Document généré le 9 nov. 2024 19:28

Études littéraires

La théorie des fonctions du langage au cinéma : un essai d'application

Esther Pelletier

Volume 13, numéro 1, avril 1980

Cinéma et récit

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500509ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500509ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Pelletier, E. (1980). La théorie des fonctions du langage au cinéma : un essai d'application. *Études littéraires*, *13*(1), 43–70. https://doi.org/10.7202/500509ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LA THÉORIE DES FONCTIONS DU LANGAGE AU CINÉMA : UN ESSAI D'APPLICATION

esther pelletier

« Impossible de parler aujourd'hui de sémiologie sans stratégie qui engage les partages, les achèvements, les règlements de compte. »

André HELBO

Cette remarque d'André Helbo met en relief le caractère polémique que revêt le discours dès qu'il est question de sémiologie. Elle définit justement l'état actuel de la recherche sémiologique : un terrain marécageux sur lequel plusieurs avenues se dessinent.

Si les approches et les points de vue divergent quant à leurs objets et méthodes d'analyse, il n'en demeure pas moins que certains courants de pensée se sont institués et ont grandement influencé la recherche scientifique dans le champ des études sur la signification. Qu'il s'agisse de sémiologie, de sémiotique, de poétique ou de psychanalyse, des chercheurs tels F. de Saussure, C. S. Peirce, R. Jakobson ou J. Lacan demeurent aujourd'hui, pour plusieurs, une source féconde d'inspiration tant pour la variété des préoccupations qui ont engendré leurs travaux que pour la diversité des modèles d'analyse qu'ils ont proposés. Ces modèles, dépendant du raffinement dont ils ont été l'objet, sont d'ailleurs plus ou moins opératoires et peuvent relever d'au moins trois ordres : l'ordre de la sémantique, l'ordre de la syntaxe et l'ordre de la pragmatique du discours.

Parmi les modèles qui mettent en valeur la pragmatique du discours, il en est un qui a retenu notre attention, celui des fonctions du langage de R. Jakobson. En effet, si le cinéma peut être conçu comme un « langage[1] » utilisé à des fins de communication entre un ou des émetteurs et un ou des récepteurs, il nous semble opportun de tenter l'application de cet aspect de la théorie de Jakobson à un film, ne serait-ce que pour en vérifier le fonctionnement dans le cadre de la communication cinématographique.

Pour les besoins de notre démonstration nous avons choisi comme objet d'analyse le troisième volet de la trilogie *Au cœur de la vie* du cinéaste français Robert Enrico. Réalisée en 1961-62, cette trilogie comprend trois courts métrages d'une demi-heure : *L'Oiseau-moqueur, Chikamauga* et *La Rivière du hibou*. Ces courts films de fiction sont des adaptations cinématographiques de l'œuvre *In the Midst of Life* de l'écrivain américain Ambrose Bierce (1842-1913) et illustrent, sous trois aspects différents, l'atrocité de la guerre, plus particulièrement celle de la guerre de Sécession.

En étudiant *La Rivière du hibou*, nous tenterons, en premier lieu, de dégager la hiérarchie des fonctions du langage qui s'instaure dans cette communication cinématographique en utilisant la typologie de Jakobson, ce qui nous permettra de faire ressortir la fonction dominante à l'intérieur de l'œuvre. En second lieu, nous proposerons un certain nombre d'éléments de réflexion théorique sur les mécanismes de l'articulation des fonctions du langage dans la communication cinématographique en général.

Considérant l'ampleur que pourrait prendre cette recherche, nous nous limiterons à l'analyse exclusive d'un certain nombre de procédés cinématographiques susceptibles de rendre compte de façon manifeste des fonctions du langage telles que les définit Jakobson.

Mais avant d'analyser les différents segments du récit cinématographique, il est essentiel de se pencher sur l'œuvre de même que sur les six fonctions du langage. C'est la raison pour laquelle nous ferons précéder notre analyse d'un court résumé du film lié à l'isotopie générale qui s'en dégage, d'un découpage qui tient compte de la structure du récit et d'un schéma de l'organisation des six fonctions du langage dans l'acte de communication.

1. L'isotopie générale dans *La Rivière du hibou*

La principale isotopie ou l'isotopie générale que le récit cinématographique prend en charge a trait à l'irrespect de la vie en temps de guerre. Pour illustrer cette isotopie, R. Enrico, suivant en cela A. Bierce, a choisi la situation suivante : pendant la guerre de Sécession aux États-Unis, un civil est pendu sans jugement par des militaires pour s'être approché

d'un pont. Au cours des dernières secondes précédant sa mort, il imagine qu'il parvient à se soustraire à la pendaison et à fuir vers les siens.

Cette situation qui, au départ, était dénuée de toute poéticité et ne remplissait pas encore de fonctions précises (au sens de Jakobson), dans la mesure où elle n'était pas encore un acte de communication, s'est chargée par la suite d'un sens nouveau lorsque le cinéaste[2] l'a traitée par le truchement du médium cinématographique en lui attribuant une valeur poétique et en lui faisant remplir diverses fonctions dans la communication avec le récepteur.

2. La structure du récit cinématographique

Un découpage «classique» du récit cinématographique consiste à diviser le film en séquences et en plans. On parle alors, et avec raison, du «découpage technique» qui est consigné par écrit et qui est un instrument fort utile au réalisateur et aux techniciens en cours de réalisation.

Cependant, pour une étude de l'organisation de la narration du récit cinématographique, nous avons élaboré un découpage du film qui tient compte à la fois de la description chronologique des événements et de la structure du récit organisé en plusieurs segments. Ainsi la structure de *La Rivière du hibou* comporte-t-elle deux grands segments qui correspondent aux deux grands moments dont le récit rend compte : d'une part, la pendaison du condamné y compris tous les préparatifs, et, d'autre part, sa fuite imaginaire durant les dernières secondes précédant sa mort. Notons que ces deux segments ne sont pas rigoureusement consécutifs puisque le segment B est inséré à l'intérieur du segment A.

A // B // A Fin

A = la pendaison
B = la fuite imaginaire

Chacun de ces deux segments se redivise en une série de plus petits segments qui illustrent le rituel de la pendaison et la fuite imaginée par le condamné.

LA RIVIÈRE DU HIBOU
DÉCOUPAGE DU RÉCIT

Segment A : la pendaison

Segments	*Titre*	*Description*
A_1	Arrivée des soldats avec le condamné.	À l'aube, près du pont de la rivière du hibou, on aperçoit très brièvement une affiche clouée sur un arbre et on entend des cris d'oiseaux de même que des bruits de manœuvres militaires; puis, des soldats encadrant un prisonnier civil s'engagent sur le pont et s'arrêtent à peu près au milieu.
A_2	Préparation de la pendaison	Un soldat fait passer une corde autour d'une poutre du pont. On amène ensuite le condamné et on le place à l'extrémité d'une planche qui s'avance dans le vide, au-dessus de la rivière. On lui enlève sa cravate pour lui passer la corde autour du cou et on lui lie les pieds, les jambes et les mains. Alors, le capitaine situé à l'autre extrémité de la planche, cède sa place au sergent. À ce moment, le condamné se met à penser à sa femme et ses enfants. Il est bientôt ramené à la réalité de la pendaison lorsqu'on lui enlève sa montre. Puis, il se met à penser à la possibilité de fuir jusqu'à ce que le capitaine donne le signal de la pendaison.
A_3	Pendaison.	Le sergent se retire de la planche et le condamné bascule dans le vide.

