

COIN REPAS, INTÉRIEUR NUIT

Analyse pragmatique et cinématographique d'une scène de

Conte de printemps d'Eric Rohmer

Les actes de discours et le découpage des plans

Ritva-Liisa Olsbo

Mémoire de maîtrise

en philologie romane

Université de Jyväskylä

Mars 2003

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Kielten laitos
Tekijä Ritva-Liisa Olsbo	
Työn nimi "Coin repas, intérieur nuit" Analyse pragmatique et cinématographique d'une scène de Conte de printemps d'Eric Rohmer Les actes de discours et le découpage des plans	
Oppiaine Romaaninen filologia	Työn laji Pro-gradu -tutkielma
Aika Maaliskuu 2003	Sivumäärä 75 s.+ liitteet
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä pro-gradu –tutkielmassa tarkastellaan elokuvadialogia pragmaattisten kieliteorioiden ja keskusteluanalyysin termeihin tukeutuen. Aineistona on yksi kohtaus Eric Rohmerin elokuvasta Conte de printemps. Koska Elokuvadialogia ei ole mielekästä erottaa sen kokonaiskontekstista, tutkimuksessa tarkastellaan myös kohtauksen kuvallista ilmaisua, otoksia ja niiden leikkausta, sekä kohtauksen sisältämää tematiikkaa.</p> <p>Eric Rohmerin elokuvissa puheella on erityisen tärkeä rooli. Jo hänen ennen elokuvantekijäuraansa 1940-luvun lopulla kirjoittamista artikkeleistaan hahmottuu hänen erityinen kiinnostuksensa puheen merkitykseen elokuvassa. Tämän tutkielman tavoitteena on hahmottaa kahta Rohmerin kirjoituksissaan painottamaa asiaa: elokuvadialogin pragmaattista ominaisuutta, sekä puheen ja otosten dynamiikan välistä suhdetta. Tutkimuksessa tarkastellaan toisin sanoen henkilöiden puheen kautta ilmeneviä vuorovaikutussuhteita ja puhujarooleja, ja sitä miten puhe sijoittuu otosten leikkaukseen.</p> <p>Tutkimusmetodeina käytetään kielenfilosofiasta kehitettyä puheaktiteoriaa liitettynä ns. "face act" –teoriaan, jonka mukaan tietyt puheaktit toimivat uhkana puhujan kasvoille (face threatening acts theory). Tutkimuksessa tarkastellaan lisäksi kohtauksen otosten leikkauksen ja puheaktien suhdetta. Tutkimustuloksista ilmenee selvästi henkilöiden erilaiset puhujaroolit ja erilaiset tavat pyrkiä vaikuttamaan puheella. Tutkimuksesta ilmenee, että kohtaus koostuu hyvinkin symmetrisesti rakennetuista puhe-episodeista. Lisäksi leikkauksen tarkastelussa vahvistui käsitys Rohmerin 'klassisesta' leikkaustyylistä, joka pyrkii mahdollisimman huomaamattomaan, realistiseen elokuvailmaisuuun.</p>	
Asiasanat Eric Rohmer, elokuva, dialogi, puheakti, FTA, montaasi, otos	
Säilytyspaikka Aallon kirjasto	

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION.....	1
1.1. But, corpus et méthode	1
1.2. La méthodologie.....	1
1.3. L'approche pragmatique au dialogue fictif	4
1.4. Les instruments de l'analyse conversationnelle	5
1.4.1. Les règles qui régissent l'alternance des tours de parole	6
1.4.2. L'organisation structurale de la conversation.....	7
1.4.3. Les actes de discours	8
1.4.4. Les règles des relations interpersonnelles et les actes de discours taxémiques	9
1.4.5. La notion de politesse et les actes menaçant la face	11
1.5. Les codes cinématographiques.....	12
1.5.1. La parole, code extra cinématographique	13
1.5.2. Le plan et le découpage	15
1.6. Eric Rohmer	16
1.6.1. Le cinéma selon Eric Rohmer	17
1.6.2. <i>Conte de printemps</i>	21
2. ANALYSE.....	24
2.1. Remarques préliminaires	24
2.2. Définition du contexte de la scène <i>Coin repas, intérieur nuit</i>	25
2.2.1. Le site et le but	25
2.2.2. Les personnages.....	27
2.3. La transcription de la scène <i>Coin repas, intérieur nuit</i>	29
2.4. Analyse des répliques et des plans du scénario de <i>Coin repas, intérieur nuit</i> ..	30
2.5. Résumé de la structuration interactionnelle du dialogue de la scène	50
2.5.1. Remarques préliminaires.....	50
2.5.2. Les actes discours.....	51
2.5.3. Les actes menaçants les faces	51
2.5.4. Les comportements discursifs des personnages.....	52
2.5.5. La scène <i>Coin repas, intérieur nuit</i> en épisodes transactionnels.	54

2.6. Analyse du découpage de la scène <i>Coin repas, intérieur nuit</i> : Les passages des plans	58
2.6.1. Remarques préliminaires.....	58
2.6.2. Les passages s'effectuant au milieu de la réplique	59
2.6.2.1. Les répliques « off-in ».....	59
2.6.2.2. Les répliques « in-off »	60
2.6.2.3. Les répliques « off-off ».....	61
2.6.2.4. Les répliques « off-in-off ».....	61
2.6.2.5. Les répliques « in-off-in »	63
2.6.3. Les passages s'effectuant au point d'arrêt naturel entre les répliques	64
2.7. Aperçu du contenu thématique de la scène	67
3. CONCLUSION	70
BIBLIOGRAPHIE	72
ANNEXE 1 : Photogrammes de <i>Conte de printemps</i>	
ANNEXE 2 : Tableaux récapitulatifs	
ANNEXE 3 : Filmographie d'Eric Rohmer	

1. INTRODUCTION

1.1. But, méthode et corpus

Le but du présent travail est d'examiner l'emploi de la parole dans une scène de *Conte de printemps* d'Eric Rohmer. D'abord, nous examinerons la structure interactionnelle du dialogue de cette scène dans le cadre d'une analyse conversationnelle pragmatique. En second lieu, nous envisagerons le dialogue dans le cadre d'une analyse filmique, à partir des propriétés spécifiques du dialogue filmique, comprenant une analyse des plans et du découpage, et un aperçu sur le contenu thématique.

Comme corpus, nous avons choisi une scène (d'une durée de 5 min. 40s.) du film *Conte de printemps*, par Eric Rohmer. Le film est sorti en 1990. Cette scène, appelée *Coin repas, intérieur nuit*¹, se situe au milieu du film. Elle consiste en une conversation de quatre personnages autour d'un dîner. Le corpus est une transcription de la conversation. Elle a été faite à l'aide de *L'Avant-Scène Cinéma n° 392*, où a été publié le scénario du film, et à l'aide de la bande vidéo du film. La scène contient 55 répliques et 32 plans dont les descriptions se trouvent dans le scénario.

1.2. La méthodologie

Nous allons examiner la structure interactionnelle du dialogue en nous appuyant sur la théorie des actes de discours, la théorie de politesse et la théorie de *Face Threatening Acts* (FTA). Dans la deuxième partie de l'analyse, nous étudierons la façon dont les paroles sont intégrées dans les plans qui accompagnent le dialogue. Autrement dit : (1) où s'effectuent les passages de plan par rapport aux répliques et aux actes de discours? (2) quel effet le point de vue de la caméra peut-il avoir sur les paroles des personnages?

¹ *L'Avant-scène Cinéma* 392/1990, 58. Dans les scénarios (comme par ex. dans la revue *L'avant-Scène*), pour distinguer les séquences du film, les indications de lieu et de temps sont souvent données par des critères du type "intérieur/extérieur" et "jour/nuit". Cette forme de distinctions résulte de la pratique du tournage, Aumont, J. — Marie, M. *L'Analyse des films*. Ligugé - Poitiers 1989, 42.

Nous partons de l'hypothèse que le dialogue filmique, tout autant que le dialogue théâtral ou romanesque, est comparable à la conversation authentique et de ce fait peut être étudié en appliquant les mêmes méthodes d'analyse. Le dialogue fictif se caractérise par la même logique de progression dynamique et coopérative que la conversation authentique à cette différence près que c'est une fabrication écrite à l'avance, en général par un seul auteur. En conséquence, il est caractérisé par une certaine pureté au niveau du langage, et par l'élimination des « scories » qui sont propres au dialogue authentique. Sarah Kozloff² constate qu'une approche interdisciplinaire ne serait pas judicieuse en sens inverse : le dialogue filmique ne devrait pas être employé comme corpus d'une analyse conversationnelle à la place d'une conversation authentique. Vanoye³ affirme que la comparaison du dialogue filmique et de conversation ordinaire ne peut se faire sans réserves. Le dialogue filmique est contenu dans une œuvre fermée à objectifs esthétiques et discursifs, par ex. raconter, faire prendre conscience, convaincre, amuser, etc. Deuxièmement, le dialogue n'est qu'une partie du film, c'est à dire d'un ensemble d'éléments audio-visuels interdépendants (images, bruits, musique).⁴ Qu'il soit écrit ou parlé, le dialogue filmique ne prend sens que par rapport à des images⁵. De cette raison nous rattacherons à l'analyse conversationnelle le niveau de l'image, c'est-à-dire l'analyse des plans, aussi bien que la considération du film dans son intégralité. L'étude du style cinématographique de l'auteur est également liée à l'analyse d'une façon importante pour le démarquer d'une pure analyse conversationnelle.

Les études sur le dialogue cinématographique sont peu nombreuses. Les autres dialogues littéraires comme les dialogues théâtraux et romanesques ont fait objet d'un nombre beaucoup plus élevé d'études, mais comme Marie⁶ le constate, l'étude de la forme du dialogue filmique est largement commune à celle du dialogue dramatique tel qu'il doit être représenté sur une scène théâtrale. Il y a vingt ans Francis Vanoye et Michel Marie ont qualifié le dialogue du « parent pauvre de la théorie et de la recherche

² Kozloff, S. *Overhearing film dialogue*. Los Angeles 2000, 19.

³ Vanoye, *Récit*=Vanoye, F. *Récit écrit, récit filmique*. Paris 1989, 58.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.* 53.

⁶ Marie, M. — Vanoye, F. 'Comment parler la bouche pleine ?' *Communications* 38. Paris 1983, 52.

cinématographiques » par rapport aux autres composants de l'énonciation filmique⁷. Vingt ans après Kozloff affirme que dans le domaine de l'analyse de l'énonciation cinématographique, on ne donne toujours pas de grande importance à l'étude du dialogue. Depuis les années 1970 le domaine des études cinématographiques s'intéresse de plus en plus au son du cinéma. Plusieurs études ont été publiées sur la technologie et la théorie du son, sur des effets sonores, et sur la musique dans les films. Selon Kozloff pour la plupart l'aspect le plus important du son, le dialogue, a pourtant été omis. Tout ce que disent les personnages, la manière dont ils le disent, la façon dont le dialogue est intégré dans le film visuel, sont pourtant des aspects essentiels pour notre expérience et compréhension du film parlant.⁸

Dans le cinéma d'Eric Rohmer la parole joue un rôle particulièrement important. Déjà ses articles sur la théorie cinématographique, qu'il écrivit dans les années 1940, démontrent un intérêt spécial pour la parole au cinéma. Selon Rohmer « l'image n'est pas faite pour signifier, mais pour montrer (...), pour signifier il existe un outil excellent, le langage parlé »⁹. Selon Bonitzer dans le cinéma de Rohmer on parle autant qu'on ne montre : on montre, en effet, l'acte de parler. Dans le cinéma de Rohmer ce qui est particulier, en comparaison avec la plupart des films narratifs d'aujourd'hui, c'est l'emploi de la parole qui signifie, et surtout le fait qu'il signifie souvent autre chose qu'il est censé signifier.¹⁰ Dans ce travail notre but est de démontrer comment et quoi cet *acte de parler signifie* et comment il fonctionne en relation avec ce que l'on *montre*, c'est-à-dire l'image. Nous prendrons l'acte de parler dans le sens de la philosophie du langage, dans ce travail, *l'acte de discours*, dont l'idée fondamentale, dans le cadre de l'étude interactionnelle, peut être exprimée ainsi : en *disant* quelque chose à quelqu'un on ne seulement transmet des informations à autrui, mais encore c'est *faire* quelque chose, c'est-à-dire, on cherche à influencer autrui et à transformer la situation interlocutif.¹¹

⁷ Marie – Vanoye 58.

⁸ Kozloff 6.

⁹ Bonitzer réfère à 'Entretien avec Eric Rohmer' *Cahiers du cinéma* 172/1965. Bonitzer, *Rohmer=Bonitzer*, P. *Eric Rohmer*. Paris 1991, 18.

¹⁰ Bonitzer, *Rohmer* 19.

¹¹ « *Dire* c'est sans doute transmettre à autrui certaines informations sur l'univers, mais c'est aussi *faire*, c'est à dire tenter d'influencer autrui et de transformer le contexte interlocutif. » Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1.= Kerbrat-Orecchioni, C. *Les interactions verbales* 1. Paris 1990, 10.

1.3. L'approche pragmatique au dialogue fictif

En général, la pragmatique comme discipline linguistique signifie l'étude du sens de l'énoncé en contexte, c'est-à-dire, en action (le mot grec *pragma* signifie action). C'est un domaine qui étudie le discours et la communication par leur emploi de la langue en cherchant à décrire l'interaction entre les connaissances linguistiques et les connaissances contextuelles nécessaires pour comprendre les phrases énoncées¹². Selon Vernant c'est un carrefour où se rencontrent et coopèrent toutes les disciplines actuelles relatives au langage, au discours, au dialogue et aux relations interhumaines.¹³

On peut distinguer trois secteurs dans la pragmatique linguistique. Premièrement, la pragmatique « énonciative » qui décrit surtout la situation d'énonciation et ses relations internes avec l'émetteur et le récepteur, ayant comme précurseur le sémioticien et philosophe américain Charles Morris (*Theory of signs*, 1938). Deuxièmement, la pragmatique « illocutoire » (la théorie des actes de discours), l'étude des « valeurs illocutoires » de l'énoncé, lancée par le philosophe britannique John Austin (*How to do things with words*, 1962); et troisièmement, la pragmatique conversationnelle, l'un des domaines de recherche actuellement les plus actifs de la pragmatique datant du début des années 1970, dont la base est formée par les réflexions des ethnologues et ethnométhodologues de la communication.¹⁴

Par la pragmatique du discours dramatique on entend l'usage que font des énoncés les personnages qui, par la parole, tentent d'agir réciproquement les uns sur les autres¹⁵. D'après Genette le statut pragmatique de la fiction dramatique est celui de tout échange ordinaire de parole entre personnes quelconques : on y affirme, on y promet, on y ordonne, on y interroge, etc., comme dans la vie réelle, avec cette seule réserve que tout cela se passe dans un univers de fiction parfaitement séparé du monde réel des spectateurs.¹⁶ Selon Kerbrat-Orecchioni, l'approche pragmatique est bien propice à l'application au texte dramatique, d'abord dans son dispositif d'énonciation

¹² Moeschler, J.— Auchlin, A. *Introduction à la linguistique contemporaine*. Paris 2000, 7.

¹³ Vernant, D. *Du discours à l'action*. Paris 1997, 1.

¹⁴ Kerbrat-Orecchioni, *Approche*—Kerbrat-Orecchioni, C. 'Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral', *Pratiques* 41/1984, 46.

¹⁵ Pruner, M. *L'Analyse du text théâtral*. Paris 1998, 98.

¹⁶ Genette, G. 'Le statut pragmatique de la fiction narrative', *Poétique* 78/1989, 237.

particulière, où y il a deux situations communicatives l'une à l'intérieur de l'autre, ensuite, le texte dramatique est écrit pour être joué, les paroles étant souvent égales à l'action aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Troisièmement, le dialogue dramatique, bien qu'il soit beaucoup plus cohérent que le dialogue spontané, peut être considéré comme une « espèce de conversation », une chaîne de répliques bien structurée et régie par certaines règles.¹⁷

Cette branche de la linguistique a été appliquée aux textes fictifs par plusieurs chercheurs : dans le domaine du dialogue dramatique, entre autres, Anne Ubersfeld, Deirdre Burton, André Petitjean, Jean Moeschler et Anne Reboul, Dominique Maingueneau, Catherine Kerbrat-Orecchioni; le dialogue romanesque par Sylvie Durrer; le dialogue filmique a été étudié au moyen de la pragmatique linguistique notamment par Francis Vanoye¹⁸.

1.4. Les instruments de l'analyse conversationnelle

Comme nous venons de le dire, de nombreux travaux ont été effectués dès 1970 dans le domaine de l'analyse conversationnelle pour dégager la structure de la conversation authentique, qui à la surface semble avoir une nature confuse et incohérente, mais qui s'est, en fait, révélée comme bien définie, grâce aux méthodes et instruments inventés par les ethnologues et ethnométhodologues. « La boîte à outils¹⁹ » du linguiste contenant les instruments de l'analyse conversationnelle peut également bien servir à analyser le dialogue littéraire.

Une conversation est un rituel social géré par certaines règles sous-jacentes et immanentes. Kerbrat-Orecchioni²⁰ répartit les règles qui régissent la conversation en deux catégories : 1. Règles qui régissent les relations s'établissant entre les différents

¹⁷ Kerbrat-Orecchioni, *Approche* 47. Par le terme de *conversation* on comprend généralement un entretien oral et spontané. Par le terme de *dialogue* on réfère à un texte littéraire préalablement composé et surtout, souvent au texte dramatique d'une pièce ou d'un film. Laroche-Bouvy, D. 'Dialogue et Conversation', Perron, L. — Léon, P.R. éds. *Le Dialogue*. Paris 1985, 7. Ces deux termes sont souvent employés comme synonymes, Kerbrat-Orecchioni *Interactions* 1. 115.

¹⁸ se référer à Vanoye, F. 'Conversations publiques' *IRIS* 3, 1/1985, 99-117 ; Marie — Vanoye 51-77; Vanoye, *Scénario*=Vanoye, F. *Scénario modèles-Modèles de scénarios*. Paris 1991, 167-203.

¹⁹ L'expression utilisé par Kerbrat-Orecchioni *Interactions* 1. 10.

²⁰ Kerbrat-Orecchioni, *Conversation*= Kerbrat-Orecchioni, C. *La conversation*. Paris 1996, 28.

constituants du texte conversationnel, c'est-à-dire les règles de tours de parole et les règles qui régissent la structure interne hiérarchique d'un échange conversationnel. 2. Les règles du niveau interpersonnel qui régissent les relations qui se construisent par le biais de l'échange verbal entre les interactants eux-mêmes. Ces règles sont nombreuses et variées : parmi d'autres les principes qui régissent la conduite conversationnelle (comme les lois du discours de Ducrot ou maximes conversationnelles de Grice), les règles d'adresse et le fonctionnement de la politesse. Kerbrat-Orecchioni parle de la « distance horizontale et verticale » qui s'instaure entre les interactants durant l'interaction.²¹ Dans ce travail nous nous intéresserons d'abord à l'organisation structurale de la conversation, plus spécifiquement à son composant le plus petit, l'acte de discours, et deuxièmement, aux principes relatifs au niveau des relations interpersonnelles qui nous permettront d'examiner la structure interactionnelle du dialogue.

1.4.1. Les règles qui régissent l'alternance des tours de parole

Ces règles ont été formulées à l'origine par les ethnométhodologues Harvey Sacks, Emanuel Schegloff et Gail Jefferson²² : (1) Les tours de parole passent successivement d'un locuteur à l'autre ; (2) il y a toujours quelqu'un qui parle ; et (3) une seule personne parle à la fois²³. Ces règles s'appliquent au dialogue dramatique d'une façon beaucoup plus systématique qu'au dialogue spontané : il y a en général peu de chevauchements et de silence, le dialogue dramatique ne pouvant pas prendre le risque de ne pas être entendu et compris par le spectateur.²⁴ La différence évidente entre le dialogue authentique et le dialogue dramatique ressort du fait que l'alternance des tours de parole y est totalement contrôlée par l'auteur du dialogue et non pas par les personnages²⁵.

²¹ *Id.*

²² Sacks, H. — Schegloff, E. — Jefferson, G. 'A simplist Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation', *Language* 50/1974, 696-735.

²³ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 60-162.

²⁴ Kerbrat-Orecchioni, *Approche* 55.

²⁵ Laroche-Bouvy 10.

1.4.2. L'organisation structurale de la conversation²⁶

Une conversation ne se présente pas seulement comme une succession de tours de parole, mais est constituée par différentes unités relevant de rangs différents qui sont enchâssées de façon hiérarchique les unes à l'intérieur des autres. Durrer²⁷ distingue six rangs conversationnels, **interaction**, **épisode**²⁸, **échange**, **intervention**, **acte de discours** et **réplique** comme unité empirique²⁹. L'**interaction** est une unité de rang supérieur, constituée par d'autres unités inférieures sans être une constituante elle-même. Kerbrat-Orecchioni l'a définie comme « groupe de participants modifiable mais sans rupture, dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlant d'un objet modifiable mais sans rupture »³⁰. Une interaction est fondamentalement polygérée, constituée par deux types d'**épisodes** : épisodes phatiques et épisodes transactionnels³¹. Les épisodes phatiques, comme par exemple les salutations, fortement ritualisés, sont rares dans les dialogues fictifs et portent souvent une signification spécifique³². Les épisodes transactionnels constituent le contenu de l'interaction, c'est à dire que ce sont des blocs d'échanges reliés en cohérence sémantique ou pragmatique ; par ex. on peut découper les différents épisodes selon le sujet de conversation ou selon les buts conversationnels³³. Durrer distingue trois différents épisodes transactionnels pour le dialogue romanesque : dialectique, didactique et polémique. Vanoye³⁴ applique cette catégorisation au dialogue filmique, ce que nous ferons également dans notre analyse. Nous examinerons en détail ces épisodes transactionnels dans l'analyse. L'**échange** est la plus petite unité dialogale de la conversation. Il est constitué par unités pragmatiques que l'on nomme **interventions**. L'intervention peut avoir une valeur initiative ou une valeur réactive. Elle ne se confond pas avec le tour de parole ni avec la réplique.³⁵

²⁶ Le modèle francophone a été développé originairement par Eddy Roulet et « l'école de Genève » 1985. Kerbrat-Orecchioni *Interactions* 1. 193-234 en a répertorié les différents modèles. Ici nous présenterons le modèle de Durrer appliqué au dialogue littéraire.

²⁷ Durrer, *Dialogue*=Durrer, S. *Le dialogue dans le roman*. Paris 1999, 67-78.

²⁸ Cf. *séquence* chez Kerbrat-Orecchioni, *transaction* chez l'école de Genève, Kerbrat-Orecchioni *Interactions* 1. 218.

²⁹ Durrer, *Dialogue*: 67.

³⁰ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 216.

³¹ Durrer, *Dialogue* 68.

³² *Id.* 80.

³³ *Id.* 68; Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 218-219.

³⁴ Vanoye, *Scénario* 184-203.

³⁵ *Id.* 73; Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 225.

- (1) Tu sais ce que c'est, toi, un jugement synthétique a priori ?
(2) Si je l'ai su, je l'ai oublié. (3) Et toi ?

