

Ouvrage dirigé par Maria Giulia Dondero
Anne Beyaert-Geslin et Audrey Moutat

Les plis du visuel

Réflexivité et énonciation dans l'image

*Ouvrage publié grâce au concours
de la Fondation universitaire (Bruxelles)*



Pour une pragmatique des images. Le « sens » de deux scènes filmiques : figuration et énonciation

Gian Maria Tore

Université du Luxembourg

Introduction à l'étude sémiotique des images : quelle approche énonciative ?

Il semble que l'idée qu'il y ait une « énonciation » des images, qu'un tableau ou un film puissent « énoncer », ne va plus de soi. On peut se demander si, comme pour toute critique actuelle des approches sémiotiques, il n'y a pas là une équivoque sur les termes en jeux. Qu'entend-on par « énonciation » en sémiotique ? Si c'est un fait tangible tel qu'ouvrir la bouche et proférer des mots, il est certain que les images n'« énoncent » pas. Si, au contraire, l'on entend non pas un fait mais un outil conceptuel, une manière de voir et même produire des faits à travers une certaine lumière, et de les composer dans un projet de connaissance, alors il n'est guère inutile de se poser, encore aujourd'hui, la question de l'énonciation dans les images. Que gagne-t-on à aborder les images comme des « énonciations », qu'est-ce qu'on y pointe, qu'est-ce qu'on y éclaire ?

J'anticipe ici la réponse que ces pages essayeront d'élaborer : il s'agit de faire valoir la *réflexivité* foncière de toute image, d'une part, et d'inscrire celle-ci dans une *praxis* complexe dont il faut rendre compte, d'autre part. Défendre l'approche énonciative des images, c'est, du moins pour moi, soutenir qu'on gagne à comprendre les images dans les termes d'une praxis réflexive. C'est une approche que j'aimerais qualifier de *pragmatiste*. Ainsi, le but de ces pages est non pas tant de défendre l'étude énonciative des images en tant que telle que d'illustrer la possibilité et l'intérêt d'une pragmatique des images, au sein d'un projet de connaissance sémiotique.

Il est vrai, en effet, que d'autres études énonciatives existent. Traditionnellement, en sémiotique, ce n'est pas tant en termes de réflexivité qu'on a abordé les images qu'en termes de « méta ». Et ce n'est pas vraiment à la praxis qu'on s'est attaché mais au « système » en amont, à la « langue » dont les images seraient la « parole ». Il est vrai, donc, que l'étude de l'« énonciation » s'est surtout faite dans une approche « méta-langagière »¹ que je me vois obligé

1. Le chef-d'œuvre de cette approche est sans doute Greimas & Courtés (1979). Pour notre discussion, l'entrée « énonciation » est tout à fait éclairante.

d'esquisser ici avant de me concentrer sur l'approche que j'aimerais présenter². Je voudrais souligner néanmoins que mon but n'est pas de discuter, *dans la théorie*, les approches traditionnelles de l'« énonciation », mais de soulever, *dans l'analyse même des images*, des questions énonciatives. Ainsi serai-je aussi rapide que possible dans cette introduction conceptuelle sur l'approche traditionnelle de l'énonciation, afin de consacrer l'essentiel de mon étude sur l'analyse problématique de deux séquences de film.

Classiquement, en sémiotique structurale, on considère les images comme étant des *énoncés*. En tant qu'énoncés, les images attestent d'un *dispositif d'énonciation* en amont, qui consiste à actualiser une langue. Les images donc sont les paroles (au sens saussurien), voire les manifestations d'un système (au sens hjelmslévien) qui ne peut qu'être reconstruit à travers elles. À cet égard, l'énonciation est le dispositif, l'entre-deux, qui relie l'invisible du système à étudier, ou mieux son existence purement virtuelle, au visible du procès sémiotique des objets d'étude, les images, leur existence actuelle. D'une part, l'« énonciation proprement dite » (Greimas & Courtés 1979 : 128) est invisible, car en amont de l'image ; d'autre part, il existe une « énonciation énoncée » (*ibid.*), à savoir des projections du dispositif langagier, ou systémique, dans l'image. On parle, à ce propos, de marques, traces, voire simulacres de l'énonciation.

Il est essentiel de comprendre que les marques, en tant que telles, n'ont de sens que parce qu'elles appartiennent à un autre niveau que celui de l'énoncé : un niveau « méta » qui gère l'énoncé, l'instruit, le commente. C'est sur l'étude de ce niveau supérieur, essentiel, que l'approche sémiotique classique table. Ainsi, dans le tableau, pour la partie visible du dispositif énonciatif, c'est-à-dire son simulacre représenté dans le tableau même, il est question de « métapictural » ; dans le cinéma, de « métacinématographique » ; dans le visuel en général, de « métavisuel » ; dans toute sémiotique « objet », de « métasémiotique ». Combien et comment une image reproduit un système qui la dépasse : voici, au fond, le souci essentiel de l'approche traditionnelle, métalangagière.

Certes, les études qui s'inscrivent dans un tel cadre sont absolument différentes entre elles et sont loin d'emprunter une terminologie unique. Mais il me semble intéressant de faire valoir ici l'unité de ce cadre : d'explicitier les assumptions théoriques qu'elles semblent partager, de manières plus ou moins fortes ou élastiques. Ces assumptions pourraient se résumer en trois points :

1. *La distinction des niveaux sémiotiques* : en général, on départage de manière irréductible un « objet », à savoir ce qu'on étudie, et son « méta », à savoir ce qui permet d'expliquer ce qu'on étudie ; dans le cas de l'énonciation en particulier, on distingue un niveau de l'énoncé, qui appartient à la « sémiotique objet », et un niveau supérieur de l'énonciation, qui appartient à la « méta-sémiotique ».

2. Je tiens à expliciter que l'étude de la réflexivité praxique comme approche énonciative des images a inspiré quelques rares mais lumineux ouvrages : en premier lieu, Damisch (1987) ; ensuite, à peine plus éloignés d'un dialogue avec les théories sémiolinguistiques, Burch (1990) et Baxandall (1985).

2. *L'actualisation d'une langue*, la mise en activité d'un système : le niveau de l'énoncé, ou celui de la sémiotique objet, est une actualisation des virtualités du système, du niveau « méta ».
3. *La projection de simulacres* : les virtualités qui constituent le système ne sont données que dans les actualisations des énoncés ; la « langue », la « méta-sémiotique » ne peut être attestée que dans sa « parole », l'objet de la sémiotique. On dit alors qu'elle est « débrayée » dans ses simulacres, qu'elle n'existe sous nos yeux qu'en tant « énonciation énoncée », ou en tant que langue parlée.

On doit notamment à Greimas d'avoir réuni l'épistémologie des niveaux de Hjelmslev (1943) à la théorie de l'énonciation fixée par Benveniste (1970), et d'avoir su propulser l'étude, très fine, des jeux de simulacres énonciatifs qui sont présents, par définition, dans tout énoncé, et donc aussi dans toute image ³.

Or, l'approche que je voudrais illustrer ici peut se comprendre comme une série de doutes sur toutes ces positions. Je me demande jusqu'où, pour rendre compte du sens d'une image, on a besoin d'une théorie des simulacres débrayés et