

Sahbi Fayçal

***Réception et contexte dans le cinéma : De la
sémiotique à la sémiopragmatique***

Abstract

La sémio-pragmatique du film de cinéma, développée essentiellement dans les travaux de Roger Odin, est d'une certaine manière la retombée des remarques de Christian

Metz sur la manière dont le film naît par le regard du spectateur. Elle emprunte à la sémiologie ses concepts et ses méthodes, considère la relation du film avec son spectateur, et l'institution où il est présenté.

Au moment où les approches sémiotiques textuelles du cinéma ne s'intéressent qu'au contenu manifeste des films, et restent presque toujours à la surface du texte, négligeant ainsi un autre élément du processus de communication du film, la réception du film ou le moment de l'appropriation du film par son spectateur, l'approche sémio-pragmatique, elle, se propose de combler ses lacunes, en élargissant le champ d'étude vers le contexte.

Mots-clés : Sémiopragmatique – Cinéma – Contexte – film – Interprétation

1. La sémiotique : une science de la communication (signifiante)

Si la sémiotique a été traditionnellement considérée comme une « province » des sciences du langage, dans ce papier nous nous proposons de défendre une autre thèse : Et si la sémiotique était une science de la communication ? La sémiotique qui serait la science qui touche à un aspect de la communication, celui de la signification. En effet, à défaut d'avoir une seule science de communication, on en a plusieurs. La sémiologie en serait une, selon cette thèse.

1.1. Interdisciplinarité des sc. de la communication.

Après avoir trouvé un objet d'étude, il restait de s'entendre sur une méthodologie à ce domaine de recherche qu'est la communication. Venus de différents territoires de connaissances (de la sociologie à la linguistique, en passant par les mathématiques et la psychologie etc.), les premiers chercheurs en communication ne se sont pas préoccupés de la question de la méthodologie, étant donné que chacun avait la sienne, celle de sa discipline d'origine.

De plus, « la spécificité des problématiques permettant d'interpréter les évolutions complexes de la communication impose de recourir à une pluralité de méthodes généralement utilisées par des disciplines que le découpage scientifique institué a soigneusement distinguées.»¹

¹ MIEGE B. (2004), L'information-communication, objet de connaissance, Bruxelles, de Boeck.

L'interdisciplinarité s'est imposée à la majorité des chercheurs en communication comme la perspective qui permet de relier des méthodologies provenant de disciplines différentes et de les faire agir, autour d'axes de recherches spécifiés.¹

Au carrefour de plusieurs pôles de connaissance, où sciences sociales, cognitives ou encore sciences du langage, la discipline de la communication est passée par plusieurs étapes. A chaque tournant de son histoire, la communication semblait être dominée par une tendance venue des « sciences- pôles » qui la composent. C'est ainsi, avec le tournant linguistique des années soixante, que la sémiotique a trouvé son chemin vers les sciences de la communication. Il est généralement admis que les littéraires ont nourri le courant sémiotique de la discipline de la communication. Littéraires ce n'est qu'une acceptation paresseuse et incongrue de ce qu'on devrait appeler plutôt « linguistiques ». Les années soixante du siècle dernier a été fortement marquées par le courant structuraliste, qui a donné à la linguistique une deuxième pulsion. C'est grâce à des précurseurs de la linguistique structurale comme Roland Barthes, A-J Greimas, et un peu moins Umberto Eco et Roman Jakobson que la sémiotique s'est établie comme une science de la communication.

D'ailleurs, c'est Jakobson qui affirme, le premier et de manière très explicite, la sémiotique en tant que

¹ Ibid, P. 225.

science de la communication. Il a proposé un modèle intégrant sous la forme d'une imbrication de domaines.

« La sémiotique, comme étude de la communication de toutes les sortes de messages, est le cercle concentrique le plus petit qui entoure la linguistique, dont le domaine de recherche se limite à la communication des messages verbaux. Le cercle concentrique suivant, plus large, est une science intégrée de la communication qui embrasse l'anthropologie sociale, la sociologie et l'économie »¹

1.2. Sciences de communication : Du signal au sens

Si Jakobson estime que la sémiotique a amplement sa place parmi les sciences de la communication, au point qu'elle soit au centre d'un projet « d'une » science de la communication, cette position est loin d'être sans fondements. La communication est avant tout une activité symbolique, scène permanente des signes. Décrire et comprendre cette « scène » privilège le sens au sein de la communication. Justement, cela est exactement tâche de la sémiotique.