(Remarque : le segment A est momentanément interrompu)

Segment B : la fuite imaginaire

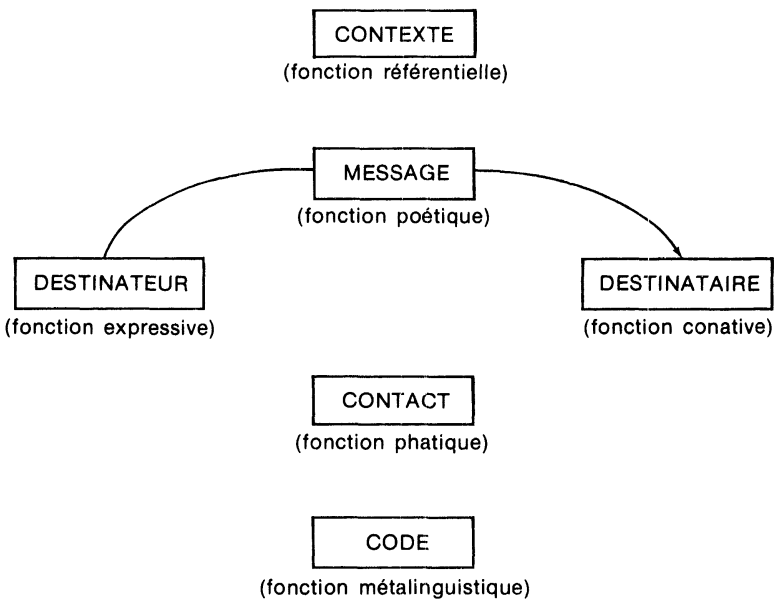
B_1	Délivrance sous l'eau.	Le condamné tombe dans l'eau et descend au fond de la rivière où il commence à se libérer des liens qui retiennent ses mains. Il se débarrasse aussi de la corde qu'il a autour du cou. Il remonte ensuite vers la surface tout en libérant ses pieds et ses jambes et en enlevant ses bottes. Il finit par sortir de l'eau pour enfin respirer.
B_2	Hommage à la vie.	Une série de plans de feuillages et d'insectes (papillon, chenille, araignée tissant sa toile) apparaissent à l'écran accompagnés d'une chanson qui rend hommage à la vie (*A Living Man*).
B_3	Fuite dans les eaux calmes.	Le condamné aperçoit les soldats sur le pont et se rend compte que l'un d'eux qui pointe son arme vers lui est un tireur d'élite. Il se met à nager alors que des coups de feu se font entendre. Il entre sous

Segments	*Titre*	*Description*
		l'eau, en ressort pour respirer et continue à nager. Un boulet de canon tombe près de lui mais n'empêche pas sa fuite. Il fait la rencontre d'un serpent d'eau qu'il évite en plongeant. Sa nage continue alors que les coups de feu ne cessent de se faire entendre.
B_4	Fuite dans les eaux agitées.	On le retrouve plus loin où il dévale les rapides de la rivière en roulant sur lui-même et où il est finalement emporté par le courant.
B_5	Repos momentané	Il arrive doucement à la nage au rivage et se traîne sur le sable. Il se repose et constate qu'il est en vie. Il manifeste sa joie en lançant du sable dans les airs et en riant aux éclats. Puis, il se traîne jusqu'à une fleur pour en respirer le parfum. Sur ces dernières images, le thème musical de la chanson du segment B_2 (*A Living Man*) se fait entendre.
B_6	Fuite en forêt	Un coup de canon est tiré et le condamné reprend la fuite. Il court en forêt, entend un autre coup de canon et tombe. Il reprend de nouveau sa course et s'arrête quelques instants pour reprendre son souffle. Il repart à courir à travers de hautes fougères puis dans une allée bordée d'arbres où il s'écroule. Épuisé, il marche lentement et, regardant devant lui, semble heureux de ce qu'il voit.
B_7	Retour parmi les siens.	Les portes d'une grille s'ouvrent d'elles-mêmes devant lui. Il entre dans un parc à la course. Il marche à travers les arbres. Il aperçoit sa maison et sa femme qui s'avance vers lui. Il court vers elle, elle vient vers lui (la scène est reprise 3 fois) et ils se rejoignent enfin. Elle porte ses mains au cou de l'homme et dès qu'elle le touche, il s'écroule en lançant un cri d'horreur.
Segment A : la pendaison *(suite)*		
A_3	Pendaison (*suite*).	Le condamné arrive au bout de la corde. Les soldats quittent le pont en rang dès qu'il est mort. L'affiche du début apparaît de nouveau à l'écran : « Tout civil surpris à proximité des ponts, tunnels ou voies ferrées, sera pendu sans jugement ».

Ainsi, la majeure partie du segment A (la pendaison) est suivie du segment B (la fuite imaginaire) qui est lui-même suivi de la dernière partie du segment A. La fuite imaginaire a donc été pensée par le condamné entre le moment où on l'a laissé tomber dans le vide et celui où il arrive au bout de la corde.

Au niveau du traitement cinématographique, cette situation a permis a Enrico de jouer considérablement sur la dilatation du temps dans le récit, ce qui n'est pas sans influence sur le type de fonctions qui prévaut dans cet acte de communication cinématographique.

3. Schéma des fonctions du langage dans la communication



4. L'analyse des fonctions du langage dans le récit

Nous analyserons les différentes fonctions pour chacun des segments selon l'ordre chronologique du film sauf pour la

deuxième (et dernière) partie du segment A_3 que nous avons ramenée à son segment d'appartenance. Ce qui donne dans l'ordre :

4.1 Analyse des segments A_1, A_2 et A_3 (première et deuxième partie).

4.2 Analyse des segments B_1, B_2, B_3, B_4, B_5, B_6 et B_7.

Pour chacun des segments, nous analyserons les fonctions du langage selon leur ordre d'apparition au sein du récit.

4.1 *Segment A : la pendaison*

4.1.1 *La fonction expressive :*

« La fonction expressive est centrée sur le destinateur (ou émetteur) du message. Elle exprime l'attitude de l'émetteur à l'égard du contenu du message et de la situation[3] ».

Au cinéma, comme dans certains autres modes de communication, la fonction expressive se manifeste en regard de deux types d'émetteur :

1er : Le narrateur de qui émane l'acte de communication cinématographique (le film) et qui utilise plusieurs procédés cinématographiques exprimant ses intentions, sa pensée, ses idées, bref sa subjectivité. Il a une opinion à propos des situations qu'il présente sur pellicule. Il impose sa manière de « voir ».

2e : Les personnages qui, selon les situations présentées, utilisent la première personne. L'auteur du film leur attribue certaines fonctions (au sens de Propp) et leur permet de s'exprimer par un « je ». Souvent, c'est un moyen qu'emploie l'auteur pour rendre compte de sa subjectivité. Il « parle » par le biais des personnages.

