

Christian Metz
Le démon de la théorie

Sylvano Santini

Number 187, June 2018

1968... et après ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88694ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

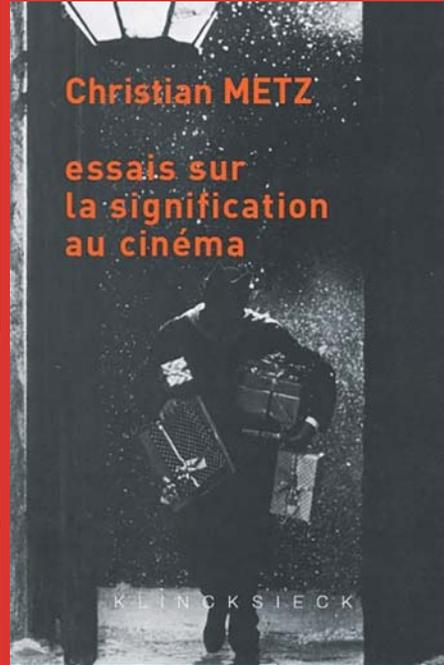
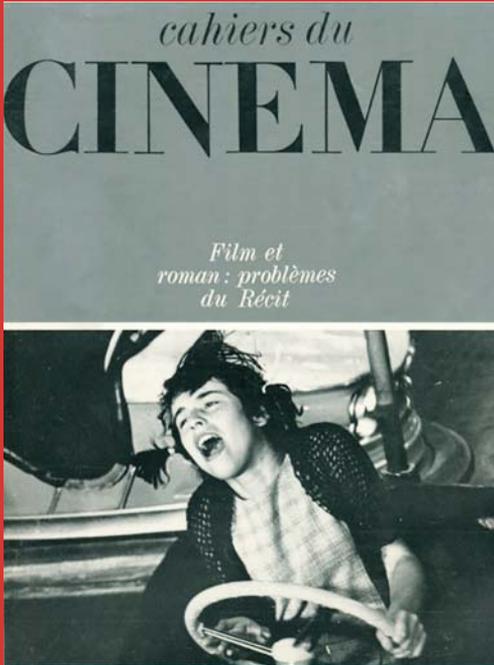
Cite this article

Santini, S. (2018). Christian Metz : le démon de la théorie. *24 images*, (187), 38–44.

Christian Metz

Le démon de la théorie

PAR SYLVANO SANTINI



Période de mutation s'il en est une, les années 1960 ont vu se développer plusieurs courants théoriques dont la sémiologie du cinéma, un projet d'inspiration linguistique et psychanalytique. Retour sur les écrits de Christian Metz qui ont eu un énorme retentissement dans le champ intellectuel de l'époque.

Il y a vingt ans exactement, Antoine Compagnon parlait avec nostalgie et sarcasme du passé de la théorie littéraire qui, malgré l'air triomphant qu'on lui connaissait, n'aurait été qu'un « feu de paille ». Le démon de la théorie a marqué immédiatement les esprits qui désiraient donner le coup de grâce aux vieux dogmes théoriques des années 1960 et 1970 (l'autotélisme du langage, la mort de l'auteur, l'immanence de l'œuvre, etc.) pour réduire enfin au silence le ton révolutionnaire qui les enveloppait. « Que reste-t-il de nos amours ? » Si la question de Compagnon agitait les esprits en 1998, ce n'est plus le cas maintenant que les maîtres anciens ont disparu. De toute manière, qui pourrait sérieusement se féliciter aujourd'hui d'avoir abandonné les froides illusions théoriques d'antan pour gagner la chaleur du réel ? Le temps des soixante-huitards repentis est révolu. Il faut pourtant redoubler de prudence, car ce n'est pas parce que la théorie a apprivoisé son démon qu'il lui faut apparaître maintenant sous la figure du spectre. Ce qui guette aujourd'hui la vieille pensée théorique de ces années n'est sans doute plus le sarcasme et la nostalgie, mais la rétromanie qui, depuis la scène musicale, a gagné l'esprit du temps, au grand bonheur des producteurs et des éditeurs. Faut-il pour autant la reléguer aux livres d'histoire ? Le retour obligé à 1968 serait peut-être l'occasion de transformer sa commémoration en acte d'actualisation, en évitant aussi bien de la glorifier que de la faire comparaître au tribunal de la vérité, en considérant en somme comment elle peut intervenir sur nos manières d'agir et de penser, tout particulièrement par l'entremise des débats collectifs qu'elle a suscités. Et quoi de mieux que le cinéma pour le faire en cette occasion !