Cette place prépondérante de la sémiotique fait qu'il est de plus en plus difficile de discerner avec précision les frontières des deux disciplines ; où s'arrête l'une ? Et où est-ce que l'autre commence ? L'évolution historique de l'une et de l'autre a rendu cette interaction encore plus plausible.²

¹Jakobson R. (1963). Essais de linguistique générale. Editions Minuit.

² Lire à ce propos : BOUTAUD J.J (2004), « Sémiotique et communication, un malentendu qui a bien tourné » in Hermès, 8, 2004, p. 96-102.

Cela se manifeste en sémiotique par son « ouverture pragmatique ». La théorie pragmatique développée par Pierce ne s'intéresse pas uniquement au signe en lui-même et pour lui-même, comme c'est le cas pour la théorie saussurienne, elle porte une attention particulière au contexte culturel tout au long du processus de la signification, dans sa production mais aussi dans sa réception. C'est pour dire que cette théorie apporte plus de « dynamisme » à l'idée du signe.

Dans le sens inverse, la sémiotique a rendu possible un passage du paradigme du signal à celui de la signification. L'approche sémiotique consolide l'analyse en communication en lui donnant des outils d'analyse sur la forme et le sens des messages et de leur environnement. Elle permet d'avoir accès à la véritable signification qui est cachée et qui échappe parfois aux intentions conscientes des acteurs de la communication. On est passé, grâce à la sémiotique, d'une simple vision mécaniste de la communication, qu'on a résumée à son seul aspect de transmission d'information, d'un émetteur à un récepteur à une vision plus large et complète, où la signification devient un enjeu important du processus de la communication.

La culture comme champ d'interaction entre la communication et la sémiotique

Umberto Eco fut probablement l'un des premiers qui ont fait explicitement le rapprochement entre la

sémiotique et la communication. Il est très utile, à notre sens, de voir sa définition de la sémiotique. Dans un livre majeur « la structure absente » parmi une longue liste d'œuvres consacrées à la sémiotique, l'auteur nous propose d'abord une définition, et ensuite deux hypothèses. La définition est celle de la sémiotique qui est pour l'auteur l'étude « des processus culturels (c'est-à-dire ceux où interviennent des agents humains qui entrent en contacts sur la base de conventions

sociales) comme processus de communication »¹ (Eco 1972 : 24). Il est clair donc que pour Umberto Eco, Le champ de recherche de la sémiotique est en premier lieu la culture. Par culture, il entend dire, « tous les phénomènes culturels ». Pour cela, Eco avance deux hypothèses : « a) La culture doit être étudiée en tant que phénomène de communication. b) Tous les aspects d'une culture peuvent être étudiés comme contenus de la communication.»² (Eco 1972 : 25) Si la première hypothèse fait de la sémiotique une théorie générale de la culture, au même niveau que l'anthropologie, la seconde semble, par le verbe pouvoir atténuer un peu l'affirmation et

« l'autorité » du verbe devoir dans la première hypothèse. L'étude de la culture en tant que phénomène culturel ne veut pas dire que la culture n'est que communication, mais elle pourrait être mieux comprise si on l'envisage avec un regard communicationnel.

Si l'on se réfère à une définition des plus rudimentaires mais des plus essentielles également, la culture serait la somme des valeurs, idées, attitudes, symboles significatifs, créés par l'homme pour modeler le

comportement humain, qui se transmet de génération en génération, et donne les bases de la communication sociale¹.

La signification est une donnée importante dans la culture, au même titre que la communication. Par opposition au « naturel », le « culturel » a une signification, il a un sens et il se communique. Le sens qui est traditionnellement le champ d'étude de la sémantique¹. Et justement, pour Eco, le phénomène culturel est une unité sémantique où l'on peut voir chaque phénomène culturel comme un signifié qui se communique. On peut tenter une énième acceptation de la culture comme une signification et sa communication. Il serait justifié alors, de dire que la culture est le champ premier de la sémiotique.