Cet échange est constitué par deux répliques mais trois interventions. La première réplique est constituée par une intervention à valeur initiative, la deuxième réplique consiste en deux interventions (2) à valeur réactive, et (3) à valeur initiative.³⁶ À la base de l'analyse en rangs se trouve l'acte de discours, l'unité minimale de la conversation à laquelle nous nous intéresserons plus spécifiquement par la suite.

1.4.3. Les actes de discours

L'acte de discours (acte de parole ou acte de langage) est une notion de la philosophie du langage, introduite par John Austin³⁷ et élaborée par John R. Searle³⁸. Par cette notion Austin voulut démontrer que la fonction primaire du langage n'est pas de décrire la réalité mais d'accomplir des actes qu'ils appela les actes *illocutionnaires*³⁹. En énonçant une phrase on accomplit en même temps trois actes différents : un acte *locutoire*, un acte *illocutoire* et un acte *perlocutoire*. L'acte *locutoire* est un acte de prononcer grammaticalement, phonétiquement et sémantiquement un énoncé; par l'acte *illocutoire* on comprend l'intention de l'énonciateur, ce qu'il fait en disant quelque chose. On appelle l'acte *perlocutoire* la conséquence que le fait d'énoncer une phrase a pour l'énonciataire.⁴⁰ En d'autres mots, toute énonciation peut être comprise comme un acte qui instaure une relation avec interlocuteur et qui cherche à agir sur l'interlocuteur. Searle⁴¹ proposa à la suite d'Austin une classification des actes en cinq catégories : *assertifs, directifs, promissifs, expressifs, déclaratifs*. Ces catégories se fondent sur différents facteurs parmi lesquels le but illocutoire de l'énoncé, l'ajustement entre les mots et le monde dans l'énoncé et les états psychologiques exprimés par l'énoncé⁴².

³⁶ Cet échange correspond à la *paire adjacente*, notion de Sacks, Schegloff et Jefferson 716.

³⁷ Austin=Urmson, J.O. éd. Austin, J.L. *How to do things with words*. New York 1962 (1973).

³⁸ Searle, Actes =Searle, J. R. *Les actes de langage*. Paris 1972.

³⁹ Austin 98.

⁴⁰ Searle, *Actes* 15-16.

⁴¹ Searle, J.R. *Expression and meaning*. New York 1979, 12-15.

⁴² *Id.* 2-8; Traverso, V. *L'Analyse des conversations*. Paris 1999, 13.

L'acte de discours est conçu dans les théories d'Austin et Searle comme abstraction théorique et non contextualisée⁴³. La conception a été modifiée par les interactionnistes prenant en compte des situations de communication et les données relevant de l'analyse de la conversation authentique⁴⁴. La classification et le bornage des actes sont des problèmes de cette théorie qui ont mené les linguistes vers des conceptions simplifiées soulignant la place des actes dans la chaîne conversationnelle⁴⁵. Cela implique que tout acte de discours demande naturellement une réaction, de sorte que sa position dans une chaîne exerce une influence déterminante sur sa valeur.⁴⁶ Par exemple, lorsqu'une assertion succède à une demande, elle prend généralement une valeur de réponse; en revanche, lorsqu'une assertion fait suite à une autre assertion, elle vaut comme évaluation ou contre-assertion⁴⁷. Dans ce travail nous nous servons surtout des classements et de la terminologie des actes de discours de Durrer, de Lundquist et de celle de Kerbrat-Orecchioni adaptées à l'étude du dialogue. Lundquist⁴⁸ propose de distinguer les actes de discours en quatre actes majeurs : 1) **assertion** : le locuteur communique le contenu de la phrase comme étant vrai ; 2) **directive** : le locuteur essaie de provoquer l'interlocuteur à faire quelque chose ; 3) **interrogation** : le locuteur cherche à obtenir des renseignements de son interlocuteur ; 4) **réponse** : le locuteur énonce une information requise par la réplique précédente. Lundquist propose d'appeler actes de discours mineurs les réactions psychologiques que les actes précédents suscitent, par exemple : objection, réfutation, accord, évaluation, hésitation, incertitude, explication, justification, excuse, colère, conseil etc.⁴⁹

1.4.4. Les règles des relations interpersonnelles et les actes de discours taxémiques

En outre des règles qui régissent la structure interne du texte conversationnel il y a des règles ou des principes qui régissent le comportement des participants d'un échange verbal et affectent à leurs relations interpersonnelles. Elles peuvent être dégagées par

⁴³ Vernant 104; Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 228.

⁴⁴ Traverso 13.

⁴⁵ Durrer, *Dialogue* 69-70; pour les problèmes de classification et de bornage se référer également à Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 231-232.

⁴⁶ Durrer, *Dialogue* 71.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Lundquist, L. *L'analyse textuelle : Méthode, exercices*. Serie J. 22. Copenhague 1990, 57-58.

⁴⁹ *Id.*

l'analyse interactionnelle qui s'intéresse alors au niveau psychosociologique de la communication, c'est à dire qu'on demande alors quels sont les « enjeux du dialogue » (ce qu'on peut gagner ou perdre par l'intermédiaire de la parole) comme la dominance, la séduction, la complicité, désir d'avoir raison de l'autre ou de lui perdre la face etc.⁵⁰ « La mise en *places* »⁵¹ indique le positionnement des participants de l'interaction par rapport à ses interlocuteurs. Selon Kerbrat-Orecchioni les actes de discours forment le domaine le plus riche pour examiner ce qu'elle appelle aussi les « rapports de *places* »⁵². Nous nous contenterons de rappeler ici brièvement les principes de ce phénomène complexe.

La notion de *place* indique les différentes positions que les participants de l'échange peuvent occuper au cours du déroulement d'une interaction : l'un des participants peut se trouver en position « haute » de *dominant* et l'autre en position « basse » de *dominé*. Ces rapports sont par essence dissymétriques et graduelles, c'est-à-dire que le système des places ne se réduit pas aux données contextuelles (l'âge, sexe, statut, le rôle interactionnel, la compétence langagière etc.), mais qu'il dépend aussi de ce que font les interactants, et de ce qui se passe tout au long de l'interaction.⁵³

Les rapports de place sont déterminés à travers un certain nombre de faits sémiotiques pertinents que Kerbrat-Orecchioni appelle *taxèmes*. Ce sont à la fois indicateurs et donneurs de places. Les taxèmes peuvent être de nature verbale (les données prosodiques ainsi que le lexique et le syntaxe et le niveau pragmatique illocutoire) ou non verbale (l'apparence physique des interactants, leur posture etc.)⁵⁴ La pragmatique illocutoire forme, d'après Kerbrat-Orecchioni, la catégorie la plus complexe et la plus riche pour étudier les rapports des places⁵⁵. Ces taxèmes, qui agissent alors au niveau des actes de discours, sont étroitement liés au fonctionnement de la politesse linguistique.

⁵⁰ Kerbrat-Orecchioni, *Communication*= Kerbrat-Orecchioni, C. 'Nouvelle communication et analyse conversationnelle' *Langue française* 70/1986, 21; Roulet, E. 'Analyse du dialogue dans une approche modulaire des structures du discours : l'exemple du dialogue romanesque'. Hundsnurscher, F.— Weigand, E. eds. *Future Perspectives of Dialogue Analysis*. Tübingen 1995, 15-16.

⁵¹ La notion introduite par F. Flahault dans *La parole intermédiaire*. Paris 1978, 50.

⁵² Kerbrat-Orecchioni *Interactions 2.*= Kerbrat-Orecchioni, C. *Les interactions verbales 2.* 1992, 94; Kerbrat-Orecchioni, *Conversation* 47.

⁵³ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions 2.* 71-75 ; *Conversation* 45.

⁵⁴ Cosnier, J. — Kerbrat-Orecchioni, C. Eds. *Décrire la conversation*. Lyon 1987, 321 ; Kerbrat-Orecchioni, *Interactions 2.* 75 ; Kerbrat-Orecchioni, *Conversation* 46.

⁵⁵ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions 2.* 94.

1.4.5. La notion de politesse et les actes menaçant la face

La notion de politesse linguistique indique ici les règles qui sont appliquées pour maintenir le caractère harmonieux d'une relation interpersonnelle. Selon Kerbrat-Orecchioni il est impossible de décrire efficacement ce qui se passe dans les échanges communicatifs sans prendre en considération certains principes de politesse.⁵⁶ Le principe de politesse linguistique élaboré par Penelope Brown et Stephen Levinson⁵⁷ se fonde sur la notion de **face** qui est issue des travaux du sociologue Erving Goffman⁵⁸. Il s'agit du phénomène qui s'exprime en français dans les expressions « sauver/perdre la face ». Dans l'interaction sociale chacun cherche à défendre son territoire⁵⁹, appelé la face négative et à valoriser, à faire connaître et apprécier par autrui la qualité de sa propre image, appelé la face positive. En principe, on cherche en général à maintenir la face de l'autre, afin de ne pas mettre en danger la sienne propre. Au cours de l'interaction les participants accomplissent un certain nombre d'actes, verbaux et non-verbaux. La plupart de ces actes constituent des menaces potentielles pour l'une ou l'autre de ces faces : d'où l'expression proposée par Brown et Levinson de *Face Threatening Act*, et abrégée communément sous la forme FTA.⁶⁰ Les FTAs sont étroitement liés au positionnement, c'est-à-dire aux *places* des participants de l'échange : en général celui qui accomplit un acte menaçant pour l'une ou l'autre des faces de son interlocuteur se place en position haute de dominant et celui qui subit un acte menaçant ou qui accomplit une menace pour sa propre face se place en position basse de dominé⁶¹. Nous utiliserons pour notre travail ce classement des FTAs taxémiques présenté par Kerbrat-Orecchioni⁶²:

1. Actes menaçants pour la face négative de celui qui les accomplit (son "territoire") : promesse, offre (les actes par lesquels on s'engage).⁶³

⁵⁶ Kerbrat-Orecchioni, *Conversation* 50.

⁵⁷ Brown, P. — Levinson, S.C. *Politeness*. Cambridge 1987.

⁵⁸ Goffmann, E. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris 1973.

⁵⁹ Id. ch.2 'Les territoires du moi' 43-72.

⁶⁰ Brown — Levinson 70-73; Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 167-168 ; Kerbrat-Orecchioni, *Conversation* 51.

⁶¹ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 95 ; Kerbrat-Orecchioni, *Conversation* 47 ; Cosnier — Kerbrat-Orecchioni 339.

⁶² Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 95, 169-170; Kerbrat-Orecchioni, *Conversation* 51-52 ; Cosnier — Kerbrat-Orecchioni 338-340.

⁶³ *Id.*

2. **Actes menaçants pour la face positive de celui qui les accomplit** (son narcissisme) : aveu, excuse, remerciement, autocritique, auto-accusation, tout comportement « auto-dégradant » (perte du contrôle de son élocution, ou de sa maîtrise corporelle, etc.)⁶⁴

3. **Actes menaçants pour la face négative de celui qui les subit** : ordre, requête, offre, suggestion, conseil, menace, interdiction, interruption, tous les comportements dérangeants ou incursifs.⁶⁵

4. **Actes menaçants pour la face positive de celui qui les subit** : affront, offense, désaccords en tous genres, critique, insulte, rebuffade, réprimande, réfutation, raillerie, moquerie, autrement dit, tous les comportements vexatoires.⁶⁶

1.5. Les codes cinématographiques

Pour comprendre la spécificité du dialogue cinématographique par rapport aux autres dialogues d'œuvres de fiction, comme ceux du théâtre ou des romans, il nous est indispensable d'évoquer encore certaines notions cinématographiques.

Le code cinématographique est une notion qui relève de la sémiologie du cinéma développée principalement par le sémioticien Christian Metz⁶⁷. Le cinéma n'est pas un code spécifique. Il est constitué par plusieurs codes, dont chacun peut être théoriquement isolé, mais qui fonctionnent toujours en symbiose⁶⁸. Ces codes peuvent être divisés en deux catégories : les codes extra cinématographiques et les codes spécifiquement cinématographiques. Les premiers sont des codes qui existent en dehors du cinéma, relevant des autres arts ou de la culture humaine en général comme par exemple la parole, la musique, les bruits, les textes, les mimiques et les gestes des acteurs, les objets représentés, les vêtements comme signes sociaux, les rôles des personnages, les thèmes de la narration et l'organisation des plans en tant qu'images. Les deuxièmes sont des codes qui appartiennent seulement au cinéma, comme les mouvements d'appareil (par exemple travelling⁶⁹, panoramique) ; les variations

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ Voir Metz, C. *Langage et cinéma*. Paris 1971.

⁶⁸ Aumont – Marie 69.

⁶⁹ *travelling* = le mouvement de la caméra déplacée sur un véhicule ou à la main. Vanoye, *Récit* 217.

d'échelle des plans⁷⁰ (plan moyen, rapproché, plan américain etc.) ; le montage des images; l'utilisation du hors-champ (le cadre de l'écran délimite le champ visuel de la caméra et du spectateur).⁷¹

1.5.1. La parole, code extra cinématographique

Puisque la parole au cinéma est, naturellement, une notion très vaste, nous nous concentrerons ici sur la présentation de différentes fonctions et usages de la parole filmique.

Vanoye⁷² constate que les articles consacrés aux fonctions des dialogues théâtraux, cinématographiques et romanesques disent à peu près la même chose: ils traitent en fait tous du dialogue d'œuvres de fiction, de récits, et à ce titre les fonctions d'information-explication, de caractérisation, d'action et interaction, de commentaire sont communes. Selon Durrer⁷³ un dialogue a toujours plusieurs fonctions. On peut distinguer la fonction d'exposition, associée au discours théâtral dont le but est de faire connaître une situation, un événement avec ses circonstances et ses personnages. Le dialogue peut avoir aussi une simple fonction de transition qui n'a qu'une portée locale vers une autre action ou description.⁷⁴ Une des plus importantes fonctions du dialogue est sûrement la fonction de caractérisation des personnages. Le dialogue peut révéler par son contenu et par sa forme des aspects ponctuels des personnages comme l'humeur, l'émotion et le rôle statuaire dans la scène considérée; ou bien, généraux, comme l'appartenance sociale et le caractère du personnage.⁷⁵ Le dialogue remplit, également, dans la perspective classique, la fonction de l'action. L'idéal est, selon Vanoye, qu'il paraisse surgir de la situation pour créer et révéler les relations entre les personnages.⁷⁶ Le dialogue filmique peut avoir aussi la fonction de commentaire. Il peut commenter la

⁷⁰ la notion de *l'échelle* signifie la place de la caméra par rapport à l'objet filmé. Sur l'échelle des plans, ⁷⁰ le plan *moyen* = le personnage cadré en pied ; le plan *rapproché* = le personnage cadré en poitrine ; le plan *américain* = le personnage cadré à mi-cuisse, Vanoye – Goliot-Lété 28

⁷¹ Metz, C. *Essais sur la signification au cinéma* 2. Paris 1986, 208; Vanoye, *Récit* 34-35; Monaco, J. *How to read a film*. New York 1981, 146.

⁷² Vanoye, *Scénario* 178.

⁷³ Durrer, *Dialogue* 116-121.

⁷⁴ *Id.* 121.

⁷⁵ Vanoye, *Scénario* 169.

⁷⁶ *Id.* 170.

situation, l'action et le comportement des personnages par une voix off du commentaire ou par le procédé qui évoque une scène dans une autre scène (ce procédé est familier dans les films de Rohmer)⁷⁷. On peut encore distinguer les événements verbaux du dialogue en tant qu'événements narratifs. Par exemple les déclarations d'amour ou la révélation d'un secret d'une information essentielle qui fonctionnent comme des macro-actes⁷⁸. Kozloff⁷⁹ distingue encore les fonctions au-delà de la communication narrative, par ex. les effets esthétiques, la persuasion idéologique et l'appel commercial, les messages thématiques et l'allégorie.

Le dialogue pour les films de fiction est, en général, écrit à l'avance en imitant le naturel.⁸⁰ Michel Chion⁸¹ propose pour ce type de dialogue l'utilisation du terme de *parole théâtre*. Selon Chion, la parole théâtre conditionne toute la mise en scène du film. Le scénario, le montage, le jeu des acteurs, tout y est conçu pour constituer la parole des personnages en action centrale, et simultanément pour faire oublier que c'est cette parole qui structure le film.⁸² Chion mentionne comme exemple certains films de Hawks et de Hitchcock qui sont conçus comme des films d'action, mais qui sont en effet des films de dialogue où ce dialogue est traité comme action⁸³. Jean Mitry⁸⁴ utilise la notion de *dialogue de comportement* à l'opposé du *dialogue de scène* qui serait propre au théâtre. Le premier est un dialogue significatif autant qu'expressif qui révèle la personne au-delà de ce qu'elle dit, la parole qui renseigne sur le héros à la même manière que renseignent son visage, son apparence, ses actions et son cadre de vie. Par le dialogue de scène Mitry réfère à la parole souveraine du théâtre classique qui dit explicitement de quoi il s'agit.⁸⁵

Le dialogue du type parole théâtre, ainsi que le dialogue de comportement sont importants pour l'organisation du découpage filmique : avec les changements de point de vue de la caméra on peut souligner et focaliser le jeu de questions et de réponses, les

⁷⁷ *Id.* 171.

⁷⁸ Kozloff 41.

⁷⁹ Kozloff 33-34.

⁸⁰ Marie — Vanoye 53-54.

⁸¹ Chion, M. *L'Audio-Vision*. Paris 1990, 144.

⁸² *Id.* 145.

⁸³ *Id.*

⁸⁴ Metz réfère à Mitry. Metz 52.

⁸⁵ Metz 52.

prises de parole et le silence. De ce fait, le poids du dialogue n'est pas le même au cinéma que sur la scène du théâtre et les paroles prononcées se trouvent relativisées d'une autre manière.⁸⁶ L'organisation d'un dialogue cinématographique est alors, évidemment, spécifique, liée au découpage.

1.5.2. Le plan et le découpage

Le plan et le découpage font partie des codes spécifiquement cinématographiques. Un film de 90 minutes, projeté à la vitesse standard de 24 image/s comporte exactement 129 600 images différentes. Le spectateur ne perçoit pas ces images individuelles mais des unités d'images en mouvement. Dans le cas du cinéma narratif-représentatif, cette unité, c'est-à-dire, une portion de film comprise entre deux collures, est appelée le **plan**. Un film de durée moyenne comprend de 400 à 600 plans (*Conte de printemps* en contient 363).⁸⁷

La notion du plan est entendue ici comme l'unité de base du film. On peut le définir aussi comme 'l'unité de la prise de vue dans la distance entre la caméra et son objet'⁸⁸ On distingue les plans entre eux sur l'axe diachronique du découpage, en fonction des coupures et des collures. Ces plans peuvent exister en diverses grosseurs selon la fonction des distances de la caméra par rapport à un personnage théorique, par exemple gros plan, plan moyen, plan d'ensemble etc.⁸⁹ Dans le cinéma narratif classique, la suite des plans se combinant en unités spatio-temporelles et narratives est communément appelée séquence. C'est à ces deux unités, le plan et la séquence narrative, que s'applique la notion de découpage.⁹⁰ La notion du *montage* est aujourd'hui souvent utilisée comme synonyme pour le découpage, bien que certains cinéastes, Rohmer par exemple, fassent une distinction nette entre ces deux termes⁹¹. La distinction remonte au décalage entre deux différentes idéologies du cinéma. La notion

⁸⁶ Chion, M. *La toile trouée*. La parole au cinéma. Paris 1988, 92-94.

⁸⁷ Aumont — Marie 36.

⁸⁸ Bellour, R. *L'Analyse du film*. Paris 1979, 66.

⁸⁹ Bonitzer, *Champ*=Bonitzer, B. *Le champ aveugle*. Essais sur le cinéma. Paris 1982, 16-18.

⁹⁰ Aumont — Marie 36.

⁹¹ Rohmer, à propos de ses films : « ...ce n'est pas le montage mais le découpage. Je fais toujours cette distinction bazinienne entre montage et découpage. » Anger, C.— Burdeau, E. — Toubiana, S. 'Entretien avec Eric Rohmer' *Cahiers du cinéma* 503/1996, 47.

du *découpage classique* développé par André Bazin⁹² dans les années 1930 et 1940 est caractérisée par des règles strictes qui visent à une coupure invisible des plans, autrement dit un découpage naturel, non perceptible, *transparent*⁹³. La notion de montage qui est conçu comme l'autre courant, initié dans les années 1920 par les expressionnistes allemands et Eisenstein, est caractérisé par un processus de synthèse, produisant un film construit plutôt qu'édité.⁹⁴

1.6. Eric Rohmer

Eric Rohmer, cinéaste et critique, est actif dans le cinéma français depuis un demi-siècle. Il est connu surtout comme l'un des réalisateurs de la Nouvelle vague. Il naquit à Tulle (Limousin) en 1920 sous le nom de Jean-Marie Maurice Schérer. Après avoir fait des études de lettres, il enseigna à Paris, puis en province, à Vierzon. Il commença sa carrière d'artiste en 1946 par le roman *Elisabeth, ou les vacances*, sous le pseudonyme de Gilbert Gordier. A la fin des années 40, passionné du cinéma, Rohmer commença à écrire des articles théoriques et critiques dans les revues de cinéma.⁹⁵ Il se retrouva dans un cercle de jeunes cinéphiles parisiens, futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague⁹⁶, entre autres Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol. Ils partagèrent un même goût cinématographique (Hitchcock, Hawks) et littéraire (Balzac, Dashiell Hammett)⁹⁷. Ils furent liés aussi par les *Cahiers du cinéma*⁹⁸, magazine paru pour la première fois en 1951, où ils publièrent tous des articles critiques et théoriques. Rohmer succéda à André Bazin, l'un des fondateurs de la revue, à la rédaction en chef (1959-1963).⁹⁹

⁹² Bazin, André (1918-1958) théoricien et critique du cinéma. Ouvrages : *Orson Welles* (1950), posthumes : *Qu'est-ce que le cinéma ?* I-IV (1958-1962), *Jean Renoir* (1971), *Charlie Chaplin* (1972), *Le Cinéma de la cruauté* (1975), *Le cinéma de l'occupation et de la résistance* (1975), *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague 1945-58* (1983).

⁹³ Avec la notion de transparence du cinéma Bazin veut exprimer la transparence du moyen d'expression, l'absence d'intermédiaire entre le spectateur et le monde de la représentation, Tortajada, M. 'Le "petit heurt" Pour une théorie de l'acteur dans le cinéma de Rohmer', *Poétique* 102/1995, 182.

⁹⁴ Monaco 183; Aumont, J.-Bergala, A.-Marie, M.-Vernet, M. *Elokuvan estetiikka*. tr. par S. Toiviainen Helsinki 1996, 65.

⁹⁵ Magny, J. *Eric Rohmer*. Paris 1986, 8-9.

⁹⁶ L'article de François Truffaut 'Une Certaine tendance du cinéma français', *Cahiers du cinéma* 31/1954, marqua, d'après Magny, le point de départ de la Nouvelle vague, Magny 12.

⁹⁷ Magny 11.

⁹⁸ « Le magazine le plus influant dans l'histoire de cinéma » selon Monaco 330.

⁹⁹ Magny 12.

De ce cercle d'amis Eric Rohmer fut l'un des premiers à se lancer à la réalisation de films. Il commença par des courts métrages en 1950. Son premier long métrage, *Le Signe de lion*, eut sa première en 1962. La plupart des films de Rohmer ont été réalisés en forme de séries dont la première s'appelle *Six Contes moraux* ; ensuite la série de sept films, *Comédies et proverbes* ; et finalement, *Contes de quatre saisons*, contenant quatre films. La filmographie d'Eric Rohmer dans sa totalité se trouve en annexe.