Dans *La Rivière du hibou*, le narrateur fait sentir sa présence principalement par des procédés cinématographiques car on ne fait pratiquement pas usage du langage parlé et écrit dans ce récit. Ainsi, dans les segments A_1 et A_2, les lents travellings obliques, horizontaux et verticaux de même que les lents panoramiques contribuent à créer un climat d'attente et de tension. On n'y fait pas que rapporter froidement la situation du condamné : le narrateur porte un jugement sur cette situation en y projetant sa propre perception. L'atmosphère se fait

lourde : on sent que le narrateur veut exprimer le caractère inhumain de cette pendaison. La fonction expressive se manifeste clairement à mesure que la caméra s'avance près du pont où le condamné est amené.

Par la suite, alors que le condamné pense à sa famille, la fonction expressive surgit cette fois par le biais du personnage. Le condamné, en tant que « je », voit sa femme et ses enfants venir vers lui. Sa pensée s'actualise dans le récit. Elle se manifeste aussi en « je », au niveau du son, par l'intermédiaire de la voix-off, alors que, plus tard, il pense à sa fuite : « Si je réussissais à me libérer les mains, je parviendrais peut-être à me dégager du nœud coulant et à sauter dans la rivière. En plongeant, je pourrais échapper aux balles, atteindre la rive à la nage, gagner les bois, fuir. »

4.1.2 *La fonction référentielle :*

« La fonction référentielle (dite aussi dénotative) est centrée sur le référent[3]. »

Dans les premiers segments du film, la fonction référentielle s'exerce d'abord au niveau du son : les cris d'oiseaux sauvages indiquent le lieu où le récit s'amorce et les bruits de manœuvres militaires (la marche en rang dirigée par un commandant) annoncent le contexte du déroulement de la narration. Par la suite, ces deux types de son alternent.

Sur le plan visuel, les images indiquent que l'on se trouve en forêt, près d'un pont, et que des manœuvres militaires ont lieu. Des soldats sont postés, d'autres défilent sur le pont et finalement un civil est amené sous la garde d'un petit groupe de soldats. Cette première lecture de la mise en situation du récit ne tient compte que de la fonction référentielle. En effet, les objets désignés tant au son qu'à l'image revêtent d'abord une première couche de signification qui s'obtient en mettant en relation le signifié avec le référent auquel il se rapporte habituellement dans la réalité. Ici, les référents s'imprègnent de la réalité du contexte d'une pendaison en temps de guerre.

Par la suite, cette fonction demeure, mais de façon moins prononcée. Le rituel de la pendaison commence. On installe la potence sur le pont ; on fait prendre place au condamné, à l'extrémité d'une planche, au-dessus de la rivière ; on lui lie

pieds, jambes et mains ; on lui enlève sa cravate ; on le départit de sa montre et, finalement, on le fait basculer dans le vide où (nous le découvrons à la toute fin du film) il meurt pendu.

4.1.3 *La fonction poétique :*

« La fonction poétique est centrée sur le message en tant que tel. Elle "met en évidence le côté palpable des signes" (Jakobson). Tout ce qui dans le message apporte un supplément de sens au message par le jeu de sa structure, de sa tonalité, de son rythme, de ses sonorités, relève de la fonction poétique[3]. »

Et nous ajouterions, pour la communication cinématographique : « Tout ce qui (...) apporte un supplément de sens au message par le jeu... » des teintes de gris sur la pellicule (*L'Oiseau-moqueur* et *La Rivière du hibou* d'Enrico), de la dominance d'une couleur (*Désert rouge* d'Antonioni) ou de plusieurs couleurs (*Cris et chuchotements* de Bergman), des fondus à l'iris (*Deux Anglaises et le continent* de Truffaut), de la gamme des images hors foyer (*Le Grand Meaulnes* d'Albicoco), de la composition picturale (*Le Procès* d'Orson Welles et *La Rivière du hibou*), etc.

Dans *La Rivière du hibou*, la fonction poétique est continuellement présente. Au tout début, dès la mise en situation, nous avons identifié la fonction référentielle qu'exercent les cris d'oiseaux sauvages enregistrés sur la trame sonore. De ces sons d'oiseaux, un cri plaintif, langoureux se détache. C'est probablement le cri d'une chouette. À notre avis, ce cri lugubre relève principalement de la fonction poétique puisqu'il vient ajouter un élément de plus au sens de la morbidité de la pendaison. Il ne signifie pas seulement « un oiseau crie » (fonction référentielle) mais il exprime le climat de langueur et de souffrance qui entoure cette mort précipitée.

Toujours au niveau du son, le tic tac amplifié de la montre du condamné ne signifie pas « sa montre est bruyante ». Cet effet sonore est plutôt utilisé dans le récit pour faire saisir au récepteur que le condamné quitte un instant la réalité de sa situation pour se retirer dans ses pensées, dans un temps imaginaire, auprès de sa famille. Le tic tac fait donc référence au temps imaginaire qui sert de refuge à cet homme démuni devant la mort.

En ce sens, la fonction poétique s'exerce en même temps que la fonction phatique, sur laquelle nous reviendrons, et qui

permet au récepteur de garder le contact avec l'acte de communication cinématographique. On lui indique que le temps présent de la diégèse devient un temps imaginaire, d'un autre niveau que celui dans lequel on baignait un moment auparavant.

Au niveau de l'image, la composition des lignes de même que l'éclairage en contre-jour d'un arbre rachitique, sans feuilles et probablement mort, accentue le caractère morbide de la guerre où des pendaisons sans jugement peuvent arbitrairement avoir lieu. L'arbre rachitique, devenu exagérément noir par l'effet de l'éclairage en contre-jour, se découpe nettement sur un ciel clair. Le récepteur peut facilement prêter diverses significations à ces formes « obscurcies » qui ne sont, en fait, que la simple représentation d'un arbre.

Par la suite, Enrico utilise à quelques reprises l'éclairage en contre-jour (certains plans du pont et de ses alentours de même que de la fuite en forêt). Il joue aussi sur la composition des lignes, particulièrement lorsqu'un militaire installe la corde pour la pendaison autour d'une poutre qui soutient le pont. L'utilisation de la contre-plongée étire les lignes et donne au militaire une stature démesurée. Par extension, ces images peuvent connoter la puissance, la force du militarisme, particulièrement en temps de guerre.

Cette signification de pouvoir du militarisme est aussi exprimée par un gros plan sur la botte du soldat qui se retire de la planche pour faire basculer le condamné dans le vide. La profondeur de champ permet de voir au premier plan la grosse botte et à l'arrière-plan le condamné qui tombe dans la rivière. Cette botte qui appartient à un soldat devient le signe d'un pouvoir de vie et de mort sur le condamné.

Un autre procédé utilisé par Enrico contribue à l'instauration de la fonction poétique dans le récit. Le mouvement de ralenti des images lorsque le condamné pense à sa famille nous indique bien que ces images sont le fruit de son imagination. L'irréalisme du mouvement permet de faire saisir au récepteur que le condamné rêve. Dans ce cas, la fonction phatique est aussi présente, puisque ce procédé permet de garder plus facilement le contact avec le récepteur, en lui indiquant qu'il s'agit d'un rêve et non de la réalité (fictive) qu'il vient de quitter.

