne peut donc qu'attendre, dans ce décor étrange (du champ de maïs immense), l'imminence d'un éventuel assassinat, surtout après l'apparition de l'avion. Mais, le fait que le héros ne meurt pas au lieu du rendez-vous implique que cette règle s'inscrit dans la dialectique du cinéma hollywoodien où le héros ne meurt jamais au milieu du film.

C'est pourquoi Hitchcock a effectué, dans ce film, une lecture successive continue et discontinue pour bien marquer une progression de la vision du héros et de l'espace de l'histoire de son film.

L'analyse textuelle séquentielle effectuée par Raymond BELLOUR sur la première partie du 14^{ème} segment peut être résumée à travers les trois sous-ensembles suivants:

- A. le sous-ensemble de Thornhill: en rapport avec les deux premières voitures (du plan 2b jusqu'au plan 29a);

B. le sous-ensemble de Thornhill et le camion (du plan 28 au plan 32 ou 34a);

C. le sous-ensemble de Thornhill: en rapport avec la troisième voiture, l'homme (qui pourrait être Kaplan) et l'autobus (du plan 34b au plan 64a).

Nous étudierons, dans chacun de ces sous-ensembles, les différentes séries qui les constituent.

A. Le premier sous-ensemble (Thornhill: en rapport avec les deux premières voitures)

Ce premier sous-ensemble contient cinq séries d'alternance du regard de Thornhill. Celle-ci s'instaure du plan 2b jusqu'au plan 32, sans rupture aucune, avec un aller-retour permanent entre Thornhill et sa vision (à partir du plan 4) et avec un cadrage constant (Thornhill en plan rapproché taille, à droite de l'arrêt de bus).

1. La 1^{ère} série: 2b/4a (Thornhill/l'autobus)

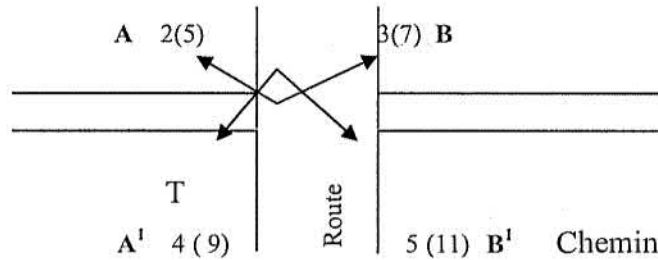
A partir de ces plans, le réalisateur nous donne une première vision de Thornhill regardant la disparition de l'autobus (au plan 3) qui est apparu, au plan 1. D'une façon générale, les cadrages, dans cette série, se réduisent plus au moins à la seule vision du héros. Le plan 2b (comme le plan 1) peut inaugurer ou rompre l'alternance où il montre, pour la première fois, le héros.

2. la 2^{ème} série: 4b/12a (Thornhill/la route/les champs)

Cette série contient quatre points de vue successifs sur les champs et la nature: deux à deux symétriques, par rapport à l'axe de la route:

- a) d'un côté (à gauche, derrière et face à Thornhill): les champs de part et d'autre de la route (5 et 7: plan représentant la 2^{ème} et la 3^{ème} vision de Thornhill).
- b) de l'autre (à droite, derrière et face à Thornhill): les deux bras du chemin (plans 9 et 11) qui croisent la route, à angle droit.

Les deux premières symétries

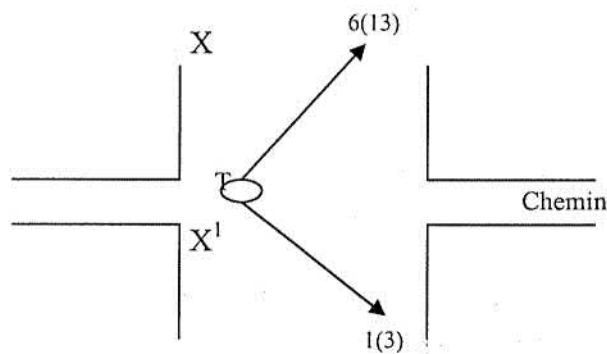


Nous remarquons, dans cette série, l'existence d'une manière régulière de deux cadrages: la vision du héros (5,7,9,11) d'une part et la vision que nous avons de lui (4,6,8,10,12) d'autre part.