C'est pour dire à quel point la sémiotique a rendu possible une approche culturelle de la communication dans un sens, et un rapprochement entre processus de communication et phénomène culturel dans le sens inverse. Cette interaction entre la communication et la culture, où la sémiotique s'établit comme l'approche indispensable pour la comprendre et l'analyser forme la pierre angulaire de ce qu nous avons appelé La communication signifiante. Cette communication signifiante se manifeste à chaque fois où un phénomène culturel et un processus communicationnel se juxtaposent pour ne former qu'un seul objet d'étude. Le ciné-

- ¹ Eco (1972) U. La structure absente : introduction à la recherche sémiotique, trad . Par U . Esposito-torrigiani, Paris, Mercure de France.Ibid., P. 25
ENGEL, KOLLAT, BLACKWELL (1977).

ma, du fait qu'il est l'un et l'autre à la fois, est un exemple adéquat de cette communication signifiante.

2. De la sémiotique à la sémio-pragmatique.

Au cours de notre étude du processus communicationnel du cinéma, dans le cadre du mémoire de magistère, nous avons adopté en premier temps l'approche sémiotique pour aborder cette étude, nous avons constaté, par la suite, qu'employée dans sa forme la plus rigoureuse, cette approche ne s'intéresserait qu'au contenu manifeste du film, envisageant le film comme un système fermé de signification, indépendamment du créateur et du spectateur. Or, Toute étude d'un processus de communication doit examiner non seulement le média, mais aussi les autres éléments du processus. C'est pour pallier cette difficulté que nous avons tenté « d'adapter » l'approche sémiotique en élargissant son champ d'action du texte (qu'est le film) vers le contexte (éléments relatifs à la création et à la réception). C'est ainsi que nous nous sommes aperçu que nous faisons de la sémio- pragmatique, comme monsieur Jourdain faisait de la prose, c'est-à-dire sans le savoir.

• Le projet sémio-pragmatique de Roger Odin

La sémio-pragmatique du film de cinéma, développée essentiellement dans les travaux de Roger Odin, est d'une certaine manière « la retombée des remarques de Christian Metz sur la manière dont le film naît par le regard du spectateur ». Elle emprunte à la sémiologie ses concepts et ses méthodes, elle considère la relation du film avec son spectateur, et l'institution où il est

présenté. Non seulement, la sémio-pragmatique se donne comme mission de « comprendre comment le film est compris »¹ (Metz 1971 : 56) par l'analyse du signe au cinéma, tel qu'il est le cas dans le projet sémiotique de Metz, mais aussi de comprendre la relation affective qu'entretient le spectateur avec le film. Pour ce faire, elle fait intervenir la pragmatique. La pragmatique qui se définit dans la linguistique par l'étude des situations relationnelles comme productrices de sens et de signification. Elle envisage le processus de communication au cinéma, comme étant la relation entre un destinataire et un destinataire dans le but de transmettre une signification. La signification peut être dans ce cas soit intentionnelle, c'est-à-dire émise par l'énonciateur ; soit elle naît au cours du processus, notamment dans le rapport film-spectateur où la lecture du film est le résultat d'une contrainte culturelle ou contextuelle.

Nous pouvons dire que l'approche sémio-pragmatique du cinéma ne s'impose pas comme une alternative à la sémiotique, elle ouvre plutôt le champ de l'analyse sémiotique du film -essentiellement textuelle- à des problématiques plus contextuelles. Au moment où les approches sémiotiques textuelles du cinéma ne s'intéressent qu'au contenu manifeste des films, et restent presque toujours à la surface du texte, négligeant ainsi d'autres éléments du processus de

¹ 1 KERMABON J. (1988), « Qu'est-ce que la sémio-pragmatiques ? », Cinémaction, 47, Les théories du cinéma aujourd'hui, Cerf, Corlet, P.52.

2 Metz C. (1971), Langage et cinéma, Paris, Larousse.

communication du film : l'énonciation et surtout la réception du film ou le moment de l'appropriation du film par son spectateur, l'approche sémio-pragmatique se propose de combler ces lacunes, en élargissant le champ d'étude vers le contexte.