4.1.4 *La fonction conative :*

« La fonction conative est orientée vers le destinataire. Tout ce qui dans un message concerne ou met en cause directement le destinataire de ce message relève de la fonction conative[3]. »

Au cinéma, certains procédés peuvent être utilisés pour attirer l'attention des récepteurs éventuels. Le narrateur peut, par exemple, impliquer directement le spectateur soit par le truchement du commentaire en voix-off, soit par l'intermédiaire d'un personnage s'adressant à la caméra pour « parler » au spectateur. Mais il est aussi possible de retrouver, au cinéma, la fonction conative du côté des matières de l'expression entretenant un rapport d'analogie avec leur référent (image, bruit).

Dans la *La Rivière du hibou*, nous avons relevé trois cas d'utilisation de l'image à des fins conatives. Lorsqu'Enrico choisit de montrer en contre-plongée comment le militaire installe la potence sur le pont et comment la corde robuste viendra encercler le cou du condamné, l'effet de saillance produit par l'utilisation d'un objectif grand angulaire semble vouloir signifier aux récepteurs : voyez ce que peut ressentir un condamné avec une telle corde autour du cou !

Plus loin, la caméra insiste longuement sur la distance qui sépare les pieds du condamné de ceux du militaire. Elle met en relief l'équilibre précaire qui sera rompu dans quelques instants : lorsque le soldat se retirera de la planche, le condamné basculera dans les eaux de la rivière. Ainsi, par cette insistance, le narrateur semble dire aux récepteurs : constatez comme la vie de cet homme ne tient qu'à un fil ! Dans ce segment du récit, la fonction conative se superpose aux fonctions expressive et poétique.

Puis, à la toute fin du récit, la caméra exécute de lents mouvements panoramiques en s'éloignant peu à peu du pont et en dévoilant aux spectateurs l'affiche sur laquelle l'ordre d'exécution de civils apparaît. Encore une fois, au moyen de ce procédé technique qui se veut lent et insistant, on indique aux récepteurs : constatez le caractère arbitraire et inhumain des jugements en temps de guerre ! Constatez l'atrocité de la guerre de Sécession ! Notons aussi que, dans ce dernier segment, la fonction poétique se superpose à la fonction conative.

4.1.5 *La fonction phatique :*

« La fonction phatique est centrée sur le "contact" (physique ou psychologique). Tout ce qui, dans un message, sert à établir, maintenir ou couper le contact (donc la communication) relève de la fonction phatique[3]. »

Au cinéma, l'emploi de procédés tels que le plan subjectif (plan qui exprime la vision d'un personnage), le zoom, la compression du temps, la répétition systématique des mêmes événements permet à la fonction phatique de s'instaurer au sein d'un récit cinématographique.

Ainsi, lorsque le condamné tombe dans le vide et aboutit dans les eaux de la rivière, la caméra se met à la place de celui-ci et descend elle aussi dans la rivière. Le récepteur participe à la pendaison en ayant l'impression de tomber, par « personne » interposée, dans la rivière. La communication joue ici sur l'identification du récepteur et tente d'accentuer sa participation. Ce procédé aide à maintenir solidement le contact établi avec le récepteur. On retrouve d'autres exemples du genre à l'intérieur du segment de la fuite.

4.2 *Segment B : la fuite imaginaire*

4.2.1 *La fonction phatique :*

Dans cette autre partie du récit, la fonction phatique se manifeste à deux reprises par l'utilisation de plans subjectifs et par l'utilisation d'un zoom-in (travelling optique). La vision du personnage qui, sous l'eau, regarde à différentes reprises (plans subjectifs) vers la surface de la rivière et qui, une fois remonté, aperçoit subitement un tireur d'élite (zoom-in rapide), aide le récepteur à demeurer en contact avec l'acte de communication qui s'offre à lui.

4.2.2 *La fonction référentielle :*

Quant à la fonction référentielle, elle est toujours présente dans chacun de ces segments :

a) Le condamné se libère de ses liens alors qu'il est au fond de l'eau.

b) Par la suite, il essaie de fuir en nageant dans la rivière alors qu'il est traqué par les militaires qui tirent dans sa direction.

c) La fuite se poursuit dans les rapides.

d) Il atteint un rivage où il est momentanément sauvé.

e) Entendant un coup de canon, il fuit en forêt.

f) Il arrive près de sa demeure et aperçoit sa femme qui vient vers lui.

4.2.3 *La fonction expressive :*

La fonction expressive se manifeste principalement par l'étirement démesuré du temps qui accentue la tension et l'attente du dénouement. Le condamné n'en finit plus de se libérer de ses liens quand il se trouve sous l'eau ; les militaires, malgré une longue fusillade acharnée, ne le touchent pas ; sa fuite semble sans fin. Le narrateur a tout mis en œuvre pour étirer le temps.

D'autres procédés sont aussi utilisés. Tout d'abord, la parole : lorsque le condamné aperçoit le tireur d'élite, la pensée qui lui vient à l'esprit est livrée au récepteur : « Cet homme a les yeux gris... J'ai lu un jour que les tireurs d'élite ont les yeux gris ». Ensuite, au cours de la fuite en forêt, le narrateur fait sentir sa présence au moyen d'un travelling horizontal tourné par une caméra à l'épaule qui exécute des mouvements brusques. Le narrateur porte un jugement sur cette folle course à laquelle se livre le condamné.

Finalement, au segment A_7, celui où notre homme est de retour chez lui, Enrico utilise le télé-objectif qui comprime la profondeur de l'image, ce qui donne comme impression aux récepteurs que le condamné court sur place alors qu'il tente de toutes ses forces de rejoindre sa femme.

4.2.4 *La fonction métalinguistique :*

« La fonction métalinguistique est centrée sur le code. Tout ce qui, dans un message, sert à donner des explications ou des précisions sur le code utilisé par le destinateur relève de la fonction métalinguistique[3]. »

Nous avons relevé un court moment de la narration où la fonction métalinguistique est présente. Il s'agit en quelque sorte d'une articulation cinématographique qui permet de passer de la fuite dans les eaux calmes à celle dans les eaux agitées. L'utilisation d'un travelling circulaire pour ce plan en contre-plongée ne vise pas à donner un sens aux objets

(arbres et ciel) qui y sont représentés. Ces objets n'ont pas de sens particulier par rapport au récit. En fait, ce procédé est employé en tant que moyen d'expression purement cinématographique. Le discours soutenu par ce plan rend compte de la spécificité du cinéma au niveau de l'expression. Seul le film peut avoir recours à un tel procédé. Ce plan « parle » de l'utilisation des moyens cinématographiques. En ce sens, un métalangage est utilisé.

4.2.5 *La fonction poétique :*

Dans cette partie du film, la fonction poétique est privilégiée. En effet, lorsque le condamné revient à la surface de l'eau et prend une grande respiration, le récit est interrompu pour faire place à une série d'images qui illustrent la beauté, la grandeur et le caractère précieux de la vie (insectes, feuillages, gouttelettes de rosée). Ces images sont accompagnées d'une chanson, *A Living Man*, chantée par un Noir dont la voix grave traduit ces sentiments. Ce segment est essentiellement poétique. Il prend son sens en étant accolé aux autres segments du récit auxquels il s'oppose : d'une part la vie, d'autre part la guerre et la mort. Le fait que ce soit un Noir qui chante n'est pas non plus indifférent. Le récepteur peut possiblement associer « droit de mort » et « éloge à la vie » à la guerre de Sécession dont l'enjeu était l'esclavage des Noirs.