LA SIGNIFICATION DU CINÉMA EN 1968

En 1968, paraît aux éditions Klincksieck, le premier tome d'un ouvrage qui cristallise à lui seul l'esprit théorique conduisant la pensée du cinéma : *Essais sur la signification au cinéma* de Christian Metz. Cet ouvrage, dont le second tome est publié en 1972, est un recueil d'articles que le théoricien a publiés dans diverses revues : *Communications*, *Revue d'Esthétique*, *Cahiers du cinéma*, *Image et son...* Sa question essentielle s'inscrit dans un débat qui n'a rien d'original à l'époque : « Le cinéma est-il ou non un langage ? ». Metz entreprend d'y répondre en voulant l'enrichir et la préciser : la sémiologie pourra ainsi « contribuer à dépasser l'état le plus souvent journalistique dans lequel se trouvent les écrits sur le cinéma » (*Cinéthique*, n° 6 1970). Son assurance cache mal son dédain pour les penseurs qui, jusqu'à lui, considéraient indifféremment le cinéma à partir de l'histoire, l'économie, l'esthétique, la sémiologie, la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, la théorie politique ou des idéologies. Pour le dire autrement, il estime que la pensée du cinéma avant la sienne était prise

en charge par un discours descriptif et normatif mis de l'avant par des « hommes-orchestres » investis par un savoir anthropologique total. Même s'il reconnaît que l'objet cinéma, n'étant pas un système en soi tout en contenant plusieurs, donnait prise à ce brouillamini théorique, il ne croit pas que cet état de choses soit une fatalité. Au contraire, il reprend, comme il était de mise à l'époque chez les sémiologues, le geste de Saussure qui consiste à atténuer la confusion en recourant au principe de pertinence pour déterminer le champ spécifique du cinéma. Sa sémiologie du cinéma est le résultat de cet effort.

Le cinéma représente un objet problématique pour le sémiologue, et ce, pour plusieurs raisons, dont la principale prend la forme d'une contradiction : il prétend que le cinéma a un langage, cependant qu'il conçoit l'image comme la « duplication photographique du réel ». Autrement dit, Metz a une conception fondamentalement analogique du cinéma qui lui interdit de le considérer comme une langue pourvue d'un code premier lui assurant l'arbitraire et la prémunissant contre les tentatives réifiantes. Cet imaginaire de l'image en mouvement en prise directe sur le réel se perçoit autrement dans le ton nostalgique de propos tenus par des penseurs venant d'horizon divers et qui sont publiés dans *Les Cahiers du cinéma*. Je pense notamment à Lévi-Strauss qui est déçu par les films de son époque qui s'intellectualisent et se politisent, particulièrement ceux de Godard, puisque non seulement ils l'obligent à prendre parti, mais ils lui font perdre son temps, tandis que le cinéma d'avant, celui qu'il fréquentait pendant ses « années américaines », le rendait « libre de se laisser capter par les images qui défilaient sur l'écran ou de s'abandonner à la rêverie » (*Cahiers du cinéma*, n° 156, 1964). Barthes faisait le même constat l'année précédente en affirmant d'entrée de jeu que « Le cinéma n'est plus quelque chose de primitif [...] les films qu'il faut voir entrent en conflit avec l'idée d'imprévisibilité, de disponibilité totale que représente encore le cinéma pour moi et, de façon plus précise, avec des films que, spontanément, je voudrais voir » (*Cahiers du cinéma*, n° 147, 1963). Il ne s'agit pas tant de méprise que d'ironie, car en entreprenant une série d'entretiens pour confronter le cinéma comme « fait de culture » à « toutes les pensées », Jacques Rivette et Michel Delahaye ne se doutent sans doute pas qu'ils se retrouveront devant l'apologie d'une consommation innocente, pour ne pas dire naïve, du cinéma, et ce, de la part d'éminents structuralistes.

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Comme plusieurs sémiologues, Metz est incapable de comprendre l'image, et de surcroît, l'image en mouvement, reléguant en somme la dimension iconique à la seule ressemblance et reconnaissance (ce qui apparaît extrêmement réducteur aujourd'hui). Son incapacité est attribuable, semble-t-il, à un aveuglement volontaire : le cinéma est fait d'images mais il est fondamentalement langage. Cette idée n'est pas nouvelle, mais il se doit de la renouveler en se débarrassant de la conception métaphorique et normative du langage cinématographique, celle entre autres d'André Bazin et de Marcel Martin, qui détermine la conduite d'une histoire en considérant les figures formées par les mouvements d'appareils, de cadrage, de prise de vue, d'échelle de plans ou d'effet de



↑ Christian Metz – Site Arthemis

montage comme les éléments d'une phrase. Obnubilés par les énoncés qui défilent à la surface d'un film, ceux qui adoptent cette conception ne connaissent guère les avancées de la linguistique et ne savent donc pas de quoi ils parlent selon Metz. Son intention est claire en 1968 : il sait qu'en déterminant le champ spécifique du cinéma en rejetant à peu près tout ce qui le précède, il se place à l'avant-garde de la théorie du cinéma. Cette intention est très représentative de la période triomphante du structuralisme et de la sémiologie : on désire propager la bonne nouvelle linguistique dans tous les domaines ;

Metz a choisi pour sa part d'évangéliser le cinéma.