1.6.1. Le cinéma selon Eric Rohmer

Les films de Rohmer se fondent en grande partie sur la parole : « tout est du 'on dit', la vérité est connue par la parole, et cette parole peut être mise en doute »¹⁰⁰. On pourrait même dire que ses films sont à l'opposé des films d'action, car il y a très peu d'action physique ou même dramatique¹⁰¹. Les films de Rohmer ne sont pas classables dans un certain genre. C'est du cinéma dit intellectuel qui a été fortement influencé par le cinéma de l'époque classique¹⁰². Un film de la narration classique porte la marque des grandes formes romanesques du XIXe siècle¹⁰³. Y dominent la scène et la séquence dont l'enchaînement se déroule selon une dynamique des causes et des effets bien définie et progressive. Le récit est généralement centré sur un personnage ou un couple.¹⁰⁴

Eric Rohmer a constaté que dans son cinéma il n'a fait que développer les idées d'André Bazin, dont il a été, comme d'ailleurs tous les réalisateurs de la Nouvelle Vague, disciple et grand admirateur¹⁰⁵. Selon Rohmer la contribution de Bazin, fondateur des *Cahiers du cinéma*, à la théorie du cinéma est comparable à la révolution copernicaine¹⁰⁶. D'après Rohmer toute l'œuvre de Bazin « tourne autour de la même idée, l'affirmation de l'objectivité cinématographique, mais c'est un peu de la même manière que toute la géométrie tourne autour des propriétés de la ligne droite »¹⁰⁷. La théorie de Bazin sur

¹⁰⁰ *Id.* 25.

¹⁰¹ Serceau, D. 'Eric Rohmer et la perversion du langage' *Etudes cinématographiques* 146-148 /1985, 107.

¹⁰² Metz définit le cinéma classique : « depuis la stabilisation du parlant (début les années trente) jusqu'aux premières manifestations du cinéma dit moderne, en France autour de 1955 (courts-métrages initiaux de la Nouvelle Vague) », Metz 202.

¹⁰³ *Id.*; Vanoye, F. — Goliot-Lété, A. *Précis d'analyse filmique*. Paris 1992, 19.

¹⁰⁴ Vanoye — Goliot-Lété 19.

¹⁰⁵ Magny 13.

¹⁰⁶ Rohmer, E. *Le Goût de la beauté*. Textes réunis d'Eric Rohmer par Jean Narboni. 1989, 137.

¹⁰⁷ *Id.* 133, 'La "somme" d'André Bazin' (origin. *Cahiers du Cinéma* 1959).

l'objectivité, c'est-à-dire le réalisme cinématographique, se fonde sur une condition primordiale qui peut être disposée sur deux thèses : dans la vie réelle aucun événement ne contient un sens totalement défini a priori, c'est-à-dire, l'ambiguïté est une propriété inhérente de la réalité. D'après Bazin la vocation ontologique du cinéma est d'essayer de reproduire la réalité en respectant le mieux possible cette même propriété d'ambiguïté.¹⁰⁸ Comme déjà mentionné, dans l'historiographie du cinéma on considère la théorie de Bazin, qui se lie étroitement à la notion du découpage classique, c'est-à-dire transparent, surtout comme l'opposé de l'idéologie du montage, celle d'Eisenstein¹⁰⁹.

En parlant de la mise en scène des films de Rohmer on réfère souvent aux notions de transparence et de réalisme¹¹⁰. L'authenticité caractérise fortement ses films où « tout est mis en oeuvre pour que la caméra s'efface »¹¹¹. En ce qui concerne le dialogue dans ses films, l'idéal de transparence est plus problématique¹¹². Le dialogue de ses films est soigneusement écrit¹¹³ et évoque plutôt la littérature¹¹⁴ que le langage parlé authentique, le cinéaste ne prétendant pas construire l'illusion d'un monde réaliste sans traces de médiateur¹¹⁵. Le réalisme et la transparence sont évidents dans le jeu des acteurs que Rohmer essaie de déthéâtraliser pour en obtenir la plus grande spontanéité possible. Par cette raison Rohmer préfère utiliser des acteurs amateurs à côté des acteurs professionnels¹¹⁶. En vertu de l'authenticité, dans *Conte de printemps* Rohmer fait parler de philosophie des personnes qui ont la pratique du langage philosophique : les

¹⁰⁸ Toiviainen, S. 'Realismin dilemma: André Bazin ja hänen perintönsä', *Elokuvateorian historia*. artikkelikokoelma, Kinisjärvi, R. – Lukkarila, M. – Malmberg, T. eds. Helsinki 1989, 138; Aumont – Bergala – Marie – Vernet 65.

¹⁰⁹ Aumont – Bergala – Marie – Vernet 64. Le montage d'Eisenstein tend surtout à amplifier les événements narratifs et à exprimer des idées ou des valeurs selon les procédés tel que le surdécoupage, le montage accéléré, le ralenti, le montage parallèle, l'utilisation du très gros plan, des angles de prise de vue accentués et des éclairages contrastés ou stylisés, Vanoye – Goliot-Lété 21.

¹¹⁰ Bonitzer, *Rohmer* 29; Tortajada 181; Magny, 22.

¹¹¹ Magny 22.

¹¹² Tortajada 181.

¹¹³ Deux films de Rohmer font une exception: les dialogues du *Rayon Vert* et *Les Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, qui ont été partiellement improvisé par les acteurs, Philippon, A. – Toubiana, S. 'Le cinéma au risque de l'imperfection : Entretien avec Eric Rohmer', *Cahiers du cinéma* 392/1987, 8-9.

¹¹⁴ Bonitzer, *Rohmer* 19.

¹¹⁵ Tortajada 181.

¹¹⁶ De Baecque, A. – Jousse, T. – Toubiana, S. 'Entretien avec Eric Rohmer', *Cahiers du cinéma* 43/1990, 28; Rohmer, 'La pensée et la parole', *L'Avant-Scène Cinéma* 392/1990, 4.

actrices qui jouent les rôles de Jeanne et d'Ève sont toutes les deux licenciées en philosophie, tandis que les acteurs jouant Natacha et Igor sont des professionnels.¹¹⁷

L'importance que Rohmer accorde à la parole cinématographique a été relevée dès avant sa carrière de cinéaste à travers ses écrits théoriques et critiques traitant de sujets cinématographiques très variés : l'esthétique du cinéma, l'espace, les couleurs, le langage et l'art en toutes ses formes en relation au cinéma¹¹⁸. Dans l'un de ses premiers articles¹¹⁹ Rohmer esquisse les traits d'un bon dialogue cinématographique. Selon lui le langage qui existe dans la vie est essentiellement un signe, c'est-à-dire un porteur de signification, et devrait être traité comme tel aussi parmi les réalisateurs du cinéma dont l'objectif est un œuvre d'art¹²⁰. A l'époque, le cinéma parlé était encore un phénomène assez récent, d'à peine deux décennies et, selon Rohmer, n'avait pas encore trouvé le moyen d'unir ces deux moyens d'expression très différents l'un de l'autre¹²¹. Il ne s'agit pourtant pas d'unir, comme certains le croient, simplement la parole avec l'image :

Ce n'est pas avec l'image que la parole entretient un rapport mais avec un élément purement cinématographique : le dynamisme du plan.¹²²

Le solution au problème de la jonction du mot au monde filmé n'est pas le raffinement de la mise en scène, qui selon Rohmer a rapporté seulement un mode de présentation pour le dialogue mais pas de *sens*¹²³. C'est surtout avec *le dynamisme du plan*¹²⁴ que la parole crée un contrepoint, c'est-à-dire que la tension du plan caractérise par son rythme, au mieux, la nature de la parole des personnages. Rohmer donne deux exemples du film d'Orson Welles *La Splendeur des Amberson* : l'immobilité d'un plan fixe de la cuisine reflète la fixité butée des répliques des personnages. L'autre exemple est

¹¹⁷ De Baecque — Jousse — Toubiana 28.

¹¹⁸ Une sélection des articles les plus importants écrits par EŒric Rohmer est parue sous le nom *Le Goût de la Beauté*. Textes réunis et présentés par Jean Narboni. Saint-Amand 1989.

¹¹⁹ Rohmer 50 ; 'Pour un cinéma parlant'; origin. *Les Temps modernes*, septembre 1948.

¹²⁰ *Id.* 46.

¹²¹ *Id.*

¹²² *Id.* 50.

¹²³ *Id.* 47.

¹²⁴ *Le dynamisme du plan* implique la distance, la focalisation, l'angle de prise de vue, le mouvement et le point de vue, Monaco 161.

un travelling de la rue, vu par le pare-brise de la voiture, qui exprime par sa monotonie le vide d'une conversation qui ne parviendra pas à se conclure.¹²⁵ Selon Rohmer il faut intégrer le mot à *l'intérieur du film, non à l'intérieur du monde filmé*, puisqu'au cinéma, ce monde existe déjà (ce qui n'est pas le cas au théâtre ou dans un roman où le monde doit se créer) : la phrase prononcée ne doit plus l'évoquer, mais seulement le rejoindre, possédant par elle-même un sens indépendant, *une certaine densité de sens*¹²⁶.

Pour affaiblir ou contrôler la puissance redoutable de la parole, il ne faut pas, comme on l'a cru, en rendre la signification indifférente, mais trompeuse.¹²⁷

Rohmer évoque ici la méfiance des réalisateurs des premiers temps du film parlant à l'égard de la parole qui évoquerait le théâtre¹²⁸. Il faut distinguer le « vrai » dialogue cinématographique de l'emploi lourd d'une parole caractéristique du théâtre classique qui *n'est jamais un simple moyen d'action sur les autres... et vaut toujours hors du temps*¹²⁹ à cause de sa nature textuelle et littéraire, à l'opposé la parole filmique qui est *dans le temps et non dans le texte*¹³⁰ et ne vaut pas hors du cinéma, hors du contexte spécifié dans le temps et l'espace. Selon Bonitzer¹³¹, Rohmer conçoit cet usage pragmatique de la parole comme une spécificité dramatique du cinéma. Rohmer constate que la phrase du cinéma ne s'appuie pas seulement sur les phrases qui la précèdent ou qui la suivent, elle doit avoir le rapport avec le plan où elle est prononcée ou avec la séquence suivante ou précédente. Il donne l'exemple d'une séquence de *Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir, qui est excellente selon Rohmer parce qu'elle fait allusion à une scène précise du film à travers un mensonge¹³². Le personnage se vante à son ami d'avoir séduit une femme sans savoir qu'il parle de la fiancée de ce dernier. En outre il s'agit d'un mensonge, puisqu'il n'est pas arrivé à la séduire bien qu'il l'ait essayé au cours de la

¹²⁵ Rohmer 48.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ Rohmer 50.

¹²⁸ Les adversaires du parlant, dans les années 1920, craignaient que le film ne régresse en un simple "théâtre filmé". Par ex. René Clair : " le cinéma parlant, monstre redoutable, création contre nature qui deviendrait un pauvre théâtre, un véritable théâtre du pauvre", Masson, A. *L'image et la parole*. Paris 1989, 25.

¹²⁹ Rohmer 50.

¹³⁰ *Id.* 47.

¹³¹ Bonitzer, *Rohmer* 64.

¹³² Rohmer 50.

scène précédente¹³³. L'action de mentir suscite le suspense chez le spectateur qui est au courant du mensonge, la fureur chez l'ami et la honte chez le menteur. Il s'agit, en effet, de l'emploi de la parole, propre au cinéma, que Chion appelle la parole théâtre et Mitry le dialogue de comportement¹³⁴. Rohmer conclut son article, rédigé en 1948, en disant qu'il serait souhaitable que celui qui écrit et celui qui réalise le film, soit une seule et même personne. Pour bien écrire des dialogues il faut connaître parfaitement le langage visuel au moyen duquel le réalisateur s'exprime, et ce dernier doit avoir *la volonté de considérer la parole comme partie intégrante de son œuvre*.¹³⁵

1.6.2 Conte de printemps

Le film de Rohmer, *Conte de printemps*, commence par un prologue descriptif, sans paroles, accompagné d'une sonate de Beethoven (n°5 Op. 24, « Le printemps ») Une jeune femme sort d'un lycée, conduit sa voiture à travers un Paris printanier et arrive dans un appartement en désordre. Elle commence à le ranger mais s'arrête, prend quelques pulls et livres (*Critique de la raison pure* de Kant à côté de *Théétète* de Platon) dans son sac et part. Après quelques plans des rues de Paris, elle arrive dans un autre appartement, ensoleillé et bien rangé. On apprend que la jeune femme s'appelle Jeanne et que ce dernier appartement est à elle, mais non pas à sa disposition en ce moment. Dans la séquence suivante Jeanne fait la connaissance de Natacha, étudiante au conservatoire, à une soirée. Jeanne lui raconte qu'elle possède les clés de deux appartements mais ne peut rentrer ni dans l'un ni dans l'autre. L'un est habité par sa cousine et l'autre, celui de son fiancé, qui est parti en voyage pour quelques jours, est vide, mais par « un pur caprice » elle n'a pas envie d'y rentrer. Natacha, qui s'est trouvée elle aussi abandonnée par son cavalier, invite Jeanne chez elle, dans l'appartement de son père. Celui-ci, divorcé de la mère de Natacha, demeure chez sa petite amie depuis quelque temps déjà. Natacha et Jeanne s'entendant bien, cette première demande à son invitée de rester aussi longtemps qu'elle le voudra.

¹³³ D'après Bonitzer cet exemple "contient en germe" l'ensemble des histoires des *Contes Moraux*. Bonitzer Rohmer 64.

¹³⁴ voir p.15.

¹³⁵ Rohmer 51.

Natacha se confie à Jeanne sur sa relation conflictuelle avec Ève, la petite amie de son père. Elle raconte à Jeanne l'histoire d'un bijou de famille que son père avait l'intention d'offrir à Natacha, mais lequel avait disparu juste après qu'il avait été prêté à Ève. Natacha soupçonne Ève d'avoir pris le collier. Les événements à venir feront que Jeanne, à son tour, soupçonnera Natacha de vouloir la jeter dans les bras de son père.

La structure du film sera un dialogue serré, en longs plans-séquences et scènes, entre Jeanne et Natacha, avec adjonction dès le milieu du film, d'Igor, et celle d'Ève. Après une semaine et deux week-ends passés chez Natacha, le « mystère du collier résolu », Jeanne revient dans son appartement, accompagnée de la même sonate de printemps de Beethoven. Selon Rohmer dans ses films il y a une force qui oblige ses histoires à revenir au départ¹³⁶. De même, un personnage rohmerien n'évolue pas, ne change pas au cours de l'histoire : « il est à la fin du film ce qu'il était au début, et il était au début ce que l'acteur était en dehors du film ».¹³⁷

Au centre de *Conte de printemps* est Jeanne, jeune professeur de philosophie. Elle apparaît dans toutes les séquences du film. On ne la voit pas travailler, le milieu de l'école étant laissé hors champ. Rohmer, comme il le constate, préfère montrer des gens disponibles en train de parler de choses au lieu de montrer l'action¹³⁸. Aussi voit-on Jeanne parler de l'enseignement au lieu de la voir enseigner. Les sentiments et la pensée, aussi bien que l'enseignement et la philosophie sont des thèmes du film. Comme les films de Rohmer sont toujours d'abord des films « policiers », des films « à énigme » et de complot¹³⁹, l'intrigue de *Conte de printemps* s'ordonne également autour d'un mystère et de la machination. Ce modèle pour la construction de l'intrigue remonte à l'influence de Balzac sur le cinéaste¹⁴⁰.

Les personnages de Rohmer appartiennent souvent à une même couche moyenne de la société. Ce sont des gens cultivés¹⁴¹ avec « l'élégance recherchée d'un langage attaché aux raffinements du bien dire »¹⁴². Ces personnages bavards, « obsédés de la

¹³⁶ de Baecque — Jousse — Toubiana 30.

¹³⁷ Daney, S. 'J'veais m'marier', *Cahiers du cinéma* 338/1982, 57.

¹³⁸ *Id.* 24-25.

¹³⁹ Bonitzer, *Rohmer* 7.

¹⁴⁰ Rohmer 'Le temps de la critique' Entretien d'Eric Rohmer avec Jean Narboni. *Le goût de la beauté* 31.

¹⁴¹ Bonitzer, *Rohmer* 35.

¹⁴² Serceau 108.

signification, de l'interprétation, de la réflexion »¹⁴³ ont une capacité de s'analyser et de se révéler ouvertement les uns aux autres. Ils sont toujours engagés dans la recherche de sentiments « profonds », et ceci passe par une sorte de mise à l'épreuve du sentiment par le raisonnement¹⁴⁴. Dans *Conte de printemps* Rohmer montre plus précisément encore l'action de raisonnement en ponctuant l'acte de pensée à travers un personnage principal qui par son métier est destiné à s'analyser, à jouer avec sa pensée¹⁴⁵.

¹⁴³ Bonitzer, *Rohmer* 19.

¹⁴⁴ Teyssède, A. 'Rohmer, le conteur', *Cahiers du cinéma* 430/1990, 33.

¹⁴⁵ de Baecque — Jousse — Toubiana 27.

2. ANALYSE

2.1. Remarques préliminaires

Dans l'analyse de la scène choisie nous nous concentrerons sur les deux aspects du dialogue filmique révélés dans le chapitre précédent, premièrement l'usage pragmatique de la parole dans sa spécificité comme moyen d'action et, deuxièmement, le rapport entre la parole et le dynamisme du plan. La scène sera examinée en premier lieu dans une optique pragmatique conversationnelle mais tout en prenant en compte sa spécificité en tant que dialogue cinématographique.

Nous tenterons à analyser la parole de cette scène en examinant les actes de discours qui révéleront les actions des personnages effectuées par la parole. Selon Bonitzer, montrer « l'acte de parler » construit le système dramatique du cinéma de Rohmer¹⁴⁶. Le fonctionnement de ces actes de parole sera étudié par le moyen de l'analyse interactionnelle de la scène. Quelles sortes de relations interpersonnelles sont reflétées par les paroles des personnages et comment la scène se construit-elle dans la parole et par la parole ?

Dans la deuxième partie de l'analyse, nous examinerons la relation des répliques et des plans. Comment le dynamisme du plan, qui implique la distance, la focalisation, l'angle de prise de vue, le mouvement et le point de vue du plan, rythme-t-il la parole, envisagée ici comme des actes de discours ? Comme la scène analysée est de ce point de vue « simple » (champ-contrechamp) ni sans présenter de grande variation en ce qui concerne ces codes cinématographiques, la moindre variation est facilement perceptible. Il n'y a principalement que deux sortes de plan utilisées, celui sur Jeanne et Natacha d'une part, et celui sur Igor et Ève de l'autre. Ces plans se succèdent presque identiques par leurs qualités techniques (cadrage, distance, angle de prise de vue et focalisation). Il nous reste à examiner comment le découpage, c'est-à-dire les passages des plans, ponctue les interventions des personnages (les actes de discours).

¹⁴⁶ Bonitzer, *Rohmer* 18-19.

2.2. Définition du contexte de la scène *Coin repas, intérieur nuit*

2.2.1. Le site et le but

Le film, *Conte de printemps* (durée de 1h 43) contient au total 47¹⁴⁷ séquences de longueur différente, y comprises les séquences sans paroles que l'on rencontre au début et à la fin du film. Il y a au total 363 plans¹⁴⁸, la scène¹⁴⁹ n°31 *Coin repas, intérieur nuit*¹⁵⁰ se situant entre les plans 161 et 192, à peu près au milieu du film. La durée de cette scène de dîner est de 5 min. 40 s. Elle, avec ses 56 répliques, est parmi les quatre séquences parlées les plus longues du film, les autres se situant symétriquement au début et à la fin du film. La scène choisie est la plus longue de celles où se trouvent les quatre personnages principaux ensemble. Cette scène est intéressante au point de vue conversationnel à cause de la tension dont elle est chargée à cause des événements antérieurs. La scène est bien captivante également par son sujet philosophique qui mériterait une étude plus approfondie.

Les événements antérieurs à la scène pourraient être décrits ainsi : Jeanne demeure chez sa nouvelle amie, Natacha, depuis quelques jours. Igor, revenu d'un voyage, est passé chez sa fille pour rapporter sa valise. Natacha ne laisse pas partir son papa et lui demande de rester dîner avec elle et Jeanne. Par la force des choses, et pour faire plaisir à son père, Natacha est amenée à inviter Ève comme quatrième convive.

Le lieu et le décor de la scène sont constitués par une cuisine dans un beau et vieil appartement parisien, dans le XI^e arrondissement. Le propriétaire en est Igor, le père de Natacha, l'une des deux protagonistes du film. La scène se déroule autour de la table de la cuisine, ou plutôt du coin de repas, un espace limité par quatre piliers de bois. L'importance de ce coin de repas s'est révélée dans la séquence où Natacha fait visiter à Jeanne l'appartement pour la première fois. Les piliers de bois sont la première chose que Jeanne remarque en entrant dans l'appartement. Natacha lui raconte l'histoire des

¹⁴⁷ selon *L'Avant-scène Cinéma* 392/1990.

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ On fait la différence entre la scène et la séquence. La séquence est un ensemble de plans présentant une forte unité narrative, tandis que dans une scène l'unité de lieu et l'unité de temps diégétique correspondent à la durée de la projection, Vanoye – Goliot-Lété 19.

piliers *maudits* qui sont, d'après Natacha, l'origine du divorce de ses parents. L'idée des piliers est de délimiter un espace pour obliger les gens à le contourner et pour préserver ainsi l'endroit où l'on se met à table. Ils sont fixés par une tige de fer dans la dalle de béton et ne peuvent pas être enlevés de peur de démolir le plafond d'en dessous. Natacha admet qu'elle y est habituée. Jeanne dit qu'elle ne croit pas à cette délimitation d'espace, mais qu'on peut en faire d'autres usages, par exemple s'y appuyer quand on parle.

Le fait que la conversation à analyser se passe à l'intérieur de cet endroit, lui donne une connotation spécifique. Il semble délimiter la conversation et l'isoler ainsi du reste du film. Cette conversation diffère des autres conversations du film par ses sujets dont le niveau déborde les choses personnelles et aboutit à un niveau plus général, à une réflexion sur les catégories philosophiques de Kant¹⁵¹. Pour un spectateur n'ayant pas de connaissances philosophiques cette scène sert d'une sorte d'effet de distanciation. Ce n'est pas la première fois que dans un film de Rohmer il y a une discussion sur la philosophie ; par exemple dans *Ma nuit chez Maud* on rencontre également des conversations sur Pascal dont le but est la distanciation : « le spectateur a l'impression qu'on ne s'occupe pas de lui, ce qui entraîne une sorte d'agacement ou de gêne aussi bien que le rire et l'admiration »¹⁵². Comme Bonitzer¹⁵³ le signale, dans cette scène choisie, il ne s'agit pas véritablement d'une discussion philosophique entre les personnages, même si l'on parle de la philosophie. En fait, les personnages essaient plutôt de s'autovaloriser aux yeux de leur adversaire, le co-énonciateur. Comme Durrer le constate, dans le discours dramatique ou romanesque il est possible que, sur le plan conversationnel local, certains dialogues n'aient qu'une finalité interne, tandis que, sur le plan narratif global, les dialogues ont toujours une finalité externe,¹⁵⁴ ce qui vaut également pour le dialogue filmique. Ainsi, cette scène pourrait être examinée par rapport au film entier. De ce point de vue la parole n'est plus un *simple moyen d'action*

¹⁵¹ Kant, Immanuel (1724-1804), philosophe allemand. Ouvrages principaux : *Critique de la raison pure* (1781); *Critique de la raison pratique* (1788) ; *Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785).