Par la suite, le récit emprunte à plusieurs reprises la fonction poétique afin de signifier au récepteur que le condamné invente une fuite imaginaire. Ne l'oublions pas, cette évasion est imaginée par le condamné entre l'instant où il commence à descendre dans le vide et celui où il meurt au bout de la corde. Le temps, en réalité, se comprimerait considérablement entre ces deux instants. Enrico, au contraire, l'a dilaté, allongé pour des fins expressives et poétiques.

Ainsi plusieurs indices sont donnés au récepteur afin de lui permettre de distinguer la réalité de l'imaginaire. Par exemple, lorsque le condamné revient à la surface de l'eau, il aperçoit les soldats sur le pont et sur la rive qui s'apprêtent à le poursuivre en tirant sur lui. Cette vision du condamné est décrite, au niveau de l'image, en contre-jour et au ralenti. L'effet de ce mouvement lent que produit la caméra entre en contradiction avec ce qui est filmé : les militaires s'empressent

d'utiliser leurs armes... au ralenti. Au plan sonore, les ordres des officiers sont aussi rendus au ralenti, ce qui crée une distorsion qui n'est pas sans rapport avec le caractère imaginaire de la situation.

Tous ces procédés visent à rendre compte de l'état réel du condamné qui est au seuil de la mort. La perception de ses sens commence à se détériorer, ce qui affaiblit sa lucidité. Le monde autour de lui fonctionne au ralenti, peut-être pour lui permettre de fuir plus aisément. Ainsi, ces procédés cinématographiques expriment bien plus que le strict contenu des images. Le sens se projette au-delà des signifiés apparents.

Il en va de même au cours de la fuite dans les eaux et en forêt où le temps étiré connote toujours l'imaginaire. Cette connotation est aussi présente alors que le condamné voit les portes du jardin de sa résidence s'ouvrir d'elles-mêmes pour l'accueillir. Il semble entrer au « paradis ».

La fonction poétique est aussi utilisée dans le segment du récit où le condamné est sauvé momentanément lorsqu'il atteint le rivage, après avoir descendu les rapides agités. En touchant le sol et en prenant du sable dans sa main, il se rend compte qu'il est toujours vivant et exprime sa joie. Il se traîne péniblement jusqu'à une fleur pour en respirer le parfum. À ce moment, le thème musical de la chanson *A Living Man* vient accompagner les images. Le caractère précieux de la vie, sa beauté et sa splendeur sont, encore une fois, signifiés par le biais de ces images et de ces sons.

Plus tard, dans le récit, la fonction poétique est à nouveau utilisée, au moment où le condamné retrouve sa femme. Au niveau du son, la musique subit une progression à mesure que le temps s'écoule et que le condamné est sensé parvenir à rejoindre sa femme. Au niveau de l'image, les trois reprises des plans, faisant alterner le condamné et sa femme (champ, contre-champ) contribuent à donner une signification d'irréalité à ces retrouvailles. Ce n'est qu'un rêve irréalisable que le condamné s'imagine vivre.

5. Les mécanismes de l'articulation des fonctions du langage dans la communication cinématographique

Après avoir identifié les principales fonctions du langage dans le récit, nous pouvons maintenant, à l'aide d'un tableau-

DISTRIBUTION DES FONCTIONS
DU LANGAGE DANS *LA RIVIÈRE DU HIBOU*

	Expressive	Conative	Référentielle	Poétique	Phatique	Métalinguistique
Segment A: La pendaison						
A_1: Arrivée des soldats avec le condamné	1		2	2		
A_2: Préparation de la pendaison	3	2	1	5	2	
A_3: Pendaison		1	1		1	
Segment B: La fuite imaginaire						
B_1: Délivrance sous l'eau	1		1		1	
B_2: Hommage à la vie				1		
B_3: Fuite dans les eaux calmes	2		1	2	1	
B_4: Fuite dans les eaux agitées			1	1		1
B_5: Repos momentané			1	1		
B_6: Fuite en forêt	2		1	2		
B_7: Retour parmi les siens	1		1	3		
	10	3	10	17	5	1

N.B.: Les chiffres indiquent le nombre d'occurrences de chacune des fonctions du langage à l'intérieur de chacun des segments.

synthèse, déterminer quelle est la fonction dominante dans l'œuvre et l'importance selon laquelle les autres fonctions sont présentes.

5.1 *Les fonctions poétique et référentielle*

À la lecture de ce tableau-synthèse, il apparaît que certaines fonctions sont plus utilisées que d'autres. En terme de fréquence d'apparition, la fonction poétique vient en tête (17 occurrences) suivie des fonctions expressive et référentielle qui se classent *ex æquo* (10 occurrences) ; viennent ensuite les fonctions phatique (5 occurrences), conative (3 occurrences) et métalinguistique (une seule occurrence).

Ainsi s'institue dans le récit une hiérarchie des fonctions du langage basée, entre autres, sur la fréquence des occurrences et ayant à son sommet la fonction poétique. Cependant cette hiérarchie ne s'établit pas à partir de la seule fréquence de l'apparition des différentes fonctions dans le récit. En effet, si l'on se fie à une conception bien définie de l'art telle celle qui est à la base de la pensée de Jakobson, cette hiérarchie n'est qu'une conséquence. Pour lui, une hiérarchie des fonctions du langage s'instaure dès qu'il y a acte de communication artistique, c'est-à-dire dès que les objets désignés par l'émetteur et destinés au récepteur sont porteurs de significations particulières, nouvelles, différentes des signifiés auxquels ils font ordinairement référence. Dans ce cas, la fonction poétique doit se retrouver à la tête de la hiérarchie puisqu'elle doit être dominante c'est-à-dire majoritairement utilisée au cours du processus de communication : on la retrouve parsemée çà et là, constamment présente comme un fil ayant servi à tisser la trame du récit. Comme le précise Jakobson : « L'œuvre poétique doit en réalité se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante[4]. » Ou encore : « La définition de la fonction esthétique comme dominante de l'œuvre poétique permet de définir la hiérarchie des diverses fonctions linguistiques à l'intérieur de l'œuvre poétique[5]. »

C'est le cas de *La Rivière du hibou* où, comme nous l'avons vu antérieurement, Enrico a voulu aller plus loin que la stricte transposition à l'écran d'un fait divers qui se produit fréquemment en temps de guerre. Au moyen des procédés

cinématographiques, il a réussi à dépasser le niveau de la dénotation pour atteindre celui de la connotation. Une dimension nouvelle comportant plusieurs facettes, l'absurdité de la guerre, son atrocité, la souffrance humaine, l'injustice, vient envelopper le fait divers et donner à l'acte de communication une valeur poétique dominante qui recouvre l'œuvre.

Ce phénomène de la dominance de la fonction poétique s'érige en un postulat sur lequel repose tout un courant de pensée qui ne reconnaît le fait artistique, pour toute œuvre d'art quelle qu'elle soit, que là où la fonction poétique est non seulement présente mais aussi dominante.

Le cinéma est un système de communication qui sert à transmettre de l'information. De là découle sa fonction sociale : influencer le récepteur en lui transmettant des informations qu'il enregistre (à moins de problèmes d'interface ou de comportements de refus) et qui le transforment sensiblement. Pour y parvenir, un système organisé de signes est mis en branle. Dans le cas du cinéma, au moins deux grands types de signes sont mis à contribution : les signes conventionnels et les signes analogiques[6].