Pour énoncer les choses autrement, et plus clairement, nous pouvons dire que le projet sémio-pragmatique d'Odin reprend la même problématique que de répondre Christian Metz s'est proposée de répondre dans les années soixante, en l'occurrence : « Comment le film produit-il du sens ? », seulement Odin, contrairement à Metz, a déplacé la question sur un autre front : Il délaisse la position saussurienne de Metz, pour qui le sens est dans le texte d'une façon intrinsèque, pour en adopter une autre. La production du sens dans le cinéma, selon la théorie d'Odin, incombe autant au film qu'au spectateur. Ainsi, la problématique metzienne devient avec Odin : Comment le (spectateur du) film produit-il du sens ? On essaie donc d'apporter des éléments de réponse à cette problématique à l'aide de la sémio- pragmatique. Une approche dont l'objectif

« [...] est de fournir un cadre théorique permettant de s'interroger sur la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction. On part de l'hypothèse qu'il est possible de décrire tout travail de production textuelle par la combinaison d'un nombre limité de modes de production de sens et d'affects qui conduisent chacun à un type d'expérience spécifique et dont l'ensemble forme notre compétence communica-

tive : modes spectaculaires, documentaristes, fabulistes, artistiques, privés, etc. »

Pour ce faire, l'approche sémio-pragmatique (d'Odin) se base essentiellement sur deux notions afin d'interroger « la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction » : L'institution et la fictionnalisation.

L'institution

On sait que la relation du spectateur au film repose sur une part de subjectivité, notamment dans la production du sens et de la signification où le spectateur y intervient avec sa culture, son idéologie, ses prédispositions psychologiques etc. Cependant, la production de sens est aussi régie par des contraintes externes : la connaissance de la langue, le degré d'assimilation des codes culturels et cinématographiques, mais surtout des institutions.

Par institution, Odin n'entend pas des lieux physiques, mais « des sortes de dispositions qui conditionnent l'état du spectateur »¹ La notion d'institution dans la sémio-pragmatique d'Odin peut être définie- approximativement certes-parce qu'on appelle communément les types du film (fiction, thriller, comédie romantique, etc.) dont chacun entraîne un type de lecture approprié. Nous ne regardons pas un film narratif de la même façon que lorsque nous regardons un film expérimental, à chaque fois, l'attention requise est différente.

Par exemple, « L'institution du cinéma dominant produit un actant spectateur isolé, immobile, muet, avec un positionnement psychologique intermédiaire

entre la veille, la rêverie et le rêve et disposé à produire cette construction totalisante et imaginaire ; la diégèse »² (Kermabon 1988 : 53) . Toutefois, il ne faut pas croire que cette institution pèse sur le spectateur seulement, elle influe également le dispositif de création du film (l'énonciateur), elle l'oblige à suggérer, dans son œuvre, un mode de lecture plutôt qu'un autre ; le spectateur de son côté, va soit adopter ce mode de lecture et s'y tenir, soit le confronter à la structure du film qu'il perçoit - et cela dès le début du film- et tenter d'en produire le sien.

Fictionnalisation

La deuxième notion « odinienne » sur laquelle s'appuie l'analyse sémio-pragmatique du film est celle du processus de fictionnalisation. Ce processus qu'on peut décrire comme l'espace de communication le plus utilisé dans le cinéma. Un espace où s'entrecroisent et se succèdent les éléments du processus de communication au cinéma. La fictionnalisation se fait essentiellement à l'aide de trois processus indépendants dont chacun s'associe à une relation entre deux éléments du processus de communication.

Le premier de ces processus est préalable à la fiction : la diégétisation (de diégèse). Il concerne la relation entre le film et son spectateur. C'est la façon dont le spectateur se construit un monde diégétique en rupture avec la réalité en dehors du cadre. Il consiste à « effacer » le support, c'est-à-dire l'écran, de « figurativiser » et trouver un référent concret pour enfin être « absorbé » par la fiction. La diégétisation est certai-

nement responsable de cet effet de la magie du cinéma. Elle régit le rapport entre le film et son spectateur.