¹⁵² Pons, C. 'Nouvelles vagues de paroles', *Iris* 3.1/1985, 74.

¹⁵³ Bonitzer, *Rohmer* 66.

¹⁵⁴ Durrer, *Le Dialogue* 66.

mais révèle toute une autre dimension, ayant *une certaine densité de sens* par rapport à la narration et au thème du film¹⁵⁵.

Cette scène diffère des autres séquences du film également par les rôles discursifs des personnages principaux, Jeanne et Natacha. Bien qu'elles participent toutes les deux à la conversation, elles ne s'adressent pas la parole l'une à l'autre. Le film est pourtant composé essentiellement d'échanges entre Jeanne et Natacha. La scène introduit un nouveau personnage, Ève, qui n'était connu jusque-là que par l'intermédiaire des calomnies de Natacha. Ces médisances ont créé à l'avance une ambiance oppressante autour de la rencontre prévue entre Natacha et Ève, le spectateur s'attendant à un conflit, il y a « de l'orage » dans l'air. La réplique d'Igor à Ève au téléphone juste avant le dîner (*Ecoute, viens, ce sera une occasion de vous réconcilier. Elle a fait le premier mouvement, tu ne peux pas refuser...*) renforce l'attente du spectateur.

La conversation de la scène *Coin repas, intérieur nuit* ne se passe pas après le dîner, comme c'est souvent le cas dans les films de Rohmer, mais bien pendant le dîner. Dans cette scène on mange et boit de manière à suggérer une volonté de mettre en évidence une contradiction entre l'élévation d'esprit exprimée par le contenu philosophique de la discussion et la banalité de faits quotidiens comme couper le rôti et boire une gorgée de vin. En effet Rohmer confirme qu'il obéit dans ce film à « une sorte de désir de contraste: Il y a un contraste entre l'élévation de la pensée et la trivialité de ce que font les gens »¹⁵⁶.

2.2.2. Les personnages

Il y a 4 personnages. Jeanne, jeune professeur de philosophie fait très professeur dans son apparence et dans sa façon de parler : *simplement, mais avec aisance...surtout quand il s'agit des choses de la pensée* réplique Natacha. Natacha est une jeune Parisienne qui étudie le piano au conservatoire. Elle est gaie, impulsive et un peu enfantine. Igor, le père de Natacha, fonctionnaire au ministère de la culture, est *rapporteur pour la commission chargée de l'octroi des bourses aux jeunes artistes*. Il semble timide, un peu

¹⁵⁵ voir p.20.

¹⁵⁶ De Baecque — Jousse — Toubiana 28.

maladroit, distant, mais *extrêmement courtois* selon la caractérisation de Jeanne, après leur première courte rencontre. Ève, la petite amie d'Igor qui prépare une maîtrise de philosophie, écrit des articles pour une petite revue. Selon Rohmer elle a « un petit côté femme savante, moliéresque »¹⁵⁷. Elle fait sa première apparition dans la scène de dîner. Les dialogues de Natacha et de Jeanne dans les séquences antérieures à la scène choisie révèlent bien les relations mutuelles des personnages, ainsi que leurs caractères. Selon Natacha, Ève, qui a presque le même âge qu'elle, a un côté vampirique, un caractère épouvantable et est jalouse. Natacha, jalouse elle-même de son père, considère Ève comme son adversaire, Jeanne comme une confidente et la personne qu'elle aimerait bien voir à la place d'Ève, à côté de son père. Natacha accuse Ève du vol d'un collier ancien dont son père lui avait promis de faire cadeau. Ève avait emprunter le collier, sur quoi il avait disparu mystérieusement de la poche du pantalon d'Igor. Les accusations de Natacha avaient apparemment suscité encore plus d'amertume entre les deux femmes. Tout cela est raconté à Jeanne par Natacha. Jeanne à son tour raconte sa relation contradictoire avec son fiancé, Mathieu, ce qui semble inspirer à Natacha de voir Jeanne comme une éventuelle petite amie pour son père. A part cela les deux femmes parlent de leurs pensées, de leurs façons de penser. Jeanne : *Je pense beaucoup à mes pensées, peut-être trop...* Natacha : *Moi, mes pensées, c'est plutôt des rêveries. Je n'aime pas les idées générales. Mais je me débrouille en philo, j'ai même eu un seize au bac l'an dernier.* Tout ce qui est raconté dans le film avant la scène du dîner y ajoute de l'intensité et de la tension. Il faut préciser que c'est justement par la parole que le film se construit.

Natacha, Jeanne, Igor et Ève sont assis autour de la table de la cuisine. A gauche, Jeanne, et à ses côtés se trouve Natacha. En face d'elle, Igor, et à côté d'Igor se place Ève, en face de Jeanne. La disposition figurative des personnages correspond à leurs importance et rôle interactionnel dans la conversation : Jeanne, placée au premier plan à gauche reçoit le plus d'attention (dans le champ, plus proche le sujet est, plus important il semble, de même que ; ce qui se trouve à gauche attire plus d'attention que ce qui se place à droite¹⁵⁸). Toutes les trois femmes portent des vêtements à motifs fleuris. Igor porte un costume sombre, une chemise bleue et une cravate.¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Id.* 29.

¹⁵⁸ De même ce qui se trouve en bas semble plus important dans le champ que ce qui se place au-dessus. Monaco 154-156.

¹⁵⁹ Deux photogrammes sur la disposition des personnages se trouvent en Annexe 1.

Par leurs apparences physiques Ève et Jeanne se ressemblent dans cette scène¹⁶⁰, bien que Jeanne ait les cheveux courts brun foncé et ceux d'Ève soient plus blonds (elle a une queue de cheval qui retombe derrière comme si elle avait les cheveux courts). Natacha se distingue de ces deux femmes par une allure plus juvénile avec les cheveux longs et bouclés sur les épaules. La correspondance des apparences physiques avec leurs rôles comme partenaires conversationnels semble explicite : Ève, étudiante en philosophie, désire s'imposer par la parole sur un pied d'égalité avec Jeanne, professeur de philosophie. La philosophie les lie et également les distingue. Elles se trouvent face à face, comme adversaires. On pourrait les caractériser comme suit : Jeanne est le vrai philosophe, Socrate¹⁶¹ et Ève son opposant, le sophiste¹⁶². Natacha, dont le mérite dans le domaine de la philosophie est *seize au bac*, reste en arrière dans la discussion, à l'exception des attaques d'Ève que doit subir Natacha.

2.3. La transcription de la scène *Coin repas, intérieur nuit*

Nous avons fait la transcription de la scène à l'aide de la bande vidéo du film et *L'Avant-Scène Cinéma* (392/1990), où se trouve le scénario de *Conte de printemps*. Les descriptions des plans sont à gauche et les dialogues correspondants à droite de la page. Dans la description du plan sont indiquées d'abord l'échelle et la durée du plan¹⁶³, et deuxièmement ce qu'on voit dans le champ, c'est-à-dire le personnage et ce qu'il fait. Tous les plans ne sont pas décrits en détail à cause de leur similitude. Les répliques sont indiquées par la première lettre du nom du personnage parlant (J = Jeanne, N = Natacha, E = Ève, Igor) et par un numéro d'ordre (par exemple, la deuxième réplique de Jeanne est marquée J2). (off)¹⁶⁴ signale que le personnage se trouve hors-champ. Les

¹⁶⁰ Ce qui n'est plus le cas plus tard, dans une scène de la maison de campagne où la ressemblance est entre Ève et Natacha, Jeanne se distinguant des deux autres.

¹⁶¹ Selon de Baecque, la relation de Jeanne et Natacha pourrait être vu comme la relation entre le philosophe Socrate et son disciple, le contredicteur, leurs dialogues à deux représentant la forme d'un dialogue *maïeutique*, (le terme est évoqué par Jeanne dans la réplique J14, voir p. 44), de Baecque, A. 'Jeanne ou l'idée d'enseigner', *Cahiers du cinéma* 430/1990, 23.

¹⁶² *Sophiste*, gr. *Sophistès* 'maître rétribué faisant profession d'enseigner les moyens d'exceller dans la cité, en particulier à travers la maîtrise du discours et de l'argumentation ; dans un sens pejoratif : celui qui dans ses discours est indifférent à la vérité et cherche seulement à agir sur les autres en usant de sophismes', Baraquin, N. — Baudart, A. — Dugué, J., éd., *Dictionnaire de philosophie*. Paris 1995, 301.

¹⁶³ Selon les paramètres de Vanoye : moins de 5'' (5 secondes) = un plan court ; plus de 5'' = un plan moyen ; plus de 20'' = un plan long. Vanoye — Goliot-Lété 55-60.

¹⁶⁴ Les mots anglais *in* et *off* sont utilisés communément en France pour indiquer la visibilité de la source de voix en dialogue filmique. *Off* est utilisé généralement, pour signaler les voix entendues dans un

ordinaux au début de toutes les répliques en indiquent leur ordre chronologique. Le trait oblique désigne une pause courte et deux traits obliques une pause plus longue. L'intonation montante est marquée par un point d'interrogation.

2.4. Analyse des répliques et des plans de la scène *Coin repas, intérieur nuit*

Dans la première partie de l'analyse nous examinerons la scène en détail, réplique par réplique. Nous nous intéresserons principalement aux dimensions de politesse et de pouvoir que reflètent les répliques des personnages. Nous répondrons aux questions suivantes : Quels actes de discours sont utilisés dans la scène en question et quelles conséquences psychologiques et interactionnelles entraînent-ils ? Est-ce que les actes sont menaçants pour les faces de l'interlocuteur (les FTAs) ou plutôt informationnels ? Nous classifions les interventions en actes de discours majeurs comme suit : **assertion**, **contre-assertion**, **réponse**, **interrogation**, **acte directif**, et **acte expressif**. Entre parenthèses nous définirons les réactions psychologiques, c'est-à-dire, les actes de discours mineurs¹⁶⁵ comme par exemple réfutation, suggestion, argument, exemple, hésitation, aveu, soit les actes qui spécifient l'acte de discours majeur.

Nous ferons également quelques commentaires à propos des plans. Est-ce que le plan renforce l'acte de discours et si oui, comment le fait-il ? Le découpage des plans et la relation des actes de discours et des plans sont examinés plus spécifiquement dans le chapitre 2.6.

1.

Plan 1 moyen (27" long) :

Igor et Ève, au début du repas, de trois quarts face, en légère plongée. En amorce à gauche un des fameux piliers et le bras de Jeanne, au milieu de la table du vin rouge et une salade de tomates et saucisses. Le cadre se resserre à Igor et Ève.

(à Jeanne, assise face à elle)

- 1 **Ève1** Vous n'êtes pas obligée de rester dans
- 2 l'enseignement ?

(Ève avale une bouchée, Igor regarde fixement en direction de Jeanne)

espace hétérogène au champ (cf. Vanoye, *Récit* 59), mais il est employé également dans les scénarios français pour indiquer hors-champ, comme ici.

¹⁶⁵ voir ch. 1.4.3.

interrogation

La scène s'ouvre par l'interrogation d'Ève dont la valeur se révèle par l'intonation montante. La question suggère que le travail de Jeanne ne serait pas très intéressant, ce qui implique une blessure plus ou moins grave envers le narcissisme de Jeanne, c'est-à-dire envers sa face positive. L'interrogation d'Ève est encore plus signifiante et plus provocatrice puisqu'elle ouvre la scène¹⁶⁶. Alors, l'image préalable qu'a le spectateur à la lumière du compte-rendu de Natacha trouve sa corroboration dès cette première réplique.

Le premier plan donne l'impression au spectateur d'entrer en cachette dans la conversation. Il se « plonge » dans la cuisine où une conversation vive est en cours. Au court travelling en avant on voit passer à côté du bras de Jeanne une des fameuses colonnes qui est là comme pour rappeler l'espace limité dont Natacha a parlé dans une scène antérieure. Il crée une certaine intensité. Le plan serré se fixe sur Ève et Igor afin de montrer le couple dont on a beaucoup parlé. L'autre face de la table est encore laissée hors-champ. L'attention se porte à Ève, qui fait son apparition pour la première fois au cours de l'histoire. Le regard d'Igor fixé à Jeanne crée un effet d'attente de passer au hors-champ et voir l'objet du regard.

2.

- 3 J1. (off) obligée, non, au-delà de mon engagement
4 de cinq ans / mais en fait ça me plaît.

réponse (réfutation),

assertion

Jeanne répond par une réfutation. Avec le connecteur adversatif *mais* Jeanne s'oppose au contenu sous-entendu¹⁶⁷ de l'interrogation d'Ève qui serait : « Votre travail qui ne

¹⁶⁶ On peut noter ici que selon Durrer les échanges dits confirmatifs (terme de Goffman) ou phatiques (p. ex. les salutations) qui ouvrent généralement les conversations authentiques sont souvent exclus dans les dialogues romanesques, et filmiques. Les situations d'échanges sont souvent comme celle en l'occurrence comme prise au milieu de l'action, Durrer, S. 'Le dialogue romanesque : essai de typologie' *Pratiques* 65/1990, 41; Durrer, *Le Dialogue* 80.

Selon Kerbrat-Orecchioni l'ouverture du dialogue est en général réservée à la personne occupant la position dominante dans l'interaction, Cosnier — Kerbrat-Orecchioni 329; Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 89.

¹⁶⁷ Le sous-entendu signifie une technique rhétorique qui permet au locuteur de dire et de ne pas dire, c'est-à-dire, de donner à entendre tout en se protégeant derrière les sens littéral de l'énoncé, Moeschler, J. *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*. Paris 1985, 37.

vous plaît pas doit être une obligation pour vous...». Par sa réfutation Jeanne effectue un acte menaçant envers la face positive d'Ève¹⁶⁸.

Jeanne, tout comme d'ailleurs sa réponse à Ève, reste hors-champ, Ève continue comme si Jeanne n'avait rien dit.

3.

*Le cadre se stabilise en plan serré.¹⁶⁹
(se penchant en avant vers Jeanne,
avec un court sourire)*

6 E2.tu n'aimerais pas mieux /

7 on peut se tutoyer ?

8 faire comme moi / avoir une vie

*jette un coup d'œil vers Natacha assise à
côté de Jeanne)*

9 plus active / organiser des expositions / être dans

10 la presse / audiovisuel / l'édition ?

interrogation (suggestion)

Avec l'acte de suggestion, y comprise la suggestion de tutoiement, Ève cherche aussi bien une complicité avec Jeanne qu'une autovalorisation aux yeux de Natacha (le coup d'œil d'Ève vers Natacha)¹⁷⁰. Ève menace « le territoire », c'est-à-dire la face négative de Jeanne par sa question qui peut être considérée comme une suggestion ou un conseil.

4.

11 J2. (off) non / ce genre d'activité ne me convient

12 pas du tout / ça correspond peut-être à votre...

Plan 2 (12'50" moyen)

*contrechamp sur Jeanne et Natacha
se fixe en plan serré*

13 enfin / à ton tempérament / mais en tout cas pas

14 au mien / et puis surtout / dans ce genre d'activité

*(Natacha se verse du sel, Jeanne prend
son verre de vin)*

15 on est toujours dépendant / soit de quelqu'un

16 soit de quelque chose / même au plus haut

17 niveau / si on l'atteint / tandis que

*(Natacha jette un coup d'œil vers Jeanne,
évitant de regarder le couple face à elle)*

18 dans ma classe je suis maîtresse absolue

réponse (réfutation) assertion (argument)

¹⁶⁸ Selon Kerbrat-Orecchioni un acte de réfutation menace la face positive du réfuté, et donc constitue un taxème de position haute dans l'interaction, Cosnier — Kerbrat-Orecchioni 340.

¹⁶⁹ Le plan serré = le plan rapproché, voir ch. 1.5.

¹⁷⁰ D'après Kerbrat-Orecchioni chaque variation dans la direction du regard du locuteur correspond à un changement corrélatif d'allocutaire : L1 peut, tout en continuant à s'adresser prioritairement à L2, jeter sur L3 un regard fugitif pour vérifier qu'il écoute ou pour le prendre à témoin, Kerbrat-Orecchioni, C. *Le Trilogue*. Lyon 1995, 4.

Comme le désaccord est toujours une offense conversationnelle, et un comportement « marqué »¹⁷¹, Jeanne accomplit une menace pour la face positive d'Ève, d'abord, par sa réfutation et, également, par sa critique envers « la vie plus active » qu'Ève lui propose.

Jeanne apparaît dans le champ au même moment qu'elle commence à tutoyer Ève. Le passage en contre-champ à ce moment crée un effet de détente. Il s'agit premièrement de la tension au niveau du plan qui était née du contre-champ à cause des regards d'Igor et d'Ève, et deuxièmement, la réponse de Jeanne au tutoiement d'Ève « brise la glace » de la première rencontre. Elle marque l'ouverture définitive de la scène. On parle d'une *découverte* de personnage quand le spectateur ne le voit qu'après l'avoir entendu¹⁷².

Plan 3 (2'50" court)

5.

retour sur Igor et Ève en plan serré

19 E3. quand les élèves le permettent !

assertion (évaluation)

Ève menace la face positive de Jeanne par son évaluation avec laquelle elle complète la réponse précédente de Jeanne d'une manière négative. A cet égard on peut interpréter cet acte comme une provocation de la part d'Ève envers Jeanne, donc un acte menaçant la face positive de Jeanne.

Plan 4 (9" moyen)

6.

contrechamp sur Jeanne et Natacha

(elle avale un gorgée de vin)

20 J3. oui / mais c'est mon affaire.

contre-assertion (argument / défense)

Avec son énoncé qui commence avec une concession (*oui*) Jeanne est prête à admettre que l'évaluation d'Ève est justifiée, mais le reste de l'intervention qui continue avec le connecteur adversatif *mais* (*mais* argumentatif¹⁷³) est une contre-argumentation avec

¹⁷¹ Cosnier — Kerbrat-Orecchioni 334.

¹⁷² Si le personnage est visible avant de parler, ou au moment précis où il commence, c'est son introduction. Si au contraire, le spectateur ne l'aperçoit qu'après l'avoir entendu, on parlera de découverte. Les introductions manifestent la complexité de l'espace du dialogue, les découvertes, le développement événementiel de la parole, Masson 187-188.

¹⁷³ Sur les emplois de *mais*, Maingueneau, D. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris 1990, 57-66.

laquelle Jeanne se défend. Malgré la concession du début de l'intervention il s'agit d'un désaccord qui est toujours une offense à la face positive de l'interlocuteur.

7.

21 E4. (off) ils t'écoutent ? bravo !

assertion (acte indirecte / question rhétorique), expressive (félicitation)

Ève pose à Jeanne une question qui semble plutôt être une constatation. Les questions rhétoriques sont selon Kerbrat-Orecchioni de « vraies fausses questions » dans la mesure où elles n'attendent pas de l'autre qu'il réponde, mais doivent être traitées comme des assertions¹⁷⁴. Ici la valeur de la question rhétorique d'Ève est révélée par la suite de la réplique où elle félicite Jeanne à l'occasion de sa réponse affirmative et ainsi répond elle-même à la question, bien que cette intervention puisse être interprétée comme ironique.

8.

(*reposant son verre*)

22 J4. et s'ils ne m'écoutent pas / je n'ai à m'en

23 prendre qu'à moi

assertion (argument)

Jeanne comprend l'ironie de la question rhétorique d'Ève, qui a le contenu sous-entendu « Je ne crois pas qu'ils t'écoutent » et répond incluant ce sous-entendu dans son assertion. Les gestes de Jeanne (elle prend une gorgée de vin et repose son verre énergiquement) ponctuent la résolution de ses arguments, de même que le fait qu'Ève est laissée hors-champ pendant sa réplique, le champ étant dominé momentanément par Jeanne.

9.

Plan 5 (11'50" moyen)

de nouveau Igor et Ève en plan serré

24 E5. (off) là n'est pas seulement la question /

25 ils t'écoutent / je veux bien le croire / mais

26 comment ? je peux parler en connaissance de cause /

27 je prépare une maîtrise de philosophie /

28 mais ma philosophie /

(*Ève se montre du doigt, souriant,
contente d'elle.*)

29 je la garde pour moi

Plan 6 (30" long)

contrechamp sur Jeanne qui semble

30 je n'ai aucune envie de la faire partager à des

¹⁷⁴ Kerbrat-Orecchioni, C. *La Question*. Lyon 1991,15.

légèrement stupéfaite et Natacha qui 31 gens qui s'en foutent éperdument / que ce soit
regarde Ève du coin de l'œil, vaguement 32 la mienne / celle de Platon ou de Spinoza
satisfaite.

contre-assertion

assertion (argument, opinion)

Ève menace la face positive de Jeanne par sa contre-assertion qu'on peut interpréter comme une critique envers Jeanne. Elle semble vouloir la provoquer en ce duel verbal. Le début et la fin de la réplique d'Ève s'énoncent hors-champ pour montrer au contrechamp les réactions de Jeanne et Natacha à ce qu'elles entendent. La première semble quelque peu stupéfaite, cette dernière par contre, contente d'entendre Ève énoncer des lieux communs.

10.

33 **J5.**mais là tu te trompes / c'est ce que je
 34 croyais au début / mais c'est faux / et pourtant
(Natacha regarde Jeanne avec un petit 35 mes élèves n'appartiennent pas à la classe
sourire satisfait) 36 intellectuelle / j'enseigne dans une banlieue dite
 37 ouvrière / eh bien / je prétends que la philosophie
 38 les intéresse et parfois même les passionne

contre-assertion (réfutation, argument)

Le performatif¹⁷⁵ *je prétends* renforce la valeur illocutoire de l'énoncé. Jeanne accomplit un acte menaçant pour la face positive d'Ève par sa réfutation nette : *mais là tu te trompes* et par sa critique *c'est ce que je croyais au début, mais c'est faux*.

11.

39 **E6. (off)** tous ?

interrogation (question elliptique¹⁷⁶ / doute)

Ève semble peu persuadée par les arguments de Jeanne. Sa brève intervention montrerait une réaction de doute ou d'étonnement. Elle réplique laconiquement de hors-champ ce qui semble diminuer la force de la question elliptique et reflète le fait qu'Ève commence à avoir le dessous dans la discussion.

¹⁷⁵ Selon Searle, avec les *verbes performatifs* on spécifie le type d'acte illocutionnaire que l'on est en train d'accomplir, par ex. *je demande, je prévois, j'affirme que...*Searle, *Les actes* 68.

¹⁷⁶ Par *elliptique* on désigne un élément qui n'est pas relié par un verbe. Pour ces types de phrases, il faut que le destinataire soit capable de suppléer les éléments présupposés connus, sans quoi il ne comprendrait pas proprement le message, Lundquist 60.

12.

40 J6. un nombre amplement suffisant / plus / j'en suis
41 sûre / qu'en lettres ou en histoire / ça paraît curieux
42 mais pour eux c'est une question d'amour-propre /
43 une mauvaise note en philo
44 a toujours quelque chose d'infamant

Plan 7 (6'' moyen)
retour sur Igor et Ève

réponse (explication)

Jeanne répond à la question d'Ève.