Or ces deux types de signes peuvent faire directement référence à l'objet qu'ils signifient (dénotation) ou alors s'en détacher et faire référence à des significations particulières, en dehors de l'objet désigné (connotation). Si l'on accepte pour le concept d'information une définition qui tienne compte du rôle que celle-ci peut jouer dans la réduction d'une incertitude et d'une ignorance (grâce à l'acquisition d'un nouveau savoir), il appert que l'information tient une place différente dans l'un et l'autre cas.

Dans le premier cas, soit celui du signe faisant directement référence à l'objet qu'il désigne, le rapport entre le référent et le signifié se réalise automatiquement puisque, en principe, nous connaissons déjà l'objet référentiel. Il y a donc très peu d'information puisqu'il n'y a pratiquement pas d'incertitude à réduire ou d'ignorance à combler chez le récepteur. C'est ce qui se produit lorsque nous utilisons quotidiennement notre langue maternelle. Le lien entre l'objet référentiel et les signes utilisés s'effectue automatiquement. On peut aussi tenir à peu près la même réflexion à propos de la photographie non artistique qui reproduit mécaniquement des objets appar-

tenant à la réalité. Le type d'information à l'œuvre ici, puisqu'il y en a tout de même une certaine part, fait appel à la fonction référentielle.

Dans le deuxième cas, soit celui du signe se détachant de l'objet qu'il désigne à un premier niveau de signification, l'information est plus abondante et participe davantage au processus de la connaissance, puisqu'il y a une incertitude à réduire de même qu'une ignorance à combler, le référent ne s'associant pas automatiquement au signifié. Comme il y a « obscurcissement » de la forme, un effort doit être fait par le récepteur pour parvenir au sens qui dépasse le degré zéro et atteint un degré supérieur.

Ainsi, dans *La Rivière du hibou*, lorsque le cri plaintif de l'oiseau se fait entendre, cela ne signifie pas simplement : un oiseau crie d'une manière plaintive (degré zéro), mais bien plus ; ce bruit d'oiseau est le signe annonciateur du climat langoureux, morbide et pénible qui entoure la pendaison du condamné (degré supérieur). Ce type d'information fait appel à la fonction poétique du langage.

Ce qui fonderait la différence entre la communication non artistique et la communication artistique résiderait dans l'utilisation dominante de la fonction poétique du langage.

Dans le premier cas, la fonction référentielle est à l'honneur et, bien sûr, fait appel aux autres fonctions du langage et même, à l'occasion, à la fonction poétique. Dans le langage quotidien, par exemple, nous employons parfois des figures de style (tropes) mais, il en va de soi, cette performance n'est que passagère.

Dans le cas de la communication artistique, on retrouve, bien sûr, un certain nombre de signes qui se rattachent directement aux objets qu'ils désignent. Mais, ils relèvent du choix de l'auteur dont l'art consiste à les accoler à d'autres signes qui ne représentent pas directement les objets désignés. Et, justement, du fait qu'ils relèvent du choix de l'auteur, ils deviennent porteurs d'information et tout ce réseau complexe de signes contribue à créer des significations nouvelles.

Ainsi, dans une communication artistique, il n'y a pas de contradiction à ce que les fonctions référentielle et poétique interagissent par l'intermédiaire du langage utilisé. Cependant,

l'accent est mis sur la fonction poétique qui fonde la communication artistique et la différencie fondamentalement de la communication non artistique.

La dominance de la fonction poétique dans la communication artistique n'empêche pas la manifestation des autres fonctions du langage. L'importance de leur présence sera toutefois fonction du type de communication artistique. La communication artistique verbale (conte écrit, nouvelle, roman) ou la communication artistique figurative (peinture, danse, mime) ne présentent pas nécessairement pour ces autres fonctions (encore là l'auteur peut décider de privilégier telle ou telle fonction) la même hiérarchie que la communication artistique mixte (verbale ou figurative) : théâtre, cinéma, conte oral, etc.

Bien qu'il soit en quelque sorte soumis aux règles du genre adopté, l'auteur a toutes les possibilités de s'approprier le matériau brut et de l'agencer selon sa volonté. Qu'il s'agisse de manier la langue ou les différents « langages » du cinéma [7], de la peinture, de la danse, etc., l'auteur, en établissant une communication, transforme la langue (ou le « langage ») en parole. Ce que l'auteur émet lui est propre et relève, en partie du moins, de sa subjectivité.

Dans *La Rivière du hibou*, à l'aide des procédés cinématographiques (plans, cadrages, mouvements de caméra, angles de prises de vue, couleur, ubiquité de la caméra, organisation picturale, etc.) qui forment la base du « langage » cinématographique à la disposition de tous les réalisateurs, Enrico a agencé, à sa manière, les divers éléments de ce « langage » et a livré au récepteur sa propre vision, sa propre perception et ses propres sentiments à l'égard d'une situation inspirée de la réalité. Pour Jakobson, l'art ne serait entré en ligne de compte qu'à partir du moment où cette transposition a emprunté les voies du langage poétique car, hypothétiquement, Enrico ou un autre aurait pu livrer aussi sa parole en filmant, pour un bulletin de nouvelles à la télévision, la pendaison d'un homme condamné à mort en temps de guerre et ce sur le mode du cinéma direct, dans le style des actualités. S'il faut distinguer langue et parole, il faut aussi distinguer parole et art. La parole n'est pas nécessairement de l'art, mais l'art est toujours une parole.

Même si l'histoire du cinéma témoigne de l'apparition de différents courants, mouvements ou écoles cinématographiques, le cinéma d'aujourd'hui ressemble beaucoup à celui des débuts, en terme de grands « types » ou de grands « genres ».

En effet, dès son apparition, le cinéma s'engagea dans deux voies : celle du documentaire, qui comportait des actualités et des scènes de la vie quotidienne filmées sur le vif et dont les frères Lumière furent les promoteurs en Europe ; et celle du spectacle filmé ou même des actualités reconstituées que Georges Méliès et d'autres s'efforcèrent de développer en Europe et aux États-Unis.

Dès ce moment, les deux grandes avenues du cinéma contemporain étaient tracées : celle du documentaire et celle de la fiction. Par la suite, l'histoire témoigne d'emprunts réciproques entre chacun des deux grands « genres », soit au niveau formel (les cinéastes de la Nouvelle Vague utilisèrent le style de l'interview du documentaire pour interroger les personnages de leur fiction, le documentariste Flaherty fit jouer par de vrais pêcheurs leur propre rôle afin de rendre compte de la vie maritime sur l'île d'Aran en Irlande) ; soit au niveau de la thématique (la majeure partie des cinéastes d'Amérique du Sud qui sont engagés politiquement au sein de la vie sociale font des films de fiction en recréant des événements véridiques dans le but de faire prendre conscience à leur peuple des problèmes sociaux de leur pays) ; ou soit au niveau technique (l'avènement du cinéma direct grâce à l'apparition d'un appareillage technique plus léger et donc plus à la portée de la main, a influencé le documentaire qui a lui-même transmis cette nouvelle façon de tourner des films au cinéma de fiction et plus précisément, au cinéma de la Nouvelle Vague européenne). Le mouvement de va-et-vient entre ces deux avenues contribua à donner naissance à plusieurs courants distincts du cinéma : l'école russe, l'expressionnisme allemand, le documentaire de fiction, le cinéma direct, le néo-réalisme italien, l'impressionnisme français, la Nouvelle Vague, le cinéma underground, etc.