Il trouve pourtant un concurrent de taille, cinéaste de surcroît : Pasolini. Metz réserve la critique la plus acérée de ses Essais au texte devenu célèbre de Pasolini « Le cinéma de poésie », paru dans les *Cahiers du cinéma* en 1965. Comme on le sait, Pasolini tente d'y définir une langue du cinéma à partir de l'idée qu'« il n'existe [...] pas, en réalité, des signes bruts », que le réel est toujours déjà composé d'images-signes (« im-signes ») qui agissent comme une première codification de la langue cinématographique, comme un dictionnaire en somme : le cinéaste y puise ses images, comme l'écrivain trouve ses mots dans le Larousse ou Le Grand

La Grande Syntagmatique découpe le film en segments autonomes qui relie sa surface perceptible à sa structure profonde intelligible.

Robert. Cette première codification qui s'objective dans la *masse moyenne filmante* contribue à produire ce qu'il appelle le « cinéma de prose ». À ce cinéma exclusivement consacré au récit, il oppose un « cinéma de poésie » qui consiste pour l'essentiel en un exercice de style, formel, non narratif, qui produit ce qu'il appelle des « stylèmes cinématographiques » à travers lesquels le cinéaste fait sentir sa présence. Metz s'oppose de manière virulente à cette conception sémiologique du cinéma, bien qu'il reconnaisse, non sans condescendance, l'ingéniosité du cinéaste théoricien. Trois choses l'agacent profondément. Tout d'abord, il s'agit d'un cinéaste et, par conséquent, sa théorie ne peut être que normative. Ensuite, la présence du sujet dans l'image ouvre une dimension d'analyse, l'énonciation, que le structuralisme et la sémiologie avaient mise volontairement de côté non seulement parce que le sujet se plie mal à la logique et à l'intelligibilité, mais surtout parce qu'il est l'objet de la psychologie et de la psychanalyse. Il refuse enfin de concevoir un code qui donnerait au cinéma une langue puisque, comme on l'a vu plus tôt, les images sont fondamentalement analogiques : « Qu'on ne nous objecte pas qu'un Eskimo resté jusque-là sans aucun contact avec la civilisation industrielle pourrait fort bien, quant à lui, ne même pas reconnaître

la voiture! », dit-il pour contester l'idée d'une langue de cinéma chère à Pasolini. Il changera pourtant d'avis à peine deux ans plus tard au cours d'un entretien avec des marxistes-léninistes qui lui reprocheront d'avoir une conception naturaliste et naïve du spectacle photographié : « Je n'ai plus la même idée qu'il y a cinq ans, quand j'écrivais "Le Cinéma : Langue ou Langage?", où je parlais du mot "analogie" pris par opposition à l'*arbitraire*, au sens saussurien ; du fait de ce point de départ, j'avais été amené à poser des rapports antagonistes entre analogie et codification » (*Cinéthique*, n° 6, 1970).

DU DÉCOUPAGE À LA TOTALITÉ

Il n'y a que les fous qui ne changent pas d'idées ; seulement, s'il ne reconnaît pas à Pasolini ce qui lui appartient (c'est en partie à Deleuze que l'on doit la reconnaissance des travaux sémiologiques de ce dernier), c'est que, pour Metz, le grand code du cinéma est en complète opposition avec le « cinéma de poésie » en ce qu'il est essentiellement narratif. Ce code, Metz l'appelle « La Grande Syntagmatique du Film Narratif », soit un agencement codifié et signifiant au niveau des grandes unités du film. C'est le langage du cinéma, son champ spécifique. La Grande Syntagmatique découpe le film en segments autonomes qui relient sa surface perceptible à sa structure profonde intelligible. Ces segments ne sont pas constitués d'unités qui trouveraient leur signification en elles-mêmes comme un mot (tel plan en plongée = telle idée) mais doivent être pensés comme des éléments successifs qui ne « prennent leur sens que considérés ensemble ». En suivant le geste des formalistes comme Vladimir Propp, qui définit la morphologie du conte russe à partir d'une centaine de contes parus en une décennie (on est bel et bien dans les années de la revue et du groupe *Tel quel*), Metz délimite ces segments uniquement pour la bande-image dans un corpus de films classiques compris entre les années 1933 (stabilisation du parlant) et 1955 (naissance du cinéma moderne). Il fonde ainsi la narrativité du film sur « huit types syntagmatiques » concomitants qui codent le langage cinématographique de son corpus. Un syntagme regroupe les unités successives des plans autour d'une valeur significative suffisamment générale pour englober un très grand nombre de situations narratives. Par exemple, les syntagmes chronologiques et a-chronologiques se distinguent par le fait que les rapports temporels entre les éléments sont présentés ou non par le film.