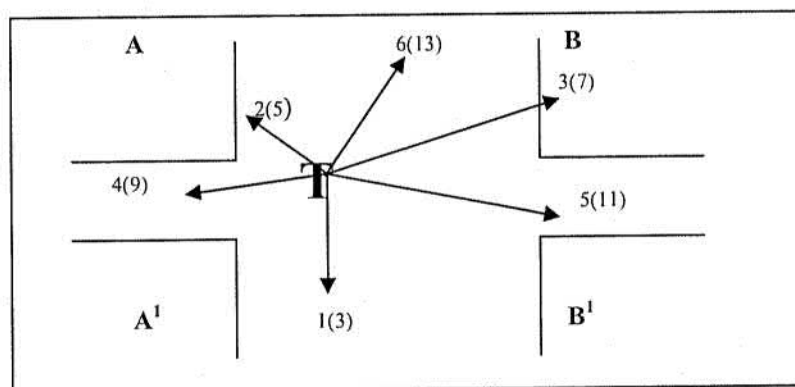
3. la 3^{ème} série: 12b/18a (Thornhill/la première voiture)

C'est dans cette série où sera fermée (dès le plan 13 avec l'arrivée de la première voiture) la succession des points de vue, deux à deux symétriques. Cette première voiture (comme d'ailleurs la deuxième voiture, à la différence du camion) est venue du même côté que l'autobus -en X- qui a déchargé Thornhill et a continué son chemin vers X¹. C'est ainsi que les deux plans 3 et 13 constituent la troisième symétrie (par rapport à l'axe du chemin).

La 3^{ème} symétrie



Les trois symétries confondues
(Les six points de vue successifs de Thornhill)



La clôture de la troisième symétrie (3 et 13) par l'arrivée de la première voiture (même si cette arrivée se trouve répéter l'arrivée inaugurale de l'autobus) donne au récit un nouveau départ.

Les six premiers cadres de la vision de Thornhill autour de lui (les six points de vue successifs) formant les trois symétries constituent ainsi une matrice du segment: à partir du moment où les visions viendront ultérieurement s'ordonner sur tel ou tel de ses six cadres (du plan 15 jusqu'au plan 57).

Ces trois symétries qui sont découpées, par rapport à l'intersection de la route et du chemin seront exagérées si l'on ne prend pas en considération qu'il s'agit là de la vision du personnage qui se trouve lui aussi sur ce point d'intersection.

Par ailleurs, ces vues symétriques donnent un récit dissymétrique à cause de la différenciation que l'on peut remarquer à la fois au niveau des vues et au niveau des regards du personnage central (regardant ces visions, chaque fois, d'une manière différente).

4. La 4^{ème} série: 18b/20a (Thornhill/la route/les champs)

Etant une brève série, nous pouvons la considérer d'une part comme une pause et respiration (le plan 19 reprend exactement le

plan 7, l'une des visions latérales de Thornhill) et d'autre part comme une recreation dans le récit car elle multiplie, par ce raccourcissement rythmique, la valeur d'attente du héros.

Cette attente du personnage central produit ainsi le suspense, dans la mesure où ni Kaplan ni les tueurs de Vandamm ne sont dans la première voiture, peut être, se trouvaient-ils dans la seconde.

La « petite tâche » que l'on voit dans l'espace du plan 19 ne peut être que l'avion que le spectateur, l'homme et Thornhill, saisiront tous au même temps, au plan 61.

5. La 5^{ème} série: 20b/29a (Thornhill/la deuxième voiture)

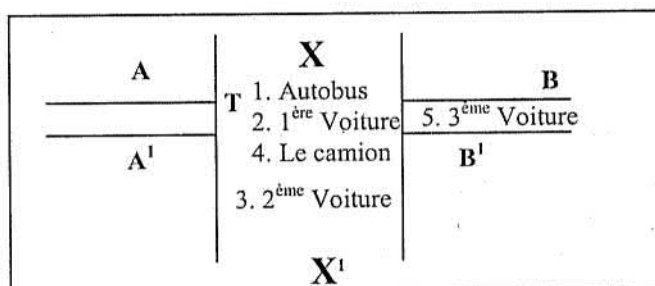
Le plan 21 marque une alternance où il ne s'agit plus d'une vision « pleine » (route-champs) et d'une vision « vide » (la disparition des moyens de locomotion) mais, il s'agit de la vision « vide » qui finit par dominer le deuxième sous-ensemble (30-34a): plus précisément jusqu'au plan 32.