Cependant, deux constatations essentielles doivent être retenues :

1. Le cinéma de fiction demeure la tendance dominante de l'ensemble du cinéma actuel et s'il est institué progres-

sivement comme un art, c'est qu'après avoir démontré qu'il possédait le pouvoir de représenter la réalité (dénotation) et ce, de manière très fidèle, il a aussi fait preuve de son pouvoir de rendre compte de cette réalité filmée, au-delà des signifiés habituels (connotation).

2. Le cinéma, en tant que communication artistique, utilise un « langage » dont les signes dénotent ou connotent les objets exprimés.

Ainsi, dans le cinéma de fiction qui s'inspire de la réalité, deux des principales fonctions du langage utilisées sont les fonctions poétique et référentielle. Quant à juger de la plus ou moins grande importance attachée à la fonction référentielle, il faudrait faire l'étude de différents films de fiction, et, selon la façon dont l'œuvre est traitée par chacun des auteurs, l'on pourrait mesurer l'importance de cette fonction par rapport à la fonction poétique et aux autres fonctions du langage.

Hypothétiquement, les œuvres cinématographiques de cinéastes comme Bunuel, Arrabal ou Duras font probablement moins appel à la fonction référentielle que certaines œuvres cinématographiques du jeune cinéma américain qui tentent de rendre compte de la vie quotidienne américaine en portant à l'écran les moindres faits et gestes qu'elle présuppose avec le souci de « coller » le plus fidèlement possible à la réalité ou plutôt à l'idée que l'on se fait de la réalité (*Shampoo* de Hal Ashby, *An Unmarried Woman* de Paul Mazursky, *A Wedding* de Robert Altman).

5.2 *La fonction expressive:*

Le récit cinématographique étant un acte de communication, il suppose toujours-déjà un émetteur. Toutefois, cet acte de communication s'effectue à deux niveaux. D'abord à un premier niveau qui est un niveau d'ensemble, celui du film pris dans sa totalité et qui comporte comme émetteur, disons, l'« auteur » (notion qui peut englober, pour nous, le réalisateur, le scénariste, le monteur et les différents techniciens). Il est plus juste de considérer l'émetteur du récit cinématographique comme n'étant pas personnalisé mais plutôt comme une instance énonciatrice qui guide ou dirige le récit dans une direction donnée.

Nous pouvons aussi distinguer un second niveau qui s'insère dans le niveau d'ensemble et concerne directement le contenu par le biais des personnages inscrits dans le récit. Les personnages sont en effet de multiples émetteurs particularisés qui, bien que communiquant entre eux, servent à l'instance énonciatrice du film (l'« auteur ») pour communiquer le message aux éventuels récepteurs que sont les spectateurs. Ainsi, la fonction expressive du langage est toujours présente au cinéma et à ces deux niveaux. Elle sera plus ou moins présente dans un film selon l'importance accordée à chacun de ces niveaux.

Dans *La Rivière du hibou*, le premier niveau est certes privilégié. L'auteur manifeste sa présence par le biais du découpage technique, des mouvements de caméra, des cadrages, de l'utilisation du temps et de l'espace, etc. Il exprime beaucoup plus ce qui arrive aux personnages que ceux-ci ne s'expriment entre eux sur ce qui leur arrive. En ce sens, le deuxième niveau est moins exploité. L'étude d'autres films démontrerait probablement que les deux niveaux d'émission de la communication cinématographique peuvent être proportionnellement mis à contribution ou encore que le second niveau peut primer sur le premier.

De plus, comme le cinéma est aussi un acte de parole, cela suppose l'appropriation d'un « langage » (le cinéma ne possédant pas de langue) par un émetteur qui l'utilise en se livrant à un acte de communication artistique (donc de parole).

Ainsi, la fonction expressive est-elle une des fonctions principalement utilisées au cinéma, en plus des fonctions poétique et référentielle.

5.3 *La fonction phatique :*

Dans toute communication cinématographique, un phénomène important et qui mérite notre attention concerne la position dans laquelle est placé le récepteur vis-à-vis de la communication du (des) message(s). Comme pour d'autres formes d'art (théâtre, mime, danse, etc.), au cinéma, le récepteur ne possède aucun contrôle sur le débit de la communication. Celle-ci se développe dans le temps sans que le récepteur ne puisse intervenir sur son déroulement.

Il est donc de première importance, tant au cinéma qu'au sein des autres arts présentant la même caractéristique, de mettre en branle des mécanismes qui auront comme objectif d'attirer constamment l'attention du récepteur afin que le fil de la communication ne lui échappe pas, advenant une perte de contact.

Au cinéma, le phénomène de la redondance de l'information est certes un moyen utile que l'on retrouve à la fois au niveau de l'image et du son. Que l'on pense à un ensemble de plans découpant une même portion de la réalité filmée (réalité du tournage) : Enrico filme le pont où le condamné sera pendu, d'abord en plan général, puis en plans d'ensemble et moyen, finalement en plans plus rapprochés, ceci afin de bien faire saisir au récepteur que l'action se déroule toujours dans le même espace, sur le pont de la rivière du hibou.

La répétition d'un thème musical qui accompagne un personnage lors d'une situation particulière peut correspondre au phénomène de la redondance. Ainsi, lorsque le récepteur entend le thème de la chanson *A Living Man* pour la deuxième fois dans le film, il comprend que le condamné a conservé la vie (du moins momentanément).

Nous ne reprendrons pas ici la liste des moyens et procédés qui sont utilisés dans la communication cinématographique. Soulignons cependant que ces moyens et procédés relèvent :

1. de l'image, tant au niveau de la forme (échelle des plans, zoom-in, zoom-out, etc.) que du contenu (personnages filmés en mouvement utilisant le code de la gestuelle, mentions écrites filmées).
2. du son, tant au niveau des bruits et de la musique qu'au niveau de la langue utilisée par les personnages ou la voix-off.

5.4 *La fonction conative :*

Au cinéma, il n'y a pas de récepteurs immédiats. Très souvent la communication cinématographique se déroule comme si nous, récepteurs, en étions exclus ou plutôt comme si nous étions témoin d'une scène, d'une histoire qui se déroule sous nos yeux. Un peu comme si, de nos fenêtres, nous apercevions ce qui se passait dans la rue ou dans la maison voisine.

Pourtant, c'est bien à nous récepteurs que cette communication est destinée. Très souvent et à notre insu, l'émetteur s'adresse directement à nous. Pour y parvenir, il peut recourir aux procédés cinématographiques (à l'image ou au son) tant du côté de leur forme que de celui de leur contenu respectif (voir, plus haut, l'exemple que nous avons donné concernant les militaires qui préparent la pendaison).

Précisons en ajoutant que l'auteur peut aussi utiliser les personnages qui, par le biais de leur jeu gestuel et de leurs échanges verbaux, s'interpellent d'abord entre eux avant d'influencer le récepteur.

Ainsi, la fonction conative peut s'exercer à ces deux niveaux qui correspondent d'ailleurs aux deux niveaux de l'émission du message (fonction expressive) que nous avons distingués.

5.5 *La fonction métalinguistique :*

L'histoire du cinéma, sauf exceptions, démontre que l'utilisation de la fonction métalinguistique du « langage » a été minimisée dans ce type de communication.