Il ne servirait à rien de refaire ici tout l'exposé de Metz ; il suffit de comprendre que les rapports entre les grandes unités du film exprimés de manière aussi générale ne servent pas à déterminer une norme d'usage mais à constater une moyenne filmique, un code. C'est bien l'essentiel de sa sémiologie du cinéma qui reste, dans ses fondements, aussi classique que les films qu'elle analyse : plus les rapports entre segments seront élaborés et achevés, meilleur le film sera. C'est bien pourquoi d'ailleurs il est réfractaire non pas au cinéma nouveau qui renouvelle les codes, mais à celui qui s'éloigne obstinément de la narration. Il critique à cet égard la majorité des films du cinéma direct et une bonne part de ceux du nouveau cinéma, car le « mythe sourdement antinarratif » qui les anime lui apparaît aller de pair avec un esprit brouillon, pour ne pas dire désœuvré.

Il ne diffère en rien ici des structuralistes pour qui le récit oriente l'essentiel de leurs recherches et accapare une grande part de leur amour, comme Lévi-Strauss qui, en caressant le rêve de voir un opéra filmé de Wagner, ne peut qu'avoir le nouveau cinéma en horreur : « Le brouillon est légitime, à condition qu'on ne l'exploite pas dans le circuit commercial en le faisant passer pour une œuvre achevée » (*Cahiers du cinéma*, n° 156, 1964). Après avoir découpé théoriquement l'objet cinéma en une pluralité de systèmes indépendants (images, paroles, musique, bruits, mentions écrites) et en segments autonomes, Metz le juge du point de vue critique dans sa totalité narrative. Voilà un exemple qui montre bien qu'un théoricien n'est que rarement un bon critique.

LA THÉORIE EN DÉBAT

Avec la publication de ses *Essais* en 1968, Metz trône à l'avant-garde de la théorie du cinéma. On reprenait ou on s'opposait aux grands principes qui orientaient ses travaux (l'opposition était considérable du côté politique et idéologique), et ce, au moins jusqu'aux ouvrages de Gilles Deleuze qui, dans les années 1980, proposent une pensée du cinéma fondée sur l'image en abandonnant complètement l'idée de langage cinématographique (Deleuze loue d'ailleurs Serge Daney, dans une lettre qu'il lui adresse en 1986, de ne pas avoir succombé à la tentation « de se rabattre sur le langage, sur un formalisme linguistique, pour sauver le sérieux de la critique »). Mais qu'en est-il de ses travaux aujourd'hui ? À quoi peuvent-ils bien servir, sinon de référence dans une thèse de doctorat ? La leçon pédagogique de Metz est certes indéniable (en nommant) quand elle nomme avec précision les dimensions de l'objet cinématographique et aussi les concepts de « signification » et de « langage ». Mais à quoi bon s'entêter à définir un code cinématographique si cela ne sert qu'à le retrouver inlassablement dans tous les films ? Le plus grand défaut de la théorie est de donner l'impression d'être incapable de dire quoi que ce soit d'un film en particulier parce qu'elle parle toujours d'abord d'elle-même. Son manque d'utilité pratique est évident pour quiconque limite la critique au jugement qualitatif.

L'histoire cependant m'a appris à ne pas voir les choses de manière aussi tranchée. S'il n'y a pas lieu de s'émouvoir de l'oubli des travaux de Metz, on ne doit pas oublier que les débats théoriques avaient lieu dans des revues de cinéma consacrées à la critique. La fécondité de ces débats collectifs ne cessera pas d'étonner les lecteurs qui les découvrent ou redécouvrent... Même avec les propos les plus idéologiquement connotés qui les caractérisent par endroits (on est, après tout, au temps des États généraux sur le cinéma, du cinéma militant et de la profession de foi maoïste), ces revues peuvent servir d'antidote à la critique lénifiante qui n'a d'yeux et d'oreille aujourd'hui que pour le *storytelling*.

SUR CE POINT, LES CRITIQUES DES MARXISTES-LÉNINISTES DE CINÉTHIQUE CONTRE LE CINÉMA NARRATIF DE METZ S'IMPOSENT COMME UN VÉRITABLE REMÈDE.