Dans cette série, il y a la répétition du nombre des plans de la troisième série (12b-18a): les plans 13 (fixes) sont uniformes aux 29 et même aux 27; les plans 15 (panoramiques et rapprochés) sont identiques aux 25 (également panoramiques et rapprochés); les plans 17 (fixes) sont uniformes aux 21 et même aux 23.

En ce qui concerne les plans 21-23 et 27-29, Raymond BELLOUR²⁸ remarque une décomposition de l'espace²⁹ et du temps³⁰. Cette décomposition a pour but de renforcer le suspense: lorsque Thornhill s'apprête (au moment où passe cette deuxième voiture) à sortir les mains de ses poches (plan 24b et 26a), alors qu'il les avait entrées dès le plan 10.

Par ailleurs, cette décomposition a pour fonction, à partir de ces vues symétriques (21-27 et 23-29), d'enrichir le récit qui devient dissymétrique en lui donnant une nouvelle accélération avec la disparition de la seconde voiture et l'apparition du camion. L'apparition de la deuxième voiture dans l'axe inverse en X¹ (ce qui n'est pas le cas pour l'autobus et la première voiture) soutient ici une nouvelle relance du récit. C'est ainsi que cette deuxième voiture va se croiser en X (au plan 29a) avec l'arrivée du camion,

tout en créant le premier (et le seul) croisement des deux moyens de locomotion, dans ce premier sous-ensemble.



B. Le deuxième sous-ensemble (Thornhill et le camion)

Il est le fait exclusif de la série suivante: Thornhill/le camion: 28/32 (ou 34a):

Cette série se caractérise par la première rupture de l'alternance du regard voyant/vu. En effet, cette rupture a eu lieu au plan 33 qui converge en un seul champ Thornhill et le camion (par l'effet de la poussière): à la différence des plans 15 et 25 (plans maintenant l'alternance, par l'entrée progressive des deux voitures dans le champ du regard de Thornhill).

Cette rupture d'alternance, au plan 33, est réalisée sur un axe identique à celui du plan antérieur (32), même s'il y a une petite différence de cadrage: allant du plan rapproché taille PRT (cf. plan 32) au plan du petit ensemble PPE (cf. plan 33). En réalité, les deux plans sont pris par l'inversion de l'axe de la prise de vue à 180°: ce qui montre clairement l'axe oblique qu'on peut remarquer, surtout dans le cadre du plan 33.

En ce qui concerne le suspense produit, nous pouvons noter que celui-ci ne réside pas seulement dans la dramatisation de cette représentation univoque, mais qu'il est renforcé plutôt par ces deux techniques:

1. le mouvement des objets de vision (avec l'effet des mouvements des deux voitures dans un ensemble de plans fixes:

13,17,21,23,27 et 29) et celui que l'on peut remarquer dans le champ visuel de la première rupture (plans 33b et 34a): plans se distinguant par l'effet du plan fixe, par rapport aux deux mouvements antérieures.

2. La répétition du plan 2 au plan 33 et la réitération du cadrage de Thornhill en plan rapproché taille (PRT), à partir du plan 4. Quant au plan 34, il assure en revenant à ce même cadrage aussi bien la continuité de la rupture (plan 34a) que la reprise de l'alternance (à partir du plan 34b).

Hitchcock ne peut établir de nouveau, à partir du plan 33b, le rythme de l'alternance initiale (entamée à partir du plan 2b) pour trois raisons:

- a) La régularité sérielle (qui affecte à partir du plan 4 l'alternance, en revenant sur le même cadrage sur Thornhill en plan rapproché taille PRT) serait rompue: à cause de la différence de cadrage sur Thornhill, qui passe du plan rapproché taille PRT (de 4 à 32) en plan petit ensemble PPE (plan 33).
- b) Le plan 33 serait relativement long et perdrait ainsi l'unité rythmique de la représentation de l'attente du personnage central, plan qui deviendrait de ce fait lourd et monotone.
- c) On soulignerait moins vivement l'action dramatique, à la différence du passage du camion.