Quant au deuxième processus, il intéresse plutôt la relation entre l'énonciateur et l'œuvre filmique. C'est celui de la narrativisation. Tout d'abord, Odin distingue entre narrateur et narrativiseur ou « monstra-teur ». Le premier est celui qui est responsable des macro-récits (le récit), le deuxième est responsable des micro-récits que sont les plans. S'il distingue entre les deux, c'est qu'il se peut que le narrateur ne soit pas forcément le narrativiseur. Le narrateur établit un paradigme des forces, met en syntagmes conformément aux phases attendues du récit (Voir : schéma narratif de Greimas), alors que la narrativiseur gère les successions et les transformations l'intérieur du plan. Odin distingue aussi, à ce propos, entre trois instances énonciatives dans le film : un narrateur, qu'on trouve parfois dans la personne de l'auteur du film (ou scénariste) ; un narrativiseur, dont les tâches sont souvent assurées par le metteur en scène (ou par extension le réalisateur) ; il existe enfin une troisième instance énonciative : le responsable du discours. Il ne faut comprendre, par cette distinction, que ces tâches sont tenues par trois personnes différentes. La notion d'instance est immatérielle, il se peut que les trois instances s'assimilent chez une seule personne. C'est le cas notamment du cinéma d'auteur, où l'auteur/énonciateur du film est responsable à la fois de la narration, de la narrativité, et du discours.

Le troisième processus « odinien » est celui de la mise en phase. Ce processus gère la relation affective

entre le film et son spectateur dans le cadre de l'institution, il permet une homogénéisation des différents éléments du film avec le spectateur. Odin décrit ce processus comme étant le « processus qui me conduit à vibrer au rythme de ce que le film me donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film. »² (Odin 2000 : 38)

Par des opérations psychologiques telles que l'identification, ce processus produit une relation film-spectateur homologue aux relations qui se manifestent dans la diégèse. Il se peut aussi, qu'on soit confronté au cas contraire, en l'occurrence le déphasage, il est ressenti généralement dans un certain cas de décalage dans le langage cinématographique ou son emploi dans le film. Il se peut que ce déphasage soit volontaire et soit même considéré comme des marques de style. Nous pouvons citer à titre exemple le travail Woody Allen dans *La rose pourpre du Caire* (1986) où il casse les lois de la diégèse et l'effet de l'histoire pour s'adresser directement aux spectateurs, un procédé inspiré du théâtre brechtien et des techniques de distanciation.

Limites de la sémio-pragmatique et la nécessité d'un travail d'adaptation

L'approche sémio-pragmatique du film, dont la visée, nous semble-t-il, est d'étudier le processus de communication du film dans sa continuité, est concenter, davantage que toutes les autres approches, par ce travail d'adaptation. Cela est dû au moins à trois raisons :

Les travaux sémio-pragmatiques sur le film sont récents dans un champ de recherche quasiment inex-

plaité, et par conséquent ils sont encore insuffisants pour qu'ils s'établissent comme cadre théorique des analyses sémio- pragmatiques du film ; l'approche sémio-pragmatique est caractérisée par un aspect interdisciplinaire, elle puise ses méthodes, ses outils de recherche et ses concepts opératoires des champs d'étude voisins en sciences sociales ; et enfin, la sémio-pragmatique, telle qu'elle est présentée par Roger Odin, semble, du moins sur un plan théorique, une approche partielle dont la portée est extrêmement précise, alors que dans les faits, elle s'avère bien plus générale de ce qu'elle est en théorie. On peut dire qu'à force d'aspirer à être pragmatique, la théorie de Roger Odin s'éloigne pas à pas de la sémiotique. Or, nous entendons par sémio-pragmatique, l'approche sémiotique qui étudie le processus de communication signifiante dans sa continuité.

A cet égard, nous estimons que la sémio-pragmatique doit envisager le processus de communication du cinéma comme étant la relation entre un destinataire et un destinataire dans le but de transmettre une signification ; elle ouvrirait le champ de l'analyse sémiotique du film vers des problématiques communicationnelles et contextuelles. C'est ainsi qu'elle doit mettre son objet d'étude au centre d'un appareil méthodologique, où différentes, mais complémentaires, visions et approches se conjuguent et s'entrecroisent pour l'aborder. Un retour à des approches textuelles, iconique, psychologique, etc. qui complèteraient le projet sémio- pragmatique d'Odin, s'impose afin de parer à ces limites.