13.

(surpris)

45 Igor1. non !

(Ève le regarde et corrige sa position)

interjection (étonnement)

Igor, qui avait jusque-là assisté à l'entretien comme allocutaire silencieux, prend part à la conversation, Jeanne semblant avoir éveillé son intérêt. Ève le remarque et corrige sa position sur la chaise, quelque peu agitée.

14.

46 J7. (off) si / c'est comme si leur être pensent /
47 tout entier / était atteint /

Plan 8 (5'' moyen)
contrechamp sur Jeanne et Natacha
regarde Igor)

48 on aime à se vanter d'être nul en maths / mais (Jeanne
49 pas en philo / chacun pense que sa propre

Plan 9 (6'50'' moyen)
retour sur Igor et Ève

50 philosophie est meilleure que celle des autres

réponse (explication)

Jeanne continue sa réponse, maintenant s'adressant à Igor. Le dialogue s'est construit jusqu'ici comme un duel verbal entre Jeanne et Ève, ce qui a été exprimé aussi au niveau co-verbal des regards. Igor, en participant, change la disposition.

15.

(Ève fait un signe de tête affirmatif et
puis regarde Igor)

51 Igor2. mais dans ce cas / ils ne sont pas vexés ?
52 c'est le prof qui a tort

interrogation (demande de précision)

Igor pose une question à Jeanne à son tour. Ève fait un signe de tête affirmatif à Jeanne, montrant qu'elle a saisi son explication. Selon Kerbrat-Orecchioni une question constitue toujours un empiètement territorial¹⁷⁷, mais elle révèle la complexité du statut taxémique de l'acte de question : il n'est pas toujours menaçant pour la face du destinataire, il peut l'être aussi pour la face du questionneur en fonction de la nature de la question et du but du questionneur. Dans le cas où le questionneur est un solliciteur d'information il ne s'agit pas d'une menace pour la face du destinataire mais plutôt pour la face du questionneur.¹⁷⁸ Dans cette question d'Igor il s'agit d'une menace, quoique faible, pour la face négative de Jeanne dans la mesure où la question d'Igor semble intentionnellement difficile, comme pour tester l'intelligence de Jeanne.

16.

(Ève continue à faire des signes affirmatifs à Jeanne)

Plan 10 (26" long)

retour à Jeanne et Natacha

53 **J8. (off)** il suffit de leur montrer que votre
54 philosophie
55 ou la philosophie qu'on enseigne est capable de
56 compléter / et d'élargir la leur / mais pas de s'y
57 substituer / c'est un travail difficile et passionnant
58 mais pour ça / il ne faudrait pas comme on pourrait
59 le croire / les amuser avec les petites babioles à la mode
60 les lieux communs des journaux / la psychanalyse
61 les sciences sociales / enfin tous ces trucs là /
62 non / moi j'aborde / disons la vraie philo
63 de front et comme ils ne connaissent pas /ça les intrigue

réponse (explication / opinion)

Jeanne répond à la question d'Igor avec l'assurance d'une professionnelle.

17.

Plan 11 (2'50" court)

retour sur Igor et Eva

64 **E7. (off)** hmm / la vraie philo /
65 tu veux dire la métaphysique ?

interrogation (demande de confirmation)

¹⁷⁷ Cosnier — Kerbrat-Orecchioni 340-341.

¹⁷⁸ *Id.*

Ève demande des précisions à Jeanne. Il n'y a plus la moindre trace d'arrogance dans le ton de sa demande. Elle semble non plus vouloir provoquer Jeanne.

Plan 12 (15" moyen)

18.

contrechamp sur Jeanne et Natacha

- 66 J9. pas exactement / parce que là encore /
67 entre guillemets / les grandes questions / dieu /
68 l'univers / la liberté / ils ont leurs réponses /
69 naïves / mais réponses tout de même / non / je
70 dirais plutôt la philosophie transcendante¹⁷⁹

réponse (réfutation, explication)

Jeanne répond à la question avec une réfutation adoucie par le minimiseur *pas exactement* et par la modalisateur *non / je dirais plutôt...* qui ont la fonction de rendre la réfutation moins menaçante¹⁸⁰.

Plan 13 (6" moyen)

19.

retour sur Igor et Ève (celle-ci regardant

Jeanne avec un sourire complice)

(vers Jeanne, impressionné)

- 71 Igor3. transcendante ?

interrogation (étonnement)

Igor répète souriant le dernier mot de Jeanne. Il s'agit d'une reprise ayant un sens pragmatique d'interrogation qui exige une réponse ou au moins une réaction.

20.

(à Igor)

- 72 E8. oui / Kant

(à Jeanne, souriant)

- 73 tu leur fais lire Kant ?

réponse (intrusion¹⁸¹)

interrogation (demande de confirmation)

¹⁷⁹ *Transcendantal* 'chez Kant comme contenu de la connaissance (par opposition à empirique) : ce qui est connu comme une condition a priori et non une donnée de l'expérience; celui qui constitue la condition nécessaire de toute connaissance possible', Foulquié, P. *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris 1962, 734.

¹⁸⁰ Les *minimiseurs* et les *modalisateurs* sont des *procédés accompagnateurs* (originellement en anglais *softeners*, par Brown et Levinson) qui ont la fonction d'adoucir les menaces verbales, Kerbrat-Orecchioni, *Conversation* 55-58.

¹⁸¹ L2 prend la parole alors qu'il n'est pas autorisé à le faire. L'intrusion est la manifestation d'une domination, réelle ou prétendue, du responsable de l'intrusion sur celui qui devrait, normalement prendre la parole, Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 88.

Ève, de nouveau pleine d'assurance, répond avec emportement à la place de Jeanne pour montrer son savoir sur le domaine. Elle lui demande passionnément une affirmation.

21.

74 J10 (off) non / je ne fais pas forcément

75 référence aux auteurs /

Plan 14 (6'50" moyen)

retour à Jeanne et Natacha

76 du moins au début /

77 j'essaie de susciter une réflexion portant sur la

78 pensée en tant que telle / le pure acte de penser

Plan 15 (8" moyen)

retour sur Igor et Ève

79 enfin / j'emploie le mot transcendantal au sens large

réponse (réfutation)

assertion (explication)

Jeanne menace la face positive d'Ève par sa réfutation de réagir à la complicité sur des savoirs communs que la question d'Ève essaye de susciter : Ève (passionnée) : *Tu leur fais lire Kant ?* Jeanne : (laconique) *Non, je ne fais pas forcément référence aux auteurs...* La réponse de Jeanne est laissée hors-champ, ce qui renforce son indifférence.

22.

(passionnée, la tête reposant sur la main)

80 E9. qui comprend aussi le sens husserlien ?

interrogation (demande de confirmation)

Ève, passionnée, demande la confirmation à Jeanne par une question qui est presque une contestation et qui ne vise pas exactement à obtenir l'information ou même la confirmation de Jeanne, mais à démontrer le savoir d'Ève.

23.

81 J11. (off) oui / bien sûr

réponse

Bien que la réponse de Jeanne soit positivement confirmative, elle est négativement polie. On pourrait même dire que dans une certaine mesure Jeanne accomplit un acte menaçant pour la face positive d'Ève pour la même raison que ci-dessus : elle reste laconique et indifférente envers la question enthousiaste d'Ève. Le découpage suit l'attitude de Jeanne et elle est restée hors-champ.

24.

(à Natacha)

82 E10. et d'après toi ?

interrogation (demande préliminaire)

Ève menace la face négative, le territoire de Natacha en lui posant une question brusque et elliptique. Ève adresse la parole à Natacha qui est restée jusque là silencieuse. L'intervention d'Ève peut s'interpréter comme non offensive dans la mesure où elle veut donner à Natacha une possibilité de faire partie à la conversation et en même temps lui prête attention. On peut pourtant l'interpréter également comme une menace potentielle et intentionnelle, comme il semble plus probable par la suite. On peut interpréter cette intervention comme une sorte de *préliminaire*¹⁸² à l'intervention suivante d'Ève.

Plan 16 (12" moyen)

25.

contrechamp sur Jeanne et Natacha

(s'arrêtant de manger)

83 **Natacha 1.** quoi ?

interrogation (contre-question)

Natacha répond stupéfaite par une contre-question aussi brève. Une contre-question est une réponse « non-préférée » et ainsi marquée. Kerbrat-Orecchioni¹⁸³ constate que les réactions impolies, non-attendues sont plus « coûteuses » linguistiquement et psychologiquement que les réponses attendues, puisqu'elles risquent de produire un déséquilibre. Natacha produit ainsi une menace pour la face négative d'Ève.

26.

84 **E11. (off)** transcendantal / ça veut dire quoi ?

interrogation (question didactique)

Ève précise la question brièvement et menace la face négative de Natacha en exigeant une réponse. Il s'agit de ce que Kerbrat-Orecchioni¹⁸⁴ appelle une *fausse fausse question* qui a bien pour finalité d'amener L2 à verbaliser à l'intention de L1 une information particulière, mais sans que la motivation de L1 soit celle qui caractérise normalement l'acte de question, c'est-à-dire, le désir d'obtenir de l'information. Ici, il s'agit d'une

¹⁸² Le *préliminaire* ou les *échanges préliminaires* ont pour fonction de mettre en place les conditions de réussite de l'échange suivant, "ils préparent le terrain". C'est un terme originellement de Schegloff (1980), Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 257. Les *préliminaires* sont utilisés pour adoucir la menace territoriale pour la face de l'autre. Ils fonctionnent comme des avertissements linguistiques conventionnels, favorisés par le code de la politesse. Des formes d'adoucisateurs sont par exemple les pré-phrases, les tournures de phrases indirectes etc., Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 272.

¹⁸³ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 272.

¹⁸⁴ Kerbrat-Orecchioni, *Question* 15.

question didactique¹⁸⁵ : la motivation d'Ève est de vouloir savoir si Natacha possède l'information ou non. Le hors-champ de la question semble évoquer ici une situation d'interview ou bien, l'anonymité d'une question d'examen, et ainsi accentue la situation sans issue de Natacha.

27.

<i>(mal à l'aise, hésite,</i>	85	N2. ben / ce qu'elle dit / une philo
<i>elle jette un coup d'œil vers Jeanne,</i>	86	qui se place au plus haut sommet /
<i>qui la regarde répondre</i>	87	qui dépasse
Plan 17 (7" moyen)		
<i>retour sur Igor et Ève</i>	88	tous les points de vues / les transcende

réponse (hésitation)

La question d'Ève exige une réponse et pour sauver sa propre face Natacha ne peut que répondre. Elle le fait en hésitant, en cherchant des mots et en essayant de trouver la confirmation dans le regard de Jeanne.

28.

<i>(faisant non de la tête, avec un sourire</i>	89	E12. hum // ce n'est pas du tout ça
<i>de supériorité satisfaite)</i>		
<i>(déplaçant sa fourchette dans son assiette)</i>	90	tu confonds transcendantal et transcendant
Plan 18 (5" moyen)		
<i>retour à Jeanne et Natacha</i>	91	(off) comme quatre-vingt-dix-neuf pour cent des gens

contre-assertion (réfutation / évaluation),

assertion (reproche)

Ève menace le narcissisme, c'est-à-dire la face positive de Natacha en évaluant sa réponse comme incorrecte et en lui reprochant d'avoir confondu les deux termes. L'acte de reproche rabaisse le statut de l'autre personne. Il fonctionne ainsi comme un taxème de position basse pour celui qui le subit et taxème de position haute pour celui qui l'énonce¹⁸⁶. Par son comportement verbal Ève continue à agir envers Natacha comme une maîtresse d'école qui d'abord exige une réponse et puis en fait une évaluation¹⁸⁷.

29.

<i>(agacée)</i>	92	N3. dans ce cas / ça n'a rien de déshonorant /
	93	ça ne m'a pas empêchée...

¹⁸⁵ Notion de Sprenger - Charolles (1983) *Ibid.*

¹⁸⁶ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 96.

¹⁸⁷ On appelle cette sorte d'échange typique de la communication didactique, le modèle "sandwich" (question du maître / réponse de l'élève / évaluation du maître) Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 91.

contre-assertion (défense)

Natacha essaie de se défendre et de sauver sa face, mais est interrompue par Ève.

Plan 19 (3'' court)

30.

Igor et Ève

94 E13.d'avoir seize au bac / je sais / je ne les ai

95 pas eus / je n'ai eu que douze

Plan 20 (10'50'' moyen)

contrechamp à Jeanne et Natacha,

(Jeanne sourit, Natacha pose sa serviette à

côté de son assiette, se lève)

le cadre s'élargit

96 (off) mais ne sois pas vexée / je voulais simplement

97 montrer à Jeanne que ce n'est pas tout à fait ça

98 qu'on apprend en classe de philo / généralement

assertion (interruption¹⁸⁸), assertion (aveu),

directif (conseil indirect), assertion (justification)

Ève menace le territoire, la face négative de Natacha, par une interruption par laquelle elle complète la phrase de Natacha. Ève, en effet, prévoit ce que Natacha a l'intention de dire et en profite pour l'humilier. Ève menace également la face négative de Natacha par la directive *...mais ne sois pas vexée*. Il s'agit plus précisément d'un conseil indirect, mais menaçant. Ève menace sa propre face positive par un aveu : *...je ne les ai pas eus, je n'ai eu que douze*. Ces menaces n'ont pas le statut et l'effet d'un même niveau. En réalité, l'aveu d'Ève, quoiqu'il constitue en apparence un risque d'humiliation, fonctionne ici plutôt comme preuve du courage. Ce serait ainsi un taxème de position haute en faveur d'Ève. Par son intervention *...je voulais simplement montrer à Jeanne* Ève justifie son comportement et révèle ainsi sa stratégie qui consisterait à parler pour agir sur les autres. Elle humilie Natacha pour prouver à Jeanne son argumentation.

le cadre se stabilise en plan

31.

américain (de ton glacial)

99 N4. je ne suis pas vexée / je vais chercher le plat //

contre-assertion (réfutation, justification)

¹⁸⁸ Par l'interruption locuteur s'empare de la parole sans que l'autre ait terminé son tour. Selon Kerbrat-Orecchioni, l'interruption est le monopole quasi-absolu du maître dans la comédie classique. Les interruptions, surtout lorsqu'elles s'accompagnent d'un chevauchement, expriment en général, une position haute, ou une tentative de l'accaparer, Kerbrat-Orecchioni, *Interactions 2*. 87-88.

Natacha nie d'avoir été insultée par Ève en essayant ainsi de se sauver la face. Elle menace la face positive d'Ève par sa réfutation. Elle insinue qu'Ève l'aurait mal interprétée. Elle justifie son comportement, c'est-à-dire sa fuite de la table par le fait qu'il est temps de passer au plat principal.

Le cadre s'élargit en plan américain pour la première fois au cours de la scène et c'est aussi la première fois qu'il y a du mouvement à l'intérieur du plan : Natacha quitte la table. La dynamique du plan sert ainsi à ponctuer le déroulement de la scène. Nous l'interprétons du point de vue de la structure de la conversation comme la fin d'un épisode et le commencement d'un nouveau. Cet écart est accentué par une pause plus longue du normale entre les deux répliques consécutives.

Plan 21 (5'50" moyen) 32.

retour sur Igor et Ève (qui suivent

Natacha du regard, un petit malaise s'installe)

100 **J12. (off)** pardonnez-moi d'avoir employé ce jargon /

Plan 22 (9'50" moyen)

plan serré sur Jeanne (qui s'essuie les mains avec sa serviette)

101 j'aurais aussi bien pu le dire autrement

excuse

Jeanne prend poliment la responsabilité de la situation de malaise qui n'était guère de sa faute, en sauvegardant ainsi la face d'Ève selon le code de politesse. Par l'acte d'excuse elle accomplit une menace potentielle pour sa propre face positive.

33.

102 **Igor4. (off)** peu importe le mot / vous dites

103 que vos élèves vous suivent sur ce terrain-là

assertion (acceptation d'excuse) interrogation (demande de confirmation)

Igor accepte l'excuse de Jeanne. Il tient à faire repartir la conversation dans la bonne direction. L'intervention réalise un acte intermédiaire entre l'assertion et l'interrogation. Cette *assertion modalisée* est une demande de confirmation¹⁸⁹.

¹⁸⁹Selon Kerbrat-Orecchioni les assertions modalisées se présentent formellement comme des assertions, mais leur contenu est mis en question : leur valeur pragmatique est donc interrogative, plus précisément, celle d'une demande de confirmation, Kerbrat-Orecchioni, *Question* 96-97.

34.

104 J13. non seulement ils me suivent / mais ils

105 me précèdent

réponse

Jeanne réagit à l'initiative d'Igor par une assertion qui devient alors une réponse.

35.

(de la cuisine)

106 N5.(off) papa ?

Plan 23 (5'' moyen)

sur Igor et Ève

107 tu peux m'aider ?

apostrophe, directive (question indirecte)

Natacha désire que son père vienne à la cuisine. L'ordre est indirect. Il s'agit d'une question équivalant à un acte directif. Pour la face négative d'Igor, l'acte directif est une menace potentielle quoique atténuée « off record »¹⁹⁰ par sa forme indirecte.

36.

(Igor jette un coup d'œil vers

la cuisine et part à la rescousse)

de sa fille)

108 E14.te précèdent ?

interrogation (étonnement)

Ève continue la conversation en demandant à Jeanne de préciser ses propos.

37.

109 J14. (off) oui /

Plan 24 (20'50'' long)

retour à Jeanne

(à l'arrière plan, Igor va vers la cuisine,

une assiette vide à la main)

110 par exemple / l'autre jour j'étais engagée avec

111 quand même cinq ou six élèves dans un petit

112 dialogue maïeutique¹⁹¹ / genre Théétète / tu vois ?

réponse

assertion (exemple)

Jeanne répond à la question d'Ève en donnant un exemple.

¹⁹⁰ Brown – Levinson 73-74.

¹⁹¹ gr. *maïeutikê* 'art de faire accoucher'. C'est par ce terme que Socrate, fils d'une sage-femme, caractérise dans *Théétète* (qu'on a pu apercevoir dans la bibliothèque de Jeanne au début du film) son art d'accoucher les esprits. Dans les dialogues maïeutiques Socrate conduit une recherche de la vérité par une pratique philosophique de l'interlocution. La méthode suivie passe par une interrogation de l'interlocution qui tend à lui faire prendre conscience du savoir véritable, Baraquin – Baudart – Duqué 195 ; « Livre-toi donc à moi comme au fils d'une accoucheuse, lui-même accoucheur ; efforce-toi de répondre à mes questions le

38.

(*acquiesçant*)

113 E15. (off) hmm...

(**régulateur**¹⁹²)

Ève encourage Jeanne à poursuivre.

39.

114 J15. la science est-elle la sensation ? voit-on par les

115 yeux ou avec les yeux ? que moi je ne voulais pas

116 m'avancer trop loin / nous nous sommes trouvés

117 tout naturellement en train de nous poser la

118 question de la possibilité

(*Igor revient, portant un rôti*

119 des jugements synthétiques a priori /

sur une planche à découper)

120 comme au début de la Raison

Plan 25 (22'50" long)

retour à Igor qui se rassoit et Ève

121 (off) pure

un doigt sur la joue, écoutant attentivement

assertion (questions rhétoriques / exemples)

Jeanne continue à donner des exemples de questions socratiques¹⁹³. Derrière Jeanne, dans le champ, on voit passer Igor portant le rôti dans les mains, au même moment qu'elle énonce ... *des jugements synthétique a priori*¹⁹⁴. Selon Bordwell¹⁹⁵ au cinéma la mise en scène est utilisée pour guider l'attention du spectateur dans le champ, dans l'espace présenté, et certaines parties s'en sont ressorties intentionnellement. Presque toujours c'est un objet bougeant qui attire notre attention, en l'occasion c'est le rôti. On pourrait affirmer que la simultanéité du passage d'Igor et l'énoncé de Jeanne accentuent l'un l'autre. L'élévation du propos philosophique est en quelque sorte banalisée par la juxtaposition du contenu de la parole et du contenu du plan, c'est-à-dire, ici, le rôti. Le dynamisme de ce plan (le mouvement de l'objet) souligne le contenu de la parole. Par la suite de l'entretien, l'importance de l'intervention de Jeanne sera aperçue, en devenant le sujet principal de l'épisode final de la séquence.

plus exactement que tu pourras » , Platon, *Théétète*. Œuvres complètes 8.2. Collection des universités de France. Texte établi et traduit par A. Diès. Paris 1924, 151c.

¹⁹² Un *régulateur* est un signe d'écoute, Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 1. 18.

¹⁹³ Ce sont des questions posées par Socrate à Théétète : « Dire que les yeux sont ce par quoi nous voyons, ou ce au moyen de quoi nous voyons...? » Platon, *Théétète* 144c ; « ...la science est la sensation ? *Id.* 151e.

¹⁹⁴ *Le jugement synthétique a priori* « ...les jugements sont synthétiques, parce que l'attribut n'est pas impliqué dans le sujet ; ils sont a priori, car leur universalité et leur nécessité dépassent infiniment les données de l'expérience », Foulquié 391.

¹⁹⁵ Bordwell, D. — Thompson, K. *Film art : an introduction*. New York 1993, 164.

40.

commençant à couper le rôti

122 **Igor5.** vous disiez que vos élèves...

assertion / interrogation (demande de confirmation)

Igor reprend la conversation en s'adressant à Jeanne.

41.

*(se rejetant en arrière dans sa chaise,
avec un sourire)*

123 **E16.** s'intéressent à la possibilité des

124 jugements synthétiques a priori

assertion (phrase elliptique, intrusion)

Ève menace la face négative de Jeanne par une intrusion : elle complète la phrase d'Igor à la place de Jeanne, bien que Igor ait posé la question à cette dernière.

42.

125 **J16. (off)** oui / enfin...

réponse (hésitation)

Ève par sa réponse assez tendancieuse met Jeanne dans une position embarrassante. L'hésitation de Jeanne témoigne que l'interprétation qu'Ève avait faite de son intervention n'était pas tout à fait ce que Jeanne avait eu à l'esprit. Jeanne avait parlé de son enseignement, Ève, pour montrer son savoir, par contre, a dirigé la conversation vers la terminologie philosophique, qu'elle croit maîtriser, et ainsi croit pouvoir occuper une place plus élevée dans la conversation qui risquait de rendre Jeanne peut-être trop intéressante aux yeux d'Igor.

43.

126 **Igor6.** ah !

interjection (étonnement)

La réaction d'Igor manifeste quelque peu d'étonnement mêlé de respect.

44.

(souriant à Igor)

127 **E17.** tu sais ce que c'est / toi / un jugement

128 synthétique a priori ?

interrogation (question didactique)

Ève menace la face négative d'Igor, c'est-à-dire son « territoire du savoir » par cette question. On peut l'interpréter aussi comme une petite moquerie puisqu'Ève la pose avec un sourire, comme si elle était sûre de l'incapacité d'Igor de répondre. Il s'agirait donc également d'un acte menaçant la face positive d'Igor. Ce que Ève fait

implicitement par sa question est indiqué par le déictique *toi*. Elle voudrait, apparemment, que Igor lui pose la même question.

45.