Ceci constitue donc la raison pour laquelle Hitchcock a dû rompre -au plan 33- la première longue alternance du regard (2b-32): en justifiant cette première rupture pour des raisons purement matérielles, en l'occurrence la poussière, la taille du personnage et la grandeur du camion. Le passage de ce camion forme une pression métonymique, dans la mesure où il constitue une attaque contre Thornhill par un chevauchement qui a établi matériellement cette première rupture: comme une conjonction du sujet, de l'objet et de la perte du regard. Cette conjonction est connue grâce au nuage de poussières qui aveugle Thornhill, dans les plans 33 et 34a.

À partir du plan 34b, Thornhill va reprendre sa vision habituelle, tout en continuant son attente.

Dans la série «camion», à la différence des deux séries «voitures», Thornhill voit face à lui et sur le chemin apparaît une autre voiture, au lieu de la disparition du camion. C'est la raison pour laquelle il y a, à ce niveau, une remarquable accélération dans la progression narratrice du récit.

C. Le troisième sous-ensemble (Thornhill en rapport avec la troisième voiture, l'homme et l'autobus)

II. contient cinq séries:

1. La 1^{ère} série: 34b/41 (Thornhill/l'arrivée de la 3^{ème} voiture)

Les plans 35, 37 et 39 destinés à montrer la vision du héros répètent la cinquième des visions latérales de Thornhill (du plan 2), avec un léger changement de cadrage: la disparition du poteau indicateur, la rangée de maïs n'occupe que le quart (25%) droit du cadre, au lieu d'occuper les 9/10 (90%) du plan 2³¹.

Pour accentuer la dramatisation du fait que le personnage central (Thornhill) n'a pas du tout bougé, dans cette série (surtout au plan 40b) Hitchcock a dû, au plan 41, resserrer un peu ce cadrage qui répète en fin de compte exactement le plan 11.

Par ailleurs, pour systématiser l'alternance le réalisateur en montrant son héros ne fait que répéter, dans cette série, avec un léger élargissement de cadre (un peu plus large et beaucoup plus oblique) la deuxième des visions latérales de Thornhill (cf. plan 5). Ce nouveau cadrage est réalisé à l'aide de la hauteur de la caméra.

2. La 2^{ème} série: 42/48 (les premières visions de Thornhill sur l'homme)

Dans cette nouvelle série, et pour mieux montrer la dramatisation du récit (avec l'arrivée de la troisième voiture et le déplacement de l'homme) Hitchcock a effectué les deux approches techniques suivantes:

1. garder le cadrage resserré du plan 41, afin de préciser le nouvel objet de la vision de son héros;

2. pratiquer, à partir du plan 46, un changement radical du cadrage: il ne s'agit plus comme auparavant (4-34) d'un cadrage médian: montrant Thornhill en plan rapproché taille (PRT), mais le

cadrage, dans cette série et notamment à partir du plan 46, sera resserré afin que le sujet central (Thornhill) soit montré exclusivement à l'aide des plans rapprochés poitrines (PRP).

3. La 3^{ème} série: 49 (le face à face de Thornhill et de l'homme: La deuxième rupture d'alternance du regard)

Le plan 49 marque une deuxième rupture du regard, en réunissant au même temps le sujet (Thornhill) et l'objet de sa vision (l'homme descendu de la troisième voiture): en cadrant les deux hommes opposés de part et d'autre de la route dans un seul plan.

Cette rupture d'alternance du regard n'a ni un chevauchement de plans désignant la perte et le retour du regard (comme dans les plans 33 et 34) ni le redoublement progressif du plan antérieure (consacré à l'objet de la vision). En outre, cette rupture n'a engendré aucun changement dans les plans qui suivent le plan 49, puisque le plan 50 reprend exactement le cadrage du plan 48, ce qui n'est pas le cas pour le plan 34 (en a et b) qui a suivi le plan 33.

C'est ainsi que cette deuxième rupture introduit une nouvelle continuation du récit «énonciation» qui se déroule, à partir du plan 43 entre le sujet producteur (Thornhill) et l'objet-relais (l'homme face à lui). Pour marquer l'effet de la dramatisation et le renforcement de l'identification du spectateur avec le personnage central, Hitchcock a donc procédé à une telle reprise du récit, par l'intermédiaire d'une telle rupture du regard.

C'est dans un tel cadre que la rupture au plan 33 est opérée sur un axe identique à celui du plan antérieur (32): avec un élargissement du cadrage qui passe du plan rapproché taille (PRT) en plan petit ensemble (PPE) que la visibilité exige.