En effet, le cinéma a dès le départ manifesté une grande capacité à créer et à jouer sur l'illusion de la représentation d'une réalité signifiée. Par ses propriétés (ubiquité de la caméra, illusion de l'espace à trois dimensions, illusion du temps réel), il permet facilement au récepteur de substituer cette représentation à la réalité signifiée. C'est pourquoi dans la communication cinématographique, il est rarement question des codes qui sont utilisés car l'illusion pourrait être rompue et le récepteur pourrait prendre conscience qu'il n'est pas en présence de faits réels mais plutôt en présence d'un médium qui représente la réalité.

Dans les années soixante, en Europe, le jeune cinéma s'est mis à contester le cinéma traditionnel sur plusieurs plans, notamment sur celui de la tendance à créer une forte illusion (impression de réalité) chez le récepteur. Ainsi, à l'intérieur même des communications artistiques qu'ils établissaient, des cinéastes comme J.-L. Godard ont-ils décidé de renseigner les spectateurs sur les propriétés du cinéma. C'était une manière de s'interroger sur l'essence même du cinéma.

Cependant, la fonction métalinguistique se manifeste de temps à autre dans le cinéma en général sans qu'il s'agisse d'une interrogation sur les propriétés de cet art. Nous en avons donné un exemple à propos de *La Rivière du hibou*. Nous pensons qu'il y a utilisation de la fonction métalinguistique du langage lorsque l'on emploie certains procédés cinématographiques qui, par leur nature même, font saillance et ne sont pas totalement transparents.

Aussi, au cinéma, lorsque ces codes se dévoilent, que ce soit au moyen de l'utilisation du travelling circulaire (comme dans *La Rivière du hibou*) pour marquer une articulation dans le récit ou au moyen des personnages qui dénoncent leur statut d'acteur, nous sommes en présence de la fonction métalinguistique du langage.

6. Conclusion

La notion de dominante héritée de la théorie formaliste russe et reprise par Jakobson dans ses *Questions de poétique* demeure une notion ambiguë malgré tout. D'une part, elle tient compte d'une définition de l'art basée sur l'utilisation dominante de la fonction poétique dans l'acte de communication artistique et, d'autre part, du changement de la fonction dominante à mesure que les formes artistiques évoluent dans l'Histoire (au sens formaliste du terme: évolution = substitution et non progression). En effet, ces formes se modifient sans cesse selon l'influence qu'elles subissent parce qu'elles sont à la fois produit et élément constituant d'une culture. Pour cette raison, elles sont constamment amenées à se substituer dans l'Histoire alors que s'érigent des systèmes de valeurs artistiques différents d'une « série culturelle[8] » à l'autre.

« Les recherches sur la dominante ont eu d'importantes conséquences en ce qui concerne le concept formaliste d'évolution littéraire. Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments que de glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante... En d'autres termes, des changements continuels dans le système des valeurs artistiques entraînent des changements dans l'évaluation des manifestations concrètes de l'art[9] ».

Faut-il entendre par ce discours de Jakobson :

1. que la fonction poétique demeure à la tête de la hiérarchie bien que se produisent, à l'intérieur de cette hiérarchie, des variations liées au changement des fonctions de l'art à différents moments de l'existence d'une culture ;
2. que les critères de poéticité doivent être réévalués d'une « série culturelle » à l'autre, c'est-à-dire, par exemple, que ce qui était considéré comme exerçant une fonction de type référentiel à un moment donné de l'Histoire se transforme en un langage à caractère poétique à un autre moment ultérieur ?

Quoi qu'il en soit, l'acte de communication artistique, en plus d'exercer une fonction esthétique et au moins, à la fois, une fonction sociale, demeure un acte de parole où le destinateur s'approprie sans cesse le langage pour le remodeler à son image transformant ainsi le contexte référentiel « commun » d'une culture en un environnement référentiel particularisé d'où se dégage la fonction poétique du langage.

Université Laval

Notes

[1] La question à savoir si le cinéma peut être considéré *stricto sensu* comme un langage dépasse le cadre de cet article.

[2] Précédant Robert Enrico, Ambrose Bierce, en tant qu'écrivain, a lui aussi attribué des significations nouvelles à cette situation qui relevait presque du fait divers durant la guerre de Sécession. Cependant, il semblerait, à prime abord, que les fonctions du langage privilégiées par Bierce dans son récit ne soient pas celles privilégiées par Enrico. Entre autres, dans le récit littéraire, la fonction référentielle supplanterait la fonction expressive, alors que ce n'est pas le cas dans le film d'Enrico.

[3] Francis Vanoye. *Expression Communication*, Éditions Armand Colin, Collection U., Paris, 1973, p. 55-59.

[4] Roman Jakobson, « La dominante » in *Huit questions de poétique*, Édition du Seuil, Paris, 1977. p. 80. Précisons que pour Jakobson l'expression « fonction esthétique » recouvre la même notion que « fonction poétique » : « ... la fonction esthétique, ou plus précisément la fonction poétique... » *Ibid.*, p. 79.

[5] *Ibid.*, p. 81.

[6] Il existe au cinéma cinq types de « signaux » comme l'a déjà fait remarquer Christian Metz dans « L'étude sémiologique du langage cinématographique : à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de

formalisation ?» in *Cinéma : théorie, lectures*, numéro spécial de la Revue d'Esthétique, éditions Klincksieck, Paris, 1978, p. 129 à 143. Ces types de «signaux» sont les suivants : les images, les mentions écrites, les bruits, les paroles et la musique. Les images et les bruits servent à représenter la réalité d'où la notion de signe analogique. En ce qui concerne les mentions écrites et les paroles, nous sommes plutôt en présence de signes conventionnels qui servent à nommer les choses. Quant à la musique, son statut sémiologique est plus ambigu puisqu'elle participe à la fois du conventionnel et de l'analogique.

7 Voir à ce sujet, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, de Christian Metz, éditions Klincksieck, Paris, 1971. p. 39-93.

8 Pour une définition de ce concept, on pourra se reporter à l'article de Louis Francœur, «Quand écrire c'était agir», à paraître dans *Voix et Images*, Montréal, P.U.Q.

9 Jakobson, *op. cit.*, p. 81-84.

Bibliographie

1 Barthes, Roland, *Rhétorique de l'image*, Communications nº 4, Paris, Seuil, 1964.

2 Damish, Hubert, «Sémiologie et iconographie», *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Denoël/Gonthier, Paris, 1976, p. 29-39.

3 Eco, Umberto, *Sémiologie des messages visuels*, Communications nº 15, Paris, Seuil, 1970.

4 Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

5 Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

6 Lotman, Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

7 Lotman, Iouri, *Travaux sur les systèmes de signes*, École de Tartu, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.

8 Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971.

9 Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I et II, Paris, Éditions Klincksieck, 1971-1972.

10 Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

11 Vanoye, Francis, *Expression Communication*, Paris, Éditions Armand Colin, collection U. 1973.

12 Watzlawick, P., Helmick-Beavin, J., Jackson, D., *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972.

13 *Le Champ sémiologique*, perspectives internationales, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979.

14 *Cinéma : théorie, lectures*, numéro spécial de la Revue d'Esthétique, éditions Klincksieck, Paris, 1978.