(Ève lance un coup d'œil à Jeanne)
(vers Ève)

129 **Igor7.** si je l'ai su / je l'ai oublié
130 et toi ?

réponse

interrogation (contre-question)

Igor accomplit un acte menaçant le territoire de son interlocuteur, c'est à dire qu'il menace la face négative d'Ève par sa contre-question. La menace est attendue et surtout souhaitée par Ève. Ç'avait bien été Ève elle-même à vouloir introduire ce terme philosophique comme sujet.

46.

(reprend sa position normale sur la chaise
et, comme récitant une leçon)

131 **E18.**oui / un jugement qui / tout en étant a
132 priori / n'est pas analytique

(elle se cale dans sa chaise, contente d'elle)
(Natacha éclate de rire. La sourire d'Ève
s'efface, elle regarde Natacha)

Plan 26 (3'50" court)

contrechamp sur Natacha (qui rie de bon
cœur et Jeanne, un sourire aux lèvres)

133 **(off)** oh / pour être plus précise / excusez le jargon /

Plan 27 (14" moyen)

retour sur Igor et Ève

134 c'est un jugement dans lequel le prédicat n'est
135 pas contenu dans le sujet

réponse

excuse

réponse (explication)

Ève répond, très sûre d'elle-même, mais échoue et est forcée de s'excuser pour sauver sa face. L'acte d'excuse menace sa propre face positive.

Dans le plan 26 Jeanne sourit et Natacha éclate de rire. Ce sont des réactions à la réponse d'Ève, involontairement amusante. Avec ces actes non-verbaux Jeanne et Natacha accomplissent des actes menaçants pour la face positive d'Ève.

47.

(avec un hochement de tête)

136 **Igor8.** par exemple ?

interrogation (demande de précision)

Igor continue à menacer la face négative d'Ève en demandant une précision à la réponse incomplète d'Ève.

48.

137 E19. euh... ben / prenons l'exemple de Kant
138 « tous les corps sont étendus » / c'est un jugement
139 analytique / mais « tous les corps sont pesants »

Plan 28 (3'' court)

sur Jeanne (attentive et Natacha qui, regardant à Ève, jette un coup d'œil vers Jeanne, guettant sa réaction)

140 (off) c'est un jugement synthétique / mais a
141 posteriori

Plan 29 (16'50'' moyen)

retour à Igor et Ève

142 parce que la notion de pesanteur n'est pas contenue
143 dans le sujet mais apportée par l'expérience

réponse (explication)

Ève continue sa réponse en donnant des exemples. Dans le plan 28 on montre de nouveau les réactions de Jeanne et de Natacha. Jeanne suit, impressionnée et attentive la réponse d'Ève. Natacha semble quelque peu déçue par les connaissances d'Ève et guette la réaction de Jeanne.

49.

(mi-candide, mi-perfide)

144 Igor9 et synthétique a priori ?

interrogation (demande de précision)

Igor continue à menacer la face négative d'Ève en demandant encore à Ève de préciser sa réponse. Le fait qu'Igor coupe le rôti en demandant et ne regarde pas Ève, semble adoucir la confrontation.

50.

(cherchant)

145 E20. euh... ben... euh... tous les corps sont....

(vers Jeanne)

146 dans Kant c'est quoi ?

réponse (hésitation)

interrogation (demande d'information)

Ève menace sa propre face positive en ne pas trouvant la réponse correcte à la question initiée par elle-même. Elle est obligée de recourir à l'aide de Jeanne. Si l'on compare cette question à la question qu'Ève a posé à Natacha *transcendantal / ça veut dire quoi ?* on

peut remarquer la complexité du statut taxémique de l'acte d'interrogation¹⁹⁶. Le but de la question adressée à Natacha était simplement de savoir si Natacha aurait su répondre ou non, la question fonctionnant comme taxème de position élevée pour Ève aussi bien que comme menace, c'est-à-dire taxème de position basse pour Natacha. Cette fois-ci, par contre, la question d'Ève est une anti-menace¹⁹⁷, c'est-à-dire une menace pour elle-même, et par conséquent, un taxème de position basse.

51.

Plan 30 (9'' moyen)

contrechamp sur Jeanne et Natacha

147 **J17. (off)** chez Kant / l'exemple c'est tout ce qui

148 arrive / a une cause mais / euh / on peut prendre

149 aussi les jugements mathématiques par exemple /

150 quand je dis « la ligne droite est le plus court chemin

151 d'un point à un autre » / ça n'est pas tiré du concept

Plan 31 (9'' moyen)

retour sur Igor et Ève

152 de droite /et ça n'est pas non plus dans l'expérience

réponse, (exemples)

Jeanne répond à la question d'Ève.

52.

(mine de rien, taillant le rôti)

(Ève se tourne vers lui)

(Igor regarde Jeanne)

153 **Igor10.oui** /

154 parce que l'espace est

155 une forme a priori de la sensibilité

réponse

Igor complète la réponse de Jeanne.

53.

(Ève regarde Igor affectueusement)

(Igor s'est remis à sa viande et sourit)

(à Natacha)

156 **E21.** bravo ! en fait / tu n'as rien oublié

157 tu as tout de même appris ça ?

expressive (félicitation), assertion (compliment)

Ève accomplit une anti-menace, c'est à dire un « face flattering act » (FFA)¹⁹⁸ pour la face positive d'Igor par son compliment.

interrogation (demande de confirmation / provocation)

¹⁹⁶ Cf. Cosnier — Kerbrat-Orecchioni 340.

¹⁹⁷ *Id.* 341.

¹⁹⁸ Kerbrat-Orecchioni, *Interactions* 2. 178.

Ève menace la face positive de Natacha par son interrogation que l'on pourrait interpréter comme une critique, une reproche ou une provocation : *tu as au moins appris ça ?*

Plan 32 (9" moyen)

54.

contrechamp sur Jeanne et Natacha

(agacée)

158 N6. non je te dis / on en a peut-être parlé /

159 mais j'étais pas là / ou j'écoutais pas / mais ça

160 ne m'a pas empêchée d'avoir seize au bac

(elle prend un sourire narquois et vengeur)

réponse (réfutation, défense)

La formule métadiscursive *je te dis* renforce encore la valeur de la réfutation de Natacha par laquelle elle menace la face positive d'Ève. Cette fois-ci Natacha réussit dans sa révolte contre Ève, précédemment échouée, et arrive à clore la discussion.

55.

(sur le ton d'un petit reproche)

161 Igor11. (off) Natacha !

(Jeanne rie)

apostrophe (reproche)

Igor critique sa fille et accomplit un acte menaçant, quoique d'un poids faible, envers la face positive de Natacha.

2.5. Résumé de la structuration conversationnelle du dialogue de la scène

2.5.1 Remarques préliminaires

Nous allons faire, dans ce qui suit, un résumé du dialogue d'abord en récupérant les données pragmatiques des répliques des personnages (les actes de discours majeurs et mineurs et les FTAs¹⁹⁹). Deuxièmement, nous envisagerons la structure conversationnelle de la scène en tant qu'interaction constituée par différents épisodes.

¹⁹⁹ Voir tableaux récapitulatifs de l'annexe 2.

2.5.2. Les actes de discours

Les comportements discursifs des personnages se différencient remarquablement les uns des autres²⁰⁰. Bien que, quantitativement, Ève n'ait que 4 répliques de plus de Jeanne, elle accomplit proportionnellement beaucoup plus d'actes différents. Elle effectue des actes de toutes les catégories et est notamment la seule à réaliser des actes expressifs. La quantité des actes de Natacha et d'Igor correspondent à peu près à la quantité de leurs répliques. Ève effectue le plus de questions, ce qui implique qu'elle initie la plus grande partie des échanges. Jeanne ne réalise aucune interrogation (les questions rhétoriques ne sont pas comprises dans la catégorie des interrogations). La seule initiation effectuée par Jeanne est l'excuse de la réplique J12 ; en revanche elle fournit le plus de réponses, ce qui signifie qu'on lui pose le plus de questions.

2.5.3. Les actes menaçant la face

28 sur 55 répliques de la scène consistent en un ou plusieurs actes de discours menaçant plus ou moins la face négative ou positive de l'interlocuteur ou du locuteur. Au total on peut compter 33 FTAs plus ou moins menaçants²⁰¹ : 16 pour la face positive (le narcissisme) de l'interlocuteur, 14 menaçant la face négative (le territoire) de l'interlocuteur ; 4 menaçant la face positive du locuteur. La moitié des répliques étant susceptibles d'être interprétées comme potentiellement menaçantes, la scène pourrait bien être caractérisée comme conflictuelle. Tous les quatre personnages réalisent des répliques FTA. Ève en accomplit le nombre le plus élevé (16), dont six envers Jeanne (trois pour la face positive et trois pour la face négative) ; six envers Natacha (deux envers la face positive et quatre envers la face négative) ; deux envers Igor (un pour la face positive, un envers la face négative) ; trois envers la face positive d'elle-même. Ève est la seule à accomplir des intrusions (2) et des interruptions (1), qui sont des menaces envers le territoire d'autrui. Jeanne effectue sept FTAs, dont six envers Ève pour la face positive et un envers elle-même. Igor et Natacha accomplissent tous les deux cinq FTAs : Igor un envers la face négative de Jeanne, trois envers la face négative d'Ève et un envers la face positive de Natacha. Natacha en réalise trois envers la face positive et un envers la face négative d'Ève, et en outre, un FTA envers la face négative d'Igor.

²⁰⁰ *Id.*

²⁰¹ *Id.*

2.5.4. Les comportements discursifs des personnages

Selon l'étude des actes de discours et les FTAs accomplis par les personnages on peut faire les conclusions suivantes sur les relations interpersonnelles des participants et sur le déroulement de la conversation. Ève cherche à dominer la conversation tout le long de son déroulement. Elle ouvre l'interaction, de ce fait se plaçant tout de suite en position haute. Quantitativement Ève parle le plus (21 répliques, Jeanne 17 répliques, Igor 11 et Natacha 6), ce qui est un signe de domination. Ève est également responsable de la plupart des initiations d'interaction (elle réalise le plus d'actes d'interrogations). Elle prend l'initiative de tutoyer Jeanne, dictant alors la relation de distance familiale entre ces deux femmes. Elle distribue des tours de parole en s'adressant d'abord à Jeanne, puis à Natacha et finalement à Igor, par des questions menaçantes, en dirigeant ainsi le déroulement de la conversation. Elle accomplit une interruption et deux incursions qui sont donc des taxèmes de position haute. Elle accomplit le plus de menaces envers les faces, ces menaces étant donc des taxèmes de position haute. A la fin elle doit néanmoins céder sa place à Jeanne par l'acte de question qui fonctionne comme taxème de position basse et cause une perte de face. En revanche, elle essaie d'abaisser la position de Natacha, qui, en fin de compte, réussit à avoir le dernier mot. La conversation permet donc à Natacha de sortir comme vainqueur. Pour conclure, cette conversation se présente comme une poursuite, où Ève aspire à la position dominante, mais où elle est dépassée par les contributions intelligentes de Jeanne, et même à la fin, par Igor et Natacha.

En ce qui concerne les modes d'expression des personnages Ève est la plus implicite dans sa façon de s'exprimer : elle utilise ironie, sous-entendus, actes indirectes, actes menaçant la face négative des interlocuteurs (interruptions, intrusions, suggestions, conseils) et actes menaçant la face positive de l'interlocuteur (reproche, critique, désaccord). Son comportement montre en effet quelque ressemblance à l'expression présomptive d'une *filles* qui a *pas mal de talent* mais qui est *vampirique et épouvantable* selon la description de Natacha. Elle joue le rôle d'une femme fatale, en cherchant à agir constamment sur les autres personnages. Ève le confesse dans une de ses répliques (E13: *...je voulais simplement montrer à Jeanne que ce n'est pas ce qu'on apprend, en général, en classe de philo.*). Son but est de montrer sa compétence en matière des sujets qu'elle croit

maîtriser. Source de conflit, sa contribution à la tension dramatique de la scène est essentielle.

Jeanne est plus explicite dans sa manière d'expression, fait signalé dans une scène antérieure par Natacha selon laquelle Jeanne s'exprime *simplement mais avec aisance*. Jeanne ne pose pas de questions, mais fournit seulement des réponses, ne cherche pas à agir sur les autres personnages, ni à séduire ; la séduction (s'il y en a) se trouve dans l'intelligence de ses réponses. Son style sérieux et le contenu très informatif de ses répliques évoquent le style d'un film documentaire ou celui d'un reportage, style effectivement caractéristique à Rohmer²⁰². Ses répliques sont donc plutôt informatives, tandis que les répliques d'Ève servent à construire l'action dramatique de la scène.

Igor, contrairement à Ève, vouvoie Jeanne tout le long de la conversation. Il ne commet presque pas de transgression, mais suit le code de la politesse en sauvegardant la face de l'interlocuteur : même s'il accomplit cinq menaces ce sont des menaces faibles. Dans une séquence antérieure Jeanne qualifie Igor, après l'avoir vu pour la première fois, d'*extrêmement courtois*. Il correspond à cette image. Sa contribution verbale est modeste dans cette scène, ce qui reflèterait son rôle comme l'objet de la séduction, exercée par les trois femmes, l'une sa fille, la deuxième sa maîtresse et la troisième sa nouvelle maîtresse potentielle. La fin de la scène témoigne, en effet, de sa compatibilité avec Jeanne : Igor complète la réplique de Jeanne (Igor9) : *oui / parce que l'espace est une forme a priori de la sensibilité*.

Natacha, quant à elle, a très peu de répliques dans cette scène. Elle n'entreprend qu'initiation, une réplique hors-champ. Par rapport à son comportement ailleurs dans le film, c'est tout le contraire : au début du film, c'est elle qui est l'initiatrice du rapport d'amitié avec Jeanne. Dans cette scène la communication entre Natacha et Jeanne est purement non-verbale, se limitant aux regards, ce qui est en contradiction avec leurs échanges vifs et longs des séquences antérieures du film. Dans cette scène le comportement verbal de Natacha met en relief sa haine d'Ève : elle se tait la plupart du temps, boudant à cause de la présence d'Ève. Un personnage qui ne parle pas dans une

²⁰² Vanoye — Goliot-Lété 27.

scène crée dans le spectateur une attente d'interruption du silence, et en conséquence une tension montante²⁰³. Ainsi le silence de Natacha a la fonction de monter la tension de la scène. Ses répliques témoignent d'incertitude et d'une attitude défensive, mais également d'une révolte contre Ève. La tension de la scène réside donc dans la différence des comportements conversationnels des personnages : les trois femmes diffèrent les unes des autres, Igor contrebalançant le décalage.

2.5.5. La scène *Coin repas, intérieur nuit* en épisodes transactionnels

Nous allons approfondir l'analyse du corpus en appliquant les résultats de l'analyse des actes de discours pour identifier la structure conversationnelle et interactionnelle du dialogue. Le dialogue de la scène se compose de six parties conversationnelles différentes que nous appellerons des épisodes selon Durrer²⁰⁴. D'après Durrer un épisode se définit par la permanence des interlocuteurs, l'unité thématique et la cohérence pragmatique²⁰⁵. L'épisode est composé d'au moins un échange. Les épisodes peuvent être soit phatiques ou soit transactionnels. Les épisodes phatiques sont des échanges ritualisés, par ex. des salutations, et manquent souvent dans les dialogues fictifs, comme c'est le cas de la scène étudiée. Les épisodes transactionnels sont moins codés, mais peuvent être répartis en schèmes d'interaction selon certains paramètres. Il s'agit de distinguer les actes de discours des échanges privilégiés et d'identifier le but pragmatique des interlocuteurs.²⁰⁶ Durrer dégage trois schèmes d'interaction : polémique, didactique et dialectique. Dans un épisode didactique l'un des interlocuteurs se spécialise en questions et l'autre en réponses²⁰⁷. Dans l'épisode polémique l'échange dominant est du type assertion/assertion, dont la seconde assertion doit, le plus souvent, être considérée comme une contre-assertion ou une réfutation²⁰⁸. Dans l'épisode dialectique deux types d'échange sont utilisés : demande/réponse et assertion/évaluation. Ils sont initiés par l'un ou l'autre des interlocuteurs²⁰⁹.

²⁰³ Kozloff 77.

²⁰⁴ Durrer, *Pratiques* 37-61; Durrer, *Le Dialogue* 79-97.

²⁰⁵ Durrer, *Le dialogue* 79.

²⁰⁶ *Id.*

²⁰⁷ Durrer, *Le dialogue* 83.

²⁰⁸ *Id.* 87.

²⁰⁹ *Id.* 92.

Un dialogue ou une conversation peut consister en plusieurs épisodes de nature distincte²¹⁰, comme c'est le cas de notre dialogue. Nous l'avons divisé en six épisodes selon les interlocuteurs actifs et selon la cohérence du contenu pragmatique et thématique.

La scène s'ouvre par la question d'Ève à Jeanne, les deux femmes s'opposant en duel verbal au sujet du bien-fondé de l'enseignement de la philosophie. La fonction de l'épisode est de présenter le personnage d'Ève, Jeanne étant le point de comparaison. Dans leurs opinions Jeanne se présente comme vraie philosophe (Socrate) qui aborde la philosophie *de front*. Ève, par contre, pourrait représenter les sophistes, dont le savoir philosophique n'est qu'apparent et pour qui importe de s'imposer (*être dans la presse, audiovisuel, l'édition etc.*). Sa conduite conversationnelle tactique, contenant les transgressions aux règles dialogiques commises à son propre avantage, ressemble, en effet, aux caractéristiques des sophistes selon Platon²¹¹. Ce premier épisode pourrait être qualifié de polémique, selon les paramètres de Durrer. L'échange dominant est du type assertion/contre-assertion ou réfutation. Ève et Jeanne prétendent détenir toutes les deux les arguments décisifs, la vérité, comme c'est le cas dans le discours polémique. Ève opère les initiations, Jeanne la contre-disant. En fin de compte, c'est Jeanne qui parvient à s'imposer par ses arguments.

Igor change la disposition du duel entre les deux femmes intervenant dans la discussion dans la 13^e réplique. Selon Durrer, dépasser une polémique nécessite souvent un changement de thème de conversation ou un nouvel interlocuteur qui redistribue les cartes²¹². C'est Igor qui inaugure le deuxième épisode de la scène, qui ne se caractérise pas non plus comme polémique, mais didactique. L'échange dominant est question/réponse : Jeanne est la source d'information, Igor et Ève les interrogateurs. Le thème de l'épisode est l'introduction de la philosophie *transcendantale*, ce qui est accentué par un procédé de reprise dans la réplique d'Igor. L'intention de Jeanne n'est pas d'attacher de l'importance à la terminologie, ce qui est suggéré dans sa réplique :

²¹⁰ *Id.* 97.

²¹¹ Cf. Cossutta, F. 'Dimensions dialogiques du discours philosophique : les dialogues de Platon' Luzatti, D. (éd.) *Le Dialogique*. Sciences pour la communication ; 51. Bern 1997, 36.

²¹² Durrer, *Le dialogue* 83.

j'essaie de susciter une réflexion portant sur la pensée en tant que telle / le pure acte de penser enfin / j'emploie le mot transcendantal au sens large.

Ève, sans s'embarrasser du contenu de l'intervention de Jeanne, s'attache à sa terminologie en mettant à profit la situation pour attaquer Natacha, essayant ainsi de regagner une position dominante dans la discussion : *Et d'après toi ? Ça veut dire quoi la transcendantale ?* L'initiation d'Ève ouvre le troisième épisode, qui est un échange entre Ève et Natacha. L'épisode qui se situe au milieu de la scène pourrait également être qualifié de didactique à cause de la structure de l'échange qu'il contient : question/réponse/évaluation, qui est le schéma canonique d'une situation scolaire. La réaction de Natacha à l'évaluation d'Ève atteint son paroxysme. Cet épisode, qui finit par être polémique, est le plus conflictuel des épisodes de l'interaction. Il est accentué au niveau du plan par le changement de l'échelle, qui montre Natacha quittant la table. Le caractère polémique de la situation est souligné encore par une pause dans le déroulement de la conversation et par un nouvel échangé initié cette fois, exceptionnellement, par Jeanne.

L'échange du quatrième épisode se passe entre Jeanne, Ève et Igor qui s'absente au milieu sur demande de sa fille. La structure de cet épisode est similaire à la structure de deuxième épisode : le schéma est didactique. Jeanne, dépositaire du savoir, introduit encore un nouveau terme, *le jugement synthétique a priori*, qui est souligné par un procédé de retournement de la phrase dans la réplique d'Ève. Semblablement à ce qui s'est passé dans le deuxième épisode, Ève s'attache, non au contenu malgré le souhait implicite de Jeanne, mais à la terminologie pour prouver sa compétence. Elle pose le jugement synthétique a priori comme sujet principal de la discussion. Le cinquième épisode est initié par la question d'Ève à Igor **E17**. *Tu sais ce que c'est / toi / un jugement synthétique a priori ?* L'échange se passe entre Ève et Igor. Cet épisode, encore didactique, est à son tour comparable au troisième épisode, où celle qui est interrogée est Ève. Natacha et Jeanne participent à l'interaction par des réactions non-verbales. Ève finit par échouer, tout comme Natacha dans le troisième épisode. Le sixième épisode, dans lequel chacun des personnages a une réplique (à part l'apostrophe finale d'Igor) se présente comme une détente : le problème du jugement synthétique a priori se trouve «

résolu ». Ève cherche pour la dernière fois à défier Natacha, mais doit céder. L'interaction est comblée par un rire final du type « tout est bien qui finit bien ».

Pour conclure, la structure en grandes lignes de cette scène consiste en six courts épisodes : le premier épisode (polémique) fonctionne comme l'introduction de deux femmes comme adversaires (Jeanne et Ève), le deuxième épisode (didactique) sert à introduire le sujet *transcendance* par Jeanne. Ce sujet est repris par Ève dans le troisième épisode (didactique et polémique) pour prouver sa compétence supérieure par rapport à Natacha. Le quatrième épisode (didactique) fonctionne comme le deuxième. Cette fois-ci Jeanne introduit *le jugement synthétique a priori*, terme encore repris par Ève dans le cinquième épisode (didactique) pour ses propres besoins d'autovalorisation, cette fois par l'intermédiaire d'Igor. Le sixième épisode qui fonctionne comme épisode final, pourrait être qualifié de dialectique à cause de l'accord final : la « coopération » entre Igor et Jeanne, et la « revanche » de Natacha. On pourrait, également, concevoir cette scène comme contenant la structure narrative d'un film classique dans une dimension serrée : elle présente une introduction des personnages (Jeanne et Ève), un problème qui se pose (le transcendantal, le jugement synthétique a priori), un conflit (entre Natacha et Ève), un climax (la réponse mal réussi d'Ève au problème du jugement), une résolution du problème (par Jeanne, l'une des deux héroïnes du film, avec la contribution d'Igor), un dénouement heureux où Ève, la méchante, se trouve punie par la perte de face et vaincue par Natacha, l'autre des deux héroïnes du film. De ce point de vue, la structure de la scène semble assigner à cette séquence une position clé au sein du film entier, ou au moins, une importance capitale. En fin de compte la structure conversationnelle et interactionnelle de la scène est assez symétrique, avec des « effets de rime », plus ou moins raffinés²¹³, ce qui est la manifestation du caractère classique du style de Rohmer.