Au plan 49, il s'agit de rompre cette continuité: par un remplacement de l'axe oblique des plans qui le précèdent et qui lui succèdent par un axe longitudinal qui montre face à la caméra l'infini de la route.

Si le plan 49 se trouve réitérer par l'axe et le cadrage le plan 2, cependant, sa singularité réside dans le fait où il diffère complètement ici l'attente de Thornhill: avec cette insistance immobile dans une seule vision consacrée à lui et à l'homme face à lui qui pourrait être Kaplan.

C'est ainsi que ce plan dilate le temps, au profit du suspense, surtout quand il fonctionne sur la gradation narrative dans la succession: voitures → camion → voiture → homme, tout en considérant le troisième terme de la gradation narrative (voiture) comme étant en-deçà du second (à savoir le camion).

4. La 4^{ème} série: 50/56 (le déplacement de Thornhill)

La première rupture motivée au plan 33 par le déplacement du camion annonce -après le rétablissement de l'alternance du regard (à partir du plan 50)- le déplacement de Thornhill vers l'homme (52b-56).

A partir du plan 52a jusqu'au plan 65, il y a le retour au cadrage médian (Thornhill en plan américain) des plans 46-50 (Thornhill en plan rapproché taille PRT). C'est ainsi que le plan 52b inaugure une alternance de mouvement arrière et avant. Cette alternance entre ces deux hommes prend fin, à la rencontre qui les réunit en 56b.

5. La 5^{ème} série: 56b/64a (Thornhill/l'homme/l'avion/ l'autobus)

La conjonction du héros avec l'homme en 56b ouvre cependant une autre alternance, à partir du moment où:

a) Le regard de l'homme, à l'extérieure du cadre, a nécessité une nouvelle alternance du regard (voyant/vu): conduite par l'homme qui regarde respectivement l'avion (qui passe au loin en A) et l'autobus (qui s'approche de la route en X¹). Cette alternance prend fin, au plan 64a.

b) Si les plans 57 et 59 sont vus seulement par l'homme, car Thornhill ne regardait pas à l'extérieure du cadre (en 56b et 58), les plans 61 et 63 sont vus conjointement par l'homme et par Thornhill (à partir du plan 60).

Le fait que l'avion demeure aussi lointain, dans les plans 57 et 63 alors que l'autobus se rapproche nettement entre les plans 59 et 63, annonce -par l'intermédiaire du départ de l'homme et sa remarque pertinente: « cet avion saupoudre des récoltes qui n'existent pas»- le rapport qui va s'instaurer entre Thornhill et l'avion: rapport que le spectateur saisira ultérieurement. C'est-à-dire à la première attaque de l'avion.

6. La 6^{ème} série: 64b/65 (Thornhill/l'autobus au loin/ l'avion)

Ces deux plans se concordent ici à la fois pour clore une première boucle (le paradigme des deux premières voitures, le camion, la troisième voiture / l'homme et l'autobus) et pour ouvrir la fiction: en créant une nouvelle alternance du regard de Thornhill sur l'avion qu'il a déjà vu apparaître dans les plans 57 et 61, plans qui sont également identiques au plan 65.

Conclusion

Dans la copie originale sur laquelle BELLOUR n'a pas travaillé, l'apparition de l'avion s'effectue déjà au plan 9 en a, sur l'horizon dans la grandeur du cadre. Il réapparaîtra de nouveau d'une manière beaucoup plus nette au plan 19 pour que la brève série (18b-20a) -comme on l'a déjà avancé- ne constitue plus la pause et la respiration dans l'énonciation, mais au contraire renforce la dramatisation du récit et soutienne l'identification avec le personnage du héros, qui n'a pas encore (même, dans le plan 19) aperçu cet avion, à la différence du spectateur. C'est ainsi que l'«énonciateur» Hitchcock donne à son récit un départ très solide: en ouvrant cette énigme très importante qui ne fait qu'enrichir le suspense, à partir du plan 19³².

En réalité, c'est tout le film qui est caractérisé par une certaine stratégie du récit dont l'analyse textuelle fera ressortir la toute puissance des cinq codes de Roland BARTHES³³: Il s'agit notamment du code herméneutique (HER)³⁴, du code proirétique (ACT)³⁵, du code symbolique (SYM)³⁶, du code sémique (SEM)³⁷ et du code culturel (REF)³⁸.

Dans cette séquence ou cet ensemble d'étude, nous trouverons ces mêmes codes et cette stratégie du récit: ici le code symbolique sera ouvert dès le plan 19 (avec la nouvelle apparition de l'avion, sans aucun bruit).

Cette énigme ouverte au plan 19 (et différée dans les plans 33 et 49, avec les deux ruptures de regard et les deux reprises du récit) sera progressivement fermée, dans les plans 57 ou 61.

C'est ainsi qu'une telle énigme ou action ainsi que sa fermeture fait naître le code symbolique, dans cet ensemble.

Le passage du camion, à la différence de ce qu'il a été dit par BELLOUR, n'est pas une «pression métaphorique»³⁹, dans la mesure ou la taille du camion, et par conséquent la poussière, ont réussi à constituer une réelle «agression»: Thornhill a été profondément bouleversé par le passage de ce camion causant une très forte poussière qui l'a aveuglé et l'a obligé ainsi à perdre -au plan 33 pour la première fois- son alternance du regard «voyant/vu». C'est pourquoi, il est pertinent ici de rappeler que ce passage est plutôt une attaque métonymique: pour exprimer le tout par la partie (le chevauchement) qui nous renvoie rapidement à ce camion.

A l'aide des résultats concrets de cette analyse filmique, nous pouvons marquer de près que le succès du cinéma d'Hitchcock est dû à plusieurs facteurs aussi bien sur le plan technique que sur le plan de l'histoire psychologique de son film.

Sur le premier plan, le suspense est enrichi, dans cette séquence, surtout par des mouvements effectués dans le champs visuel et par des alternances méthodiques du regard «voyant/vu», ponctuées des ruptures, chaque fois où il doit avoir l'effet de la dramatisation du récit ou le renforcement de l'identification avec le personnage.

Sur le deuxième plan, il était clair, à travers ce segment filmique, que la fiction et le suspense sont fondamentaux chez Hitchcock: ils résident à tout moment, en ouvrant à différentes reprises de nouvelles énigmes, bien avant qu'ils ne ferment des boucles à l'intérieure même d'une seule séquence.

Ce faisant Hitchcock, en sa qualité d'un cinéaste d'auteur, a réussi à imposer sa dialectique personnelle du cinématographe et devenir ainsi l'un des plus talentueux metteurs en scène du suspense.

Références

- 1- Ferdinand de SAUSSURE, Cours de linguistique générale, 4ème éd., Paris, Ed. Payot, 1972, p.33.
- 2- Qui a souligné l'actualité des recherches sémiologiques à une époque de développement de communication de masse.
- 3- BARTHES Roland, «Eléments de sémiologie», Communications, n° 4, 1964, p.92.
- 4- METZ Christian, Essai sur la signification au cinéma, Tome II, Paris, Ed. Klincksieck, 1972, p.197.
- 5- SAFOUAN Moustafa, Qu'est-ce que le structuralisme? 4. Le structuralisme en Psychanalyse, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1968, p.12.
- 6- DUBOIS Jean, GIACOMO Matée, Dictionnaire de linguistique, Paris, Ed. Librairie Larousse, 1973, p.274.
- 7- BARTHES Roland, «Eléments de sémiologie», Communications, n0 4, op. cit., p.93.
- 8- Dans son: Cours de linguistique générale, SAUSSURE décrit la parole comme étant: «un acte individuel de volonté et d'intelligence».
- 9- BAYLON Christian, FABRE Paul, Initiation à la linguistique, Paris, Ed. Fernand Nathan, Coll. Université, Information, Formation, 1975, p.10.
- 10- AUMONT. J, BERGALA. A , Esthétique du film, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1983, p.129.
- 11- ECO Umberto, La Structure absente, Paris, Ed. Mercure de France.
- 12- Cité par ODIN Roger, Cinéma et production de sens, Paris, Ed. Armand Colin, 1990, p.149.
- 13- MARIE Michel, COLLET Jean, Lectures du film, Paris, Ed. Albatros, Coll. ça/cinéma, 1977, p. 19.
- 14- JACQUINOT Geneviève, Image et pédagogie, Paris, Ed. P.U.F., Coll. L'Educateur, 1977, p.196.
- 15- C'est une opposition qu'il a emprunté au linguiste danois Louis HJELMSLEV. Cf. AUMONT. J, BERGALA. A, Esthétique du film, op. cit., p. 139.
- 16- METZ Christian, Langage et cinéma, Paris, Ed. Albatros, Coll. ça/cinéma, 1977, p. 57.
- 17- Id., Ibid., p. 57.
- 18- METZ Christian, Langage et cinéma, op. cit., p. 66.
- 19- MARIE Michel, COLLET Jean, Lectures du film, op. cit., p. 20.
- 20- METZ Christian, Langage et cinéma, Paris, Ed. Larousse, Coll. Langue et langage, 1971, p.53.
- 21- Id., Ibid., p.53.
- 22- La Mort aux troussees, Metro Goldwyn Mayer, 1959.