²¹³ Selon Bellour le cinéma classique se caractérise surtout par les effets de rime : « Du début à la fin, le film classique ne cesse de se répéter parce qu'il se résout », Bellour 247.

2.6. Analyse du découpage de la scène *Coin repas, intérieur nuit* : Les passages des plans

2.6.1. Remarques préliminaires

Nous allons examiner encore le découpage de la scène, c'est-à-dire les endroits où s'effectuent les passages des plans par rapport aux répliques et aux actes de discours. Comme nous avons pu le remarquer, les plans et les répliques du dialogue ne vont pas de pair. La continuité verbale et thématique compensant la discontinuité visuelle est un procédé fréquent au cinéma²¹⁴. En effet, la pratique la plus répandue, selon Thompson, du montage des scènes de dialogue des films classiques est de couper « contre » le rythme naturel de la parole. Cet usage donne l'impression d'adoucir les passages des plans et accentue la parole et les expressions faciales.²¹⁵ En revanche, quand on veut mettre en relief le locuteur et sa parole on opère les coupures aux pauses ou aux points d'arrêt naturels entre les répliques.²¹⁶

Dans la scène *Coin repas, intérieur nuit* on peut compter 31 passages d'un plan à l'autre. Les passages peuvent être répartis en deux catégories d'après leur place par rapport aux répliques du dialogue : **8 passages sur 31 s'effectuent au point d'arrêt naturels entre les répliques et 23 passages sur 31 sont effectués au milieu de la réplique**, c'est-à-dire, « contre » le rythme naturel de la parole : un ou plusieurs morceaux de réplique s'énoncent hors-champ. Nous avons réparti les répliques découpées en cinq catégories différentes : les répliques « **off-in** » (5 répliques) ; « **in-off** » (5 répliques) ; « **off-off** » (1 réplique) ; « **in-off-in** » (2 répliques) ; « **off-in-off** » (4 répliques)²¹⁷. Nous examinerons d'abord les passages des répliques découpées et, deuxièmement, les passages aux points d'arrêt naturels entre les répliques. Notre intérêt est d'essayer d'examiner si les passages des plans sont motivés par rapport à leur place dans la conversation. Il s'agit d'établir si le découpage au milieu de la réplique entraîne un effet supplémentaire sur les interventions et les actes de discours qu'elles contiennent ou bien s'il sert simplement à compenser la discontinuité visuelle par la continuité verbale. En ce qui

²¹⁴ Vanoye, *Récit* 64.

²¹⁵ Bordwell – Thompson 305; Kozloff 105.

²¹⁶ Bordwell – Thompson 305.

concerne les passages entre les répliques notre intérêt est de déterminer les endroits de la conversation où ce découpage « marqué » est utilisé.

2.6.2. Les passages s'effectuant au milieu de la réplique

2.6.2.1. Les répliques « off-in »

Les répliques **off-in**, où le début de la réplique s'énonce hors-champ, compte cinq occurrences dans cette scène : les répliques **4**, **16**, **32** et **37**, toutes énoncées par Jeanne, et la réplique **17**, prononcée par Ève. Nous commencerons par la réplique **4** : à la fin du plan 1 on voit encore Ève et Igor, mais on entend déjà Jeanne répondre hors-champ : **J2 (off)** *Non / ce genre d'activité ne me convient pas du tout / ça correspond peut-être à votre...* Puis, survient le passage effectué au plan 2, on voit Jeanne continuer sa réplique : *enfin ton tempérament / mais en tout cas pas au mien...* La place de la coupure, accentuée par le conclusif *enfin*, semble être motivée par le changement du vouvoiement en tutoiement. Le passage en contre-champ à ce moment crée un effet de soulagement de la tension. La réponse de Jeanne au tutoiement d'Ève « brise la glace » de la première rencontre. Le passage fortifie ainsi l'effet du tutoiement. Dans la réplique **16** le passage se situe aux premières lignes de la réplique **J8. (off)** *Il suffit de leur montrer que votre philosophie...* Cette phrase tronquée ne correspond pas à un acte de discours, la coupure ne semblant pas servir à autre que de rompre le rythme naturel de la parole, et ainsi de préserver la continuité entre les plans. Le passage de la réplique **32** laisse l'acte directeur de l'intervention, l'excuse, hors-champ **J12. (off)** *Pardonnez-moi d'avoir employé ce jargon...* Le reste de l'intervention, *...j'aurais aussi bien pu le dire autrement*, justifie l'acte d'excuse. Le passage ici sert, naturellement, à montrer les expressions d'Ève et d'Igor dans le plan 21, mais il semble aussi souligner la justification de l'acte d'excuse de Jeanne : elle prend la responsabilité de la situation de malaise. La réplique **37** de Jeanne, qui ne laisse hors-champ qu'un seul mot : **(off)** *oui*, a été découpé simplement, servant à garder la continuité filmique. Le passage de la réplique **17**, est prononcée par Ève, **E7. (off)** *hmm / la vraie philo...* **(in)** *tu veux dire la métaphysique ?*, accentue l'acte de question et l'expression d'Ève, qui semble montrer un changement dans son attitude assez arrogante du début de la scène. L'acte d'interrogation est souligné par un passage succédant immédiatement à l'intervention.

2.6.2.2. Les répliques « in-off »

Les répliques « in-off » où la fin de la réplique s'énonce hors-champ, sont au nombre de cinq, c'est-à-dire, les répliques numéro **12**, **27**, **28**, **30** et **39**. La réplique **12** est celle de Jeanne à la valeur illocutoire de réponse (explication) : le passage s'effectue au milieu de la phrase **J6...une mauvaise note en philo / (off)...a toujours quelque chose d'infamant**. La plus grande partie de l'intervention de Jeanne s'énonce dans le champ. Hors-champ est prononcée seulement une phrase elliptique à laquelle on ne peut pas assigner une valeur illocutoire indépendante. La motivation de l'emplacement du passage semble ainsi résider dans la préservation de la continuité entre les plans. La réplique **27** est énoncée par Natacha. Cette réplique, à la valeur illocutoire de réponse (hésitation), est coupée de la même manière que la précédente : seulement un bout de phrase s'énonce hors-champ : **N2 (off)...tous les point de vues / les transcende**. Ici, également, le découpage à cet endroit sert à lier les deux plans (16 et 17) ensemble tout en respectant la continuité filmique. L'accentuation de la réaction d'Ève à la réponse de Natacha est sans doute une raison supplémentaire pour découper la prise à la fin de la réplique. La réplique suivante, **28**, est prononcée par Ève. La fin de la réplique s'énonce hors-champ : **E12 (off)...comme quatre-vingt-dix-neuf pour cent des gens**. Il s'agit d'un moment très intense du dialogue entre Ève et Natacha où leurs réactions sont soulignées en montrant leurs expressions faciales. La motivation de ce passage est semblable à celle des passages des deux répliques précédentes. Le passage effectué au milieu de la réplique **30** fonctionne, par contre, comme démarcation entre les différents actes de discours que la réplique contient. **E13. d'avoir seize au bac / je sais / je ne les ai pas eus / j'en ai eu que douze / (off) mais ne sois pas vexée / je voulais simplement montrer à Jeanne / que ce n'est pas tout à fait ça / qu'on apprend en classe de philo / généralement**. La première partie de l'intervention contient des assertions impliquant une interruption et un aveu. La deuxième partie, qui s'énonce hors-champ, s'interprète comme directive (conseil indirect) et assertion (justification) par sa valeur illocutoire. Le connecteur adversatif *mais* accentue l'écart entre les deux actes, ainsi que le découpage qui est situé entre les deux différents actes. Le conseil situé hors-champ, **(off) ne sois pas vexée** est lié étroitement au plan dans lequel elle est prononcé : le plan montre Natacha qui se lève, ce qui est interprété par Ève comme un signe d'irritation. La réplique numéro **39** de Jeanne ressemble aux trois premières répliques « in-off » : seulement un bout de phrase de toute l'intervention est

énoncé hors-champ, dans cette intervention de Jeanne, un seul mot, **(off)** *pure*. Ce passage de plan à l'autre (entre 24 et 25) peut seulement être motivé par le désir d'adoucir le découpage et de préserver ainsi l'illusion de la continuité filmique.

2.6.2.3 Les répliques « off-off »

Une seule réplique « **off-off** » se rencontre dans cette scène : la réplique numéro 35 de Natacha. Toute l'intervention de Natacha s'énonce hors-champ. Le passage du plan 22 au 23 est néanmoins effectué au milieu de la réplique de Natacha. Le début de la réplique N5. **(off)** *Papa ?* s'entend pendant le plan sur Jeanne qui achève sa réplique. La fin de l'intervention de Natacha, *tu peux m'aider ?* s'énonce pendant le plan 23, sur Igor et Ève. Ici le découpage « répond » à l'appel de Natacha en montrant, à la suite de l'appel, un plan sur Igor.

2.6.2.4 Les répliques « off-in-off »

Dans cette scène, il y a six répliques qui ont toutes été découpées en trois morceaux par les passages des plans. Il y a deux répliques « **in-off-in** », 46 et 48. Les répliques numéro 9, 21 et 51 sont respectivement « **off-in-off** ». Examinons d'abord la réplique numéro 9. Dans le plan 4 (sur Jeanne et Natacha), on entend la voix d'Ève hors-champ :

E18. **(off)** Là n'est pas seulement la question / (plan 5 sur Igor et Ève) ils t'écoutent / je veux bien le croire / mais comment ? Je peux parler en connaissance de cause / je prépare une maîtrise de philosophie / mais ma philosophie / je la garde pour moi / (plan 6 contrechamp sur Jeanne et Natacha)... **(off)** je n'ai aucune envie de la faire partager à des gens qui s'en foutent éperdument / que ce soit la mienne / celle du Platon ou de Spinoza.

La première intervention d'Ève qui est une réaction à l'assertion précédente de Jeanne, porte la valeur illocutoire de contre-assertion. Elle se présente comme un acte subordonné qui prépare ce qui va suivre dans le reste de la réplique. Le passage du hors-champ au champ souligne l'effet de l'introduction du point essentiel de la réplique : l'argumentation d'Ève. Le passage dans l'autre sens, au plan sur Jeanne écoutant stupéfaite les arguments d'Ève, souligne la réaction de la celle-là. Le premier passage de

la 14^e réplique s'effectue après la première phrase, **J7.(off)** *Si / c'est comme si leur être pensant tout entier était atteint...* qui fonctionne comme l'acte directeur²¹⁸ à la valeur de réponse, le reste de la réplique constituant l'explication en faveur de la réponse. Le deuxième passage sépare une phrase tronquée *...philosophie est meilleure que celle des autres*. La place du passage n'est motivée dans le deuxième cas que par l'impression de liaison entre les deux plans.

Les passages de la réplique n° 21 de Jeanne font ressortir également le milieu de la réplique, le point essentiel qui est l'assertion *j'essaie de susciter une réflexion portant sur la pensée en tant que telle / le pur acte de penser*. Le hors-champ du début de la réplique **J10. (off)** *non / je ne fais pas forcément référence aux auteurs /* semble renforcer l'indifférence de Jeanne au fait qu'Ève reconnaisse le terme kantien. Le hors-champ de la fin de la réplique, initié par le conclusif *enfin*, semble avoir un effet diminutif comparable au contenu de l'intervention : *enfin / j'emploie le mot transcendantal au sens large*. Jeanne fait peu de cas de son utilisation du mot *transcendantal* dans la réplique précédente, mais tient à expliquer et justifier le choix du mot. En fin de compte, les trois interventions de la réplique ont été distinguées par les passages des plans. La première intervention est réactive à la valeur illocutionnaire de réfutation. La deuxième, à la valeur d'assertion, et la troisième, plutôt une explication, sont toutes les deux initiatives.

La quatrième réplique « **off-in-off** » est la 51 de Jeanne. Ici, également, le milieu de la réplique est souligné par les passages des plans, mais moins nettement. Toute la réplique porte la valeur de réponse (exemples). Les passages servent ici à lier l'énoncé à la réplique précédente et suivante. Le début, **J17. (off)** *chez Kant / l'exemple c'est tout ce qui arrive /* est une réponse à la question d'Ève de la réplique précédente, *dans Kant c'est quoi ?* La fin de la réplique de Jeanne, *ça n'est pas non plus dans l'expérience*, est lié étroitement à l'intervention d'Igor, *oui / parce que l'espace est une forme a priori de la sensibilité /* La liaison est fortifiée par le connecteur explicatif *parce que* d'Igor qui réfère à l'intervention de Jeanne.

²¹⁸ L'acte directeur donne le sens général de l'intervention, c'est-à-dire sa force illocutoire. Les constituants subordonnés sont les actes de discours venant appuyer, justifier, préparer, argumenter etc. L'acte directeur, Moeschler 88.

2.6.2.5. Les répliques « in-off-in »

Les deux répliques « **in-off-in** » sont les tours de parole consécutifs d'Ève, le 46 et le 48. Dans la première réplique (46) le milieu, qui passe au hors-champ, se distingue du début et de la fin par sa valeur illocutoire, qui est l'excuse, le début et la fin par contre étant des réponses ou des assertions. L'excuse d'Ève, *oh / pour être plus précise / excusez le jargon*, est soulignée par le hors-champ sur Jeanne et Natacha, à qui et à cause de qui l'excuse est faite. Le plan montre d'abord Natacha et Jeanne, qui rient de bon cœur à la réponse d'Ève et ensuite Ève, qui s'excuse à cause de leurs réactions. La réponse d'Ève continue dans le plan suivant, qui montre de nouveau Ève et Igor. Dans la réplique 48 la même structure se répète, mais cette fois-ci toute la réplique porte la valeur de réponse. Le milieu, découpé de la même manière que dans la réplique précédente, ne se distingue pas par sa valeur illocutionnaire. Le découpage a la fonction de montrer les expressions sur les visages de Jeanne et Natacha qui sont, dans ce cas, plus sérieux : Jeanne écoute attentivement Ève, et Natacha, déçue par la compétence que met en évidence la réponse d'Ève, jette un coup d'œil vers Jeanne pour voir sa réaction. Les deux répliques consécutives avec la même structure de découpage juxtaposent les deux différentes réactions de Jeanne et Natacha et ainsi en soulignent le changement. Dans la réplique 46 les passages du plan 25 au 26 et du plan 26 au 27 isolent l'acte d'excuse d'Ève des actes de réponse/assertion. Dans la réplique 48 le découpage sert à montrer les réactions que suscite la réponse d'Ève.

Pour conclure nous pouvons constater que les coupures au milieu de la réplique servent, bien sûr, à montrer les expressions faciales des interlocuteurs qui attendent la réaction à leur initiation, mais qu'elles ont également la fonction de préserver l'illusion de la continuité filmique. Quantitativement, dans les répliques « **off-in** » 2 sur 5 passages semblent servir de simple illusion de préserver la continuité. 3 sur 5 ont été coupés sur un point motivé par le changement dans le contenu pragmatique de la réplique. Dans les répliques « **in-off** » 4 passages sur 5 se situent aux bouts des répliques pour adoucir le découpage et pour montrer les expressions faciales des interlocuteurs. Seulement 1 sur 5 répliques a été découpée de sorte à différencier les actes de discours distincts. Dans les répliques « **off-in-off** » 1 sur 4 passage de plan se situe clairement entre les différents actes de discours. Dans 3 répliques sur 4 le passage

de plan s'effectue d'une façon moins nette, non entre des actes distincts. Dans les répliques « **in-off-in** » y il a 1 réplique sur 2 dont le passage isole nettement un plan qui porte une valeur illocutionnaire distincte. Dans l'autre réplique, le plan au milieu sert à montrer les expressions des interlocuteurs. Dans toutes ces répliques découpées le passage du hors-champ au champ ou l'inverse souligne les expressions de l'interlocuteur qui écoute ; en même temps, il fait fonction de préserver l'illusion de la continuité : bien que le flux d'image soit coupé, la continuité verbale lie les plans l'un à l'autre. Selon notre interprétation, presque la moitié, c'est-à-dire 8 (y compris 1 « **off-off** ») répliques découpées sur 18 ont été coupées suivant la cohérence du contenu pragmatique de la réplique, ce qui démontrerait une certaine méticulosité au niveau du découpage et la jonction de la parole et du plan.

2.6.3. Les passages s'effectuant au point d'arrêt naturel entre les répliques

8 passages au plan suivant sur les 31 passages de notre scène se produisent entre deux répliques de différentes personnes. Comme il est dit plus haut, on passe d'un plan à l'autre aux pauses ou aux points d'arrêt naturels de la réplique lorsqu'on souhaite souligner le locuteur et sa parole. Le passage d'un plan à l'autre et le changement de tour de parole s'effectuent donc simultanément. Nous allons maintenant examiner les points de la conversation où ce découpage « marqué » est utilisé et la sorte d'effet qu'il entraîne. Les passages de plan concomitant avec les répliques sont les suivants :

du plan 2 au plan 3 : réponse, assertion (J2) / assertion (E3) ;

du plan 3 au plan 4 : contre-assertion (E3) / assertion, expressive (J3) ;

du plan 11 au plan 12 : interrogation (E7) / réponse (J9) ;

du plan 12 au plan 13 : réponse (J9) / interrogation (Igor3) ;

du plan 15 au plan 16 : interrogation (E10) / interrogation (N1) ;

du plan 18 au plan 19 : contre-assertion (N4) / assertion E (13) ;

du plan 20 au plan 21 : contre-assertion (N5) / excuse (J12 off) ;

du plan 31 au plan 32 : interrogation (E21) / réponse (N6).

Le premier passage du plan 2 au plan 3 fait ressortir l'intervention d'Ève, **E3**. *quand les élèves le permettent !* Ève complète la réponse précédente de Jeanne d'une manière

négative ; il s'agit d'un acte d'évaluation, qui est interprété comme menace envers la face positive de Jeanne. Le deuxième passage du plan 3 au plan 4 est concomitant avec l'intervention de Jeanne **J3**. *oui / mais c'est mon affaire !* Avec son énoncé qui commence avec une concession (*oui*) Jeanne est prête à admettre que l'évaluation d'Ève est justifiée, mais le reste de l'intervention qui continue avec le connecteur adversatif (*mais*) est un contre-argument avec lequel Jeanne se défend. Nous interprétons cette intervention comme un acte de contre-assertion qui est un désaccord, et ainsi, une offense à la face positive d'Ève. Pour conclure, les deux premiers passages qui s'effectuent consécutivement entre les répliques de Jeanne (J2, J3) et Ève (E3) soulignent la disposition de confrontation de ces deux femmes, évoquant un coup de jeu : Le plan suit celle qui lance une assertion ou une contre-assertion offensive.

Les passages du plan 11 (l'interrogation d'Ève) au plan 13 (l'interrogation d'Igor) qui laissent au milieu la réponse de Jeanne (J9) semblent accentuer l'introduction du nouveau sujet, la philosophie *transcendantale*. Le mot, introduit par Jeanne dans sa réponse, est répété, sous la force illocutoire de question, par Igor dans son intervention concomitante avec l'autre passage. L'importance de ce nouveau sujet, qui deviendra l'arme d'attaque d'Ève contre Natacha, est ainsi soulignée ici par le découpage.

La réplique suivante, qui est concomitante avec le passage, se situe, en effet, juste au point de l'attaque d'Ève. Ève pose une question à Natacha, qui s'est tue jusque-là. (Plan 15) **E10**. *Et d'après toi ?* (Plan 16) **N1**. *Quoi ?* Ève menace la face négative, le territoire de Natacha en lui posant une question brusque et elliptique. L'initiative d'Ève peut s'interpréter comme polie dans la mesure où elle veut donner à Natacha la possibilité de faire partie de la conversation et en même temps lui prête attention. On peut l'interpréter également comme une menace potentielle et intentionnelle, comme il paraît plus probable par la suite. La coupe nette accentue ici le caractère inattendu et brusque de l'intervention.

Dans le passage du plan 18 au plan 19, la contre-assertion défensive de Natacha est interrompue et complétée par Ève.

N3. dans ce cas / ça n'a rien de déshonorant / ça ne m'a pas empêchée...

(plan 19) **E13**. d'avoir seize au bac / je sais / je ne les ai pas eus / je n'ai eu que douze.

Ève menace le territoire, la face négative de Natacha par cette interruption. Ève, littéralement, coupe la parole à Natacha, ce qui est souligné par la coupe franche entre les répliques.

Le passage du plan 20 au plan 21 se situe entre les interventions de Natacha et celle de Jeanne :

(plan 20) N4. je ne suis pas vexée / je vais chercher le plat /

(plan 21) J12. (off) pardonnez-moi d'avoir employé ce jargon /... (plan 22)...j'aurais aussi bien pu le dire autrement.

Le début de l'excuse de Jeanne est énoncé hors champ, tandis que la fin est dans un nouveau plan. Le découpage dans ce cas est particulier. Bien que ce soit l'intervention de Jeanne qui succède à celle de Natacha, le passage du plan s'effectue de sorte à montrer Ève et Igor laissant la réplique de Jeanne hors champ. L'intérêt sera de souligner les expressions d'Igor et d'Ève qui démontrent la situation de malaise s'installant, et en outre, de marquer une pause et une rupture nette dans le déroulement de la séquence. L'agrandissement du cadre du plan 20 et le mouvement à l'intérieur du plan (Natacha se levant de table après le « conflit » entre elle et Ève) accentuent la rupture encore plus. Les interventions de Natacha et celle de Jeanne n'appartiennent pas au même échange. Alors la coupe franche de ce passage signifie, également, une rupture entre deux échanges. Il s'agit, en effet, du seul passage de la séquence à se situer non seulement entre les répliques, mais entre les deux échanges distincts.

Le dernier passage de la scène est celui du plan 31 au plan 32 :

(plan 31) E21. Bravo ! en fait / tu n'a rien oublié / tu as tout de même appris ça ?

(plan 32) N6. non / je te dis / on en a peut-être parlé / j'étais pas là / ou j'écoutais pas / mais ça ne m'a pas empêchée d'avoir seize au bac !

La réplique d'Ève contient deux interventions : La première est une intervention réactive et la deuxième, initiative. La réactive est une anti-menace, c'est-à-dire un « face flattering act » envers la face positive d'Igor. L'initiative, adressée à Natacha, est une menace envers la face positive de Natacha, en raison de la critique impliquée par

l'intervention. Semblablement au passage du plan 15 au 16, où Ève s'est adressée à Natacha pour la première fois, la coupe nette entre les répliques souligne la nature d'une *attaque* verbale inattendue et brusque.

Nous pouvons conclure à la lumière du découpage de cette scène que le passage de plan entre deux répliques de différentes personnes, c'est-à-dire la coupe franche entre les répliques, semble renforcer, ici, l'effet de l'acte de discours de l'intervention initiative. Quand la caméra prend celui qui écoute, l'autre achève son intervention hors champ. On a l'impression que l'interlocuteur gagne ainsi du temps pour réfléchir à sa réponse et à sa façon d'agir, tandis que, quand la caméra passe à l'interlocuteur tout de suite après l'intervention initiative du locuteur, l'initiative semble devenir plus brusque et violente. Dans tous les cas de la coupe franche de notre séquence l'une ou l'autre des répliques autour du passage ont été offensives, c'est-à-dire des menaces envers la face de l'interlocuteur, à l'exception du passage du plan 20 au plan 21, qui marque une rupture dans le déroulement de la conversation puisqu'il est situé entre deux échanges, et sert à ponctuer la scène.