Analyses sémiologiques de films

- 23- BELLOUR Raymond, «Le texte introuvable», *ça / Cinéma*, n° 7-8, mai 1975.
- 24- BELLOUR Raymond, «Le blocage symbolique», *Communications*, n° 23, 1975, p. 265.
- 25- Comme il l'a déjà fait sur un autre film de Hitchcock «The Birds», In *Cahiers du cinéma*, n° 216, octobre 1969, pp. 24-38.
- 26- Il s'agit de la séquence relative à la longue attente de Roger Thornhill sur la route (en rase compagne), suivie de l'apparition soudaine de l'avion. Voir les photogrammes en annexe, plus précisément le plan 65.
- 27- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 1976, pp.24-25.
- 28- BELLOUR Raymond, «Le blocage symbolique», *Communications*, n° 23, op. cit., p.267.
- 29- L'espace du début du rapprochement de la deuxième voiture (au plan 21) est presque le même que celui de la fin de son éloignement (au plan 29). Il en est de même pour l'espace du plan 23, par rapport à celui du plan 27.
- 30- Par la durée pratiquement égale de ces plans (qui va de 3 ½ à 4 secondes); et que ces quatre plans ouvrent un temps double, par rapport à ceux qui les précèdent.
- 31- Raymond BELLOUR parle d'un tiers (33.3%) et des 4/5 (80%), dans «Le blocage symbolique», *Communications*, n° 23, op. cit., p. 268.
- 32- Il est nécessaire de montrer l'arrivée de l'avion, même avant que Thornhill le voit: parce que si le plan est trop rapide l'avion ne reste pas suffisamment longtemps dans le cadre et le spectateur n'est pas conscient de ce qui se passe. Alfred Hitchcock, in TRUFFENT François, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, Ed. Seghers, Coll. Cinéma 2000, 1975.
- 33- BARTHES Roland, *S/Z*, op. cit., pp.25-27.
- 34- Le code herméneutique: «consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile». BARTHES Roland, *S/Z*, op. cit., p.26. A cet effet, le code herméneutique est le code relatif aux énigmes et dont la voie ne peut être que la quête de la vérité.
- 35- C'est le code relatif aux différentes actions du récit filmique.
- 36- Le code symbolique est le code des substitutions. Le champ symbolique est selon Roland BARTHES: «le lieu propre de la multivalence et de la réversibilité. La tâche principale reste donc toujours de montrer qu'on accède à ce champ par plusieurs entrées égales, ce qui en rend problématique la profondeur et le secret». BARTHES Roland, *S/Z*, op. cit., p.26.
- 37- «Pour les sèmes, on les relèvera sans plus –c'est-à-dire sans essayer, ni de les tenir attachés à un personnage (à un lieu ou à un objet), ni de les organiser entre eux pour qu'ils forment un même champ thématique; on leur laissera leur instabilité, leur dispersion, ce qui fait d'eux les particules d'une poussière, d'un miroitement de sens». BARTHES Roland, *S/Z*, op. cit., p.26.
- 38- Les codes culturels sont: «des citations d'une science ou d'une sagesse; en relevant ces codes, on se bornera à indiquer le type de savoir (physique, physiologique, médical, psychologique, historique, etc.) qui est cité, sans jamais aller jusqu'à construire –ou reconstruire– la culture qu'ils articulent». BARTHES Roland, *S/Z*, op. cit., p.27.
- 39- BELLOUR Raymond, «Le blocage symbolique», *Communications*, n° 23, op. cit., p.268.

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Houma
34, lotissement la Bryère Bouzaréah - ALGER
Tél : (021) 94.19.36 / 94.41.19 Fax : (021) 94.17.75
www.editionshouma.com
email:Info@editionshouma.com