2.7. Aperçu du contenu thématique de la scène

Dans le prologue du scénario de *Conte de Printemps*, intitulé "La pensée et la parole" Rohmer écrit que dans ce film, il a cherché à montrer l'acte de penser, mais avoue que c'est difficile à faire au cinéma. On peut montrer des gestes, des mines et des paroles, mais les pensées des personnages demeurent inconnues. La tentation consiste justement à tâcher de les révéler bien que, libres et spontanées, elles changent constamment.²¹⁹

La pensée est traitée dans ce film à travers la philosophie, à laquelle on discerne dès le début des références. Pour en mentionner quelques-unes, on montre la main de Jeanne prenant, en plan rapproché de sa bibliothèque, la *Critique de la raison pure* de Kant à côté de *Théétète* et *Parménide* de Platon. Une référence importante est également l'anneau de Gygès, dont la légende est présentée dans la *République* de Platon. L'histoire de cet anneau, qui rend invisible, est référée au début du film par Jeanne et reprise plus tard,

²¹⁹ Rohmer, E. 'La pensée et la parole' *L'Avant-Scène Cinéma* 392/1990, 3.

dans une réplique de Natacha. Un exemple intéressant sur l'intertextualité filmique est la photographie du philosophe Wittgenstein²²⁰ qu'on peut apercevoir dans un plan sur la bibliothèque de Jeanne. Le métier du personnage principal est une référence évidente au thème du film. La scène *Coin repas, intérieur nuit* est la seule scène où la philosophie figure explicitement comme sujet de conversation.

Nous proposons que la scène du dîner fonctionne comme une sorte de métonymie du film entier²²¹. Si on reprend l'idée que le dialogue entre Jeanne et Natacha serait à interpréter comme un dialogue platonicien où Jeanne jouerait le rôle du philosophe Socrate et Natacha celui de son disciple, la conversation à table se construirait comme un dialogue où s'opposent le vrai philosophe (Jeanne) et le sophiste (Ève). Le savoir philosophique dont Ève désire prouver ses connaissances se révèle, en fait, apparent, comme le savoir des sophistes peints par Platon²²². Sur la question du *jugement synthétique a priori* Ève doit avoir recours à Jeanne, qui enfin donne des définitions. Quel sens ce jugement qui semble ressortir du reste du dialogue a-t-il dans le film dans son intégralité ? Dans la scène, qui se situe au milieu du film, *le jugement synthétique a priori* a été symboliquement soulevé à table, comme le rôti qu'Igor apporte au même moment de la cuisine. Avant la scène en question et après elle, ce sujet de conversation est appliqué en pratique. C'est comme une sorte de plan de raisonnement que symbolisent les piliers de bois autour de la table. D'abord c'est Natacha qui l'exerce, au début du film, en racontant à Jeanne le vol du collier. Elle accuse Ève d'un fait dont elle n'a aucune preuve. Elle rassemble seulement quelques faits et en tire une conclusion extrême. Jeanne exerce un raisonnement similaire à la fin du film. Elle soupçonne que Natacha aurait machiné un complot pour la jeter dans les bras de son père et que Natacha aurait caché elle-même le collier en inventant toute l'histoire du vol. A la fin du film, dans la dernière scène où dialoguent Jeanne et Natacha, ces deux « jugements », celui de Natacha et celui de Jeanne, sont juxtaposés, le spectateur se rendant compte de

²²⁰ Wittgenstein, Ludvig Joseph (1889-1951). Philosophe et logicien autrichien de nationalité anglaise. Ouvrages principaux : *Tractatus Logico-philosophicus* (1921) ; *Les investigations philosophiques* (1949).

²²¹ Selon Vanoye l'analyse du fonctionnement interne d'une séquence gagne à être élargie par celle du rôle de la séquence au sein du film. D'après lui, certains films ne sont pas seulement une suite constituée d'événements qui se succèdent, mais aussi un tout de signification, lisible en certains endroits privilégiés. Ces séquences sont à la fois des *étapes narratives* et des *centres sémantiques* qui content, d'une certaine manière, le film entier, constituant une sorte de métonymie du film, Vanoye — Goliot-Lété 69.

²²² Voir. Par ex. Platon, *Sofisti*. Teokset 5. Tr. par. M. Itkonen-Kaila, Keuruu 1982, 268.

leurs caractères similaires qui évoquent le jugement synthétique a priori. En effet, la même juxtaposition se rencontre dans la conversation à table : Natacha appelle son père entre les répliques de Jeanne : (J13) *non seulement ils me suivent, mais ils me précèdent* et Ève : (E14) *te précèdent ?* L'assertion de Jeanne, reprise par Ève réfère, en effet, à Natacha par son positionnement qui laisse la réplique, autrement insignifiante, de Natacha au milieu. *Te précèdent* informe alors que Natacha précède à Jeanne dans son plan de raisonnement. Nous proposons que la scène de table fonctionne comme une sorte de clé, quoique non explicite, à la lecture du film dans son intégralité. Comme nous venons de le mentionner, on y rencontre en miniature la structure narrative d'un film classique : une introduction, un problème qui se pose, un conflit, le climax, la résolution du problème.

Dans un entretien Rohmer²²³ évoque le portrait du philosophe Wittgenstein, qu'il avait découpé dans un journal et photocopié pour le film. Il pense que les personnes qui le connaissent le reconnaîtront, mais que les autres pourront à la rigueur le prendre pour le fiancé de Jeanne. Il laisse pourtant l'interprétation de la fonction de la photo pour le spectateur. L'opposition des deux différentes représentantes de la philosophie (Jeanne et Ève) dans la scène du dîner pourrait être interprétée à la lumière du passage suivant du *Tractatus*²²⁴ : « La philosophie n'est pas une théorie, mais une activité (...). Le résultat de la philosophie n'est pas de produire des "proposition philosophiques", mais de rendre claires les propositions », Jeanne représentant la philosophie en action et Ève la philosophie des "propositions". A un autre niveau, le raisonnement des personnages dans le film entier représente la philosophie comme action, la scène *Coin repas, intérieur nuit* en représente la théorie. L'intertextualité philosophique de *Conte de printemps* mériterait une analyse profonde. On peut y repérer, à part les références à Kant et à Platon, des références par exemple à la philosophie de la perception (Husserl, Merleau-Ponty) qui est liée étroitement à la philosophie de la connaissance kantienne²²⁵.

²²³ de Baecque — Jousse — Toubiana : 29.

²²⁴ Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus* eli loogis-filosofinen tutkielma. Tr. par H. Nyman, Porvoo 1972, 4.112. La tr. fr. du passage, Vernant 1997:10.

²²⁵ Les cinéastes de la Nouvelle Vague partagent l'intérêt pour les questions philosophiques. Le sujet est abordé par ex. dans l'ouvrage de Mauri Ylä-kotola, *Jean-Luc Godard mediafilosofina*. Lapin yliopisto. Mediatieteen julkaisuja 1. Helsinki 1998.

3. CONCLUSION

Nous avons étudié une scène du film d'Eric Rohmer *Conte de printemps* en utilisant les méthodes de la pragmatique conversationnelle. L'analyse comporte aussi une étude de la scène comme exemple de l'œuvre de Rohmer. L'examen des articles écrits par Rohmer datant d'avant le début de sa carrière comme cinéaste nous ont inspirée à relever certains points importants, c'est à dire la relation entre le plan et la parole, et la parole en tant que moyen d'agir et en tant que signe de quelque chose, voire d'une certaine densité de sens.

Nous avons esquissé la structure conversationnelle et interactionnelle de la scène par l'intermédiaire de l'étude des actes de discours et les FTAs effectués par les quatre personnages. Nous pouvons conclure que cette examination a bien révélé les relations interpersonnelles des personnages et que leurs comportements discursifs dégagés par cette analyse correspondent à la caractérisation des personnages dans les séquences antérieures du film, le dialogue remplissant ainsi la fonction de caractérisation. Le dialogue mélange deux sortes d'emploi de la parole : la parole informationnelle, qui évoque les documentaires ou les reportages (la parole de Jeanne), et, la parole construisant l'action dramatique de la scène (la parole d'Ève). La parole informationnelle contient très peu de FTAs, la réponse et l'assertion y étant les actes de discours privilégiés. La parole construisant l'action utilise abondamment les FTAs et une grande variation d'actes de discours privilégiant néanmoins l'acte d'interrogation. L'examen de la scène du point de vue des épisodes a mis en évidence une structure très symétrique et disposée. Tout comme dans une conversation authentique il y a une structure qui suit le schéma intérieur canonique de l'épisode phatique (salutation) / épisode(s) transactionnel(s) / l'épisode phatique (salutation), le schéma de cette conversation filmique suit la structure canonique d'un film classique où les épisodes transactionnels remplissent tous une fonction précise. Il s'agirait, en fait, d'un film à l'intérieur du film. Cette structure, le contenu thématique de la scène et enfin les décors de la scène réfèrent ensemble à une scène clé du film.

L'analyse des passages des plans en relation des interventions des personnages a démontré que le découpage de cette scène suit les « règles » du découpage classique où

le découpage entre les répliques est utilisé pour mettre en relief le locuteur et sa parole et que les passages au milieu de la réplique fonctionnent comme « adoucisseurs » du découpage préservant l'effet de la continuité filmique, cet effet de « transparence » souvent évoqué à propos des films de Rohmer. Dans tous les cas de découpage entre les répliques de notre séquence l'une ou l'autre des répliques autour du passage a été offensive, c'est-à-dire une menace envers la face de l'interlocuteur. Seul un passage désignant une rupture dans le déroulement de la conversation située entre deux échanges, a servi à ponctuer la scène.

Il nous semble que l'étude de la parole filmique par les méthodes de la pragmatique conversationnelle soit possible et sensée si le film ou l'auteur du film est le point de départ de l'analyse et que la parole ne soit pas séparée du reste du film. L'analyse de cette scène, bien qu'il ne s'agisse que d'une seule scène, nous semble avoir prouvé les hypothèses sur la complexité de l'emploi de la parole et de l'expression cinématographique dans les films de Rohmer.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Rohmer, E. *Conte de printemps*. *L'Avant-Scène Cinéma* 392, Paris 1990, 58-61.

Ouvrages consultés

Anger, C.— Burdeau, E. — Toubiana, S. 'Entretien avec Eric Rohmer', *Cahiers du cinéma* 503/1996, 45-49.

Aumont, J. — Bergala, A. — Marie, M. — Vernet, M. *Elokuovan estetiikka*. tr. S. Toiviainen. Helsinki 1996.

Aumont, J. — Marie, M. *L'Analyse des films*. Ligugé - Poitiers 1989.

de Baecque, A — Lalanne, J.-M. 'A mes acteurs je serai fidèle toute ma vie' Entretien avec Eric Rohmer, *Cahiers du cinéma* 27/1998, 32-37.

de Baecque, A. — Jousse, T. — Toubiana, S. 'Entretien avec Eric Rohmer' *Cahiers du cinéma* 430 /1990, 24-31.

Baraquin, N. — Baudart, A. — Dugué, J. — Laffitte, J. — Ribes, F. — Wilfert, J. éd., *Dictionnaire de philosophie*. Paris 1995.

Bellour, R. *L'Analyse du film*. Paris 1979.

Bonitzer, P. *Le champ aveugle*. Essais sur le cinéma. Paris 1982.

Bonitzer, P. *Eric Rohmer*. Paris 1991.

Bordwell, D. — Thompson, K. *Film art : an introduction*. New York 1993.

Brown, P. — Levinson, S.C. *Politeness*. Cambridge 1987.

Burton, D. *Dialogue and Discourse*. A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation. London 1980.

Chion, M. *La toile trouée*. La parole au cinéma. Paris 1988.

Chion, M. *L'Audio-vision*. Paris 1990.

Cosnier, J. — Kerbrat-Orecchioni, C. éd., *Décrire la conversation*. Lyon 1987.

Cossutta, F. 'Dimensions dialogiques du discours philosophique : les dialogues de Platon', Luzatti, D. éd. *Le Dialogique*. Sciences pour la communication 51. Bern 1997, 27-45.

Crisp, C. G. *Eric Rohmer, realist and moralist*. Bloomington - Indianapolis 1988.

- Daney, S.** 'J'veais m'marier', *Cahiers du cinéma* 338/1982, 56-58.
- Durrer, S.** 'Le dialogue romanesque : essai de typologie', *Pratiques* 65/1990, 37-61.
- Durrer, S.** *Le dialogue dans le roman*. Paris 1999.
- Flahault, F.** *La parole intermédiaire*. Paris 1978.
- Foulquié, P.** *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris 1962.
- Genette, G.** 'Le statut pragmatique de la fiction narrative', *Poétique* 78/1989. 237-249.
- Goffmann, E.** *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris 1973.
- Grice, H.P.** 'Logic and conversation', Cole, P. — Morgan, J., eds *Syntax and Semantics* 3. Speech Acts. Orlando 1975, 41-58.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** 'Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral.' *Pratiques* 41/1984, 46-62.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** 'Nouvelle communication et analyse conversationnelle', *Langue française* 70/1986, 7-25.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** *Les interactions verbales* 1. Paris 1990.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** éd. *La Question*. Linguistique et sémiologie. Lyon 1991.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** *Les interactions verbales* 2. Paris 1992.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** *Le Trilogue*. Lyon 1995.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** *La conversation*. Paris 1996.
- Kozloff, S.** *Overhearing film dialogue*. Berkeley - Los Angeles 2000.
- Lalanne, J-M.** 'Rohmer, l'œil du maître (2)', *Cahiers du cinéma* 528/1998, 42-44.
- Laroche-Bouvy, D.** 'Dialogue et Conversation', Perron, L. — Léon, P. eds. *Le Dialogue*. Paris 1985, 7-14.
- Lundquist, L.** *L'analyse textuelle : méthode, exercices*. Série J. 22, Copenhague 1990.
- Magny, J.** *Eric Rohmer*. Paris 1986.
- Maingueneau, D.** *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris 1990.

Marie, M. — Vanoye, F. 'Comment parler la bouche pleine ? note méthodique pour l'étude des dialogues de films narratifs', Simon, J.-P. — Vernet, M. éd. *Enonciation et cinéma*. Communications 38. Paris 1983, 51-77.

Masson, A. *L'Image et la parole*. Paris 1989.

Metz, C. *Essais sur la signification au cinéma 2*. Paris 1972 (Mayenne 1986).

Moeschler, J.— Auchlin, A. *Introduction à la linguistique contemporaine*. Paris 2000.

Moeschler, J. *Argumentation et Conversation*. Éléments pour une analyse pragmatique du discours. Paris 1985.

Monaco, J. *How to read a film*. New York 1981.

Philippon, A. — Toubiana, S. 'Le cinéma au risque de l'imperfection. Entretien avec Eric Rohmer', *Cahiers du cinéma* 392/1987, 8-13.

Platon, Théétète. Œuvres complètes tome 8.2. Texte établi et traduit par A. Diès. Collection des universités de France. Paris 1924.

Platon, Sofisti. Teokset 5. tr. M. Itkonen-Kaila. Keuruu 1982.

Pons, C. 'Nouvelles vagues de paroles', *Iris*. Revue de théorie de l'image et du son. La parole au cinéma. 3.1/1985, 71-75.

Pruner, M. *L'Analyse du texte théâtral*. Paris 1998.

Rohmer, E. *Le Goût de la Beauté*. Textes réunis et présentés par Jean Narboni. Saint-Amand 1989.

Roulet, E. 'Analyse du dialogue dans une approche modulaire des structures du discours : l'exemple du dialogue romanesque', Hundsnurscher, F. — Weigand, E. éd. *Future Perspectives of Dialogue Analysis*. Tübingen 1995, 1-34.

Sacks, H. — Schegloff, E.A. — Jefferson, G. 'A simplist Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation', *Language* 50/1974, 696-735.

Searle, J. R. *Les actes de langage*. Paris 1972.

Searle, J. R. *Expression and meaning*. Paris 1982.

Serceau, D. 'Eric Rohmer et la perversion du langage', *Études cinématographiques* 146-148/1985, 105-127.

Teyssède, A. 'Rohmer, le conteur', *Cahiers du cinéma* 430/1990, 32-33.

Toiviainen, S. 'Realismin dilemma: André Bazin ja hänen perintönsä', Kinisjärvi, R. — Lukkarila, M. — Malmberg, T., eds. *Elokuvateorian historia*. Artikkelikokoelma. Helsinki 1989, 131-145.

Tortajada, M. 'Le "petit heurt"'. Pour une théorie de l'acteur dans le cinéma de Rohmer', *Poétique* 102/1995, 181-192.

Traverso, V. *L'Analyse des conversations*. Paris 1999.

Urmson, J.O. éd. Austin, J.L. *How to do things with words*. New York 1962 (1973).

Vanoye, F. *Scénario modèles, modèles de scénarios*. Paris 1991.

Vanoye, F. 'Conversations publiques', *Iris*. Revue de théorie de l'image et du son. La parole au cinéma 3 1/1985, 99-117.

Vanoye, F. *Récit écrit, récit filmique*. Paris 1989.

Vanoye, F.— Goliot-Lété, A. *Précis d'analyse filmique*. Paris 1992.

Vernant, D. *Du discours à l'action*. Paris 1997.

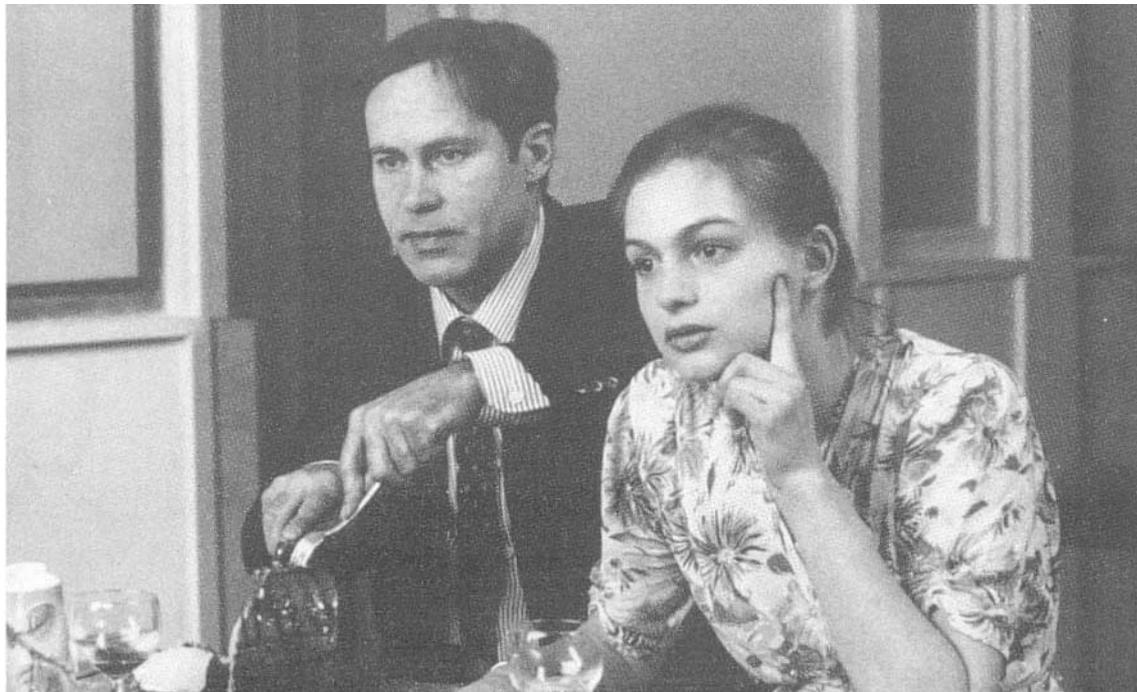
Ylä-Kotola, M. *Jean-Luc Godard mediafilosofina*. Lapin yliopisto. Mediatieteen julkaisuja 1. Helsinki 1998.

Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus eli loogis-filosofinen tutkielma*. tr. H. Nyman, Porvoo 1972.

Annexe 1 : Photogrammes de *Conte de Printemps*



(Plan 30) Natacha et Jeanne. *Jeanne* «...mais on peut prendre aussi les jugements mathématiques...»



(Plan 25) Igor et Ève discutent avec Jeanne. *Jeanne* (off) « ... comme au début de la Raison pure...»

Annexe 2 : Les actes de discours dans le corpus étudié – tableaux récapitulatifs

Dans le tableau suivant sont regroupés les actes de discours accomplis par les interlocuteurs. La catégorie *Divers* comporte les interjections, les marqueurs phatiques et les apostrophes.

Les actes de discours majeurs

(tableau 1)

Actes de discours majeur	Jeanne	Natacha	Ève	Igor
Interrogation	-	1	13	6
Assertion	6	-	8	2
Contre-assertion	2	2	2	-
Réponse	12	2	5	2
Directive	-	1	1	-
Excuse	1	-	1	-
Expressive	-	-	2	-
Divers	-	1	4	3
Total des actes	21	7	36	13

Les actes menaçant la face

(tableau 2)

FTA	Jeanne	Natacha	Ève	Igor
F. positive de l'interlocuteur	6	3	6	1
F. négative de l'interlocuteur	-	2	7	4
F. positive de locuteur	1	-	3	-
F. négative du locuteur	-	-	-	-
Total	7	5	16	5

(tableau 3) **Les actes de discours mineurs**

Acte de discours mineur	Jeanne	Natacha	Ève	Igor
Félicitation			2	
Compliment			1	
Acceptation d'excuse				1
Explication	5		2	
Exemple	3			
Argument	4		1	
Justification	1	1	1	
Opinion	1		1	
Etonnement			1	3
Défense	1	2		
Hésitation	1	1	1	
Aveu			1	
Doute			1	
Suggestion			1	
Evaluation			2	
Réfutation	4	2	1	
Ironie			1	
Reproche			1	1
Provocation			1	
Contre-question		1		1
Question didactique			2	
Demande de précision				2
De. de confirmation			4	2
De. d'information			1	
Question préliminaire			1	
Question rhétorique	2		1	
Interruption			1	
Intrusion			2	

Annexe 3 : Filmographie d'Eric Rohmer

- 1950 *Journal d'un scélérat* (court métrage)
1951 *Présentation ou Charlot et son steak* (court métrage)
1952 *Les petites Filles Modèles* (court métrage)
1952 *Bérénice* (court métrage)
1956 *La Sonate à Kreutzer* (court métrage)
1958 *Véronique et son cancre* (court métrage)
1959 *Le Signe du lion*
Six Contes moraux :
 1962 *La Boulangère de Monceau* (court métrage)
 1963 *La Carrière de Suzanne* (court métrage)
 1966 *La Collectionneuse*
 1969 *Ma nuit chez Maud*
 1970 *Le Genou de Claire*
 1972 *L'amour l'après-midi*
1975 *La Marquise d'O*
1979 *Perceval le gallois*
Comédies et proverbes :
 1981 *La femme de l'aviateur*
 1982 *Le Beau Mariage*
 1983 *Pauline à la plage*
 1984 *Les Nuits de la pleine lune*
 1986 *Le Rayon vert*
 1987 *Les Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle*
 1987 *L'Ami de mon ami*
Contes de quatre saisons :
 1990 *Conte de printemps*
 1992 *Conte d'hiver*
 1996 *Conte d'été*
 1998 *Conte d'automne*
1993 *L'Arbre, le maire et la médiathèque*
1994 *Les Rendez-vous de Paris*
2001 *L'Anglaise et le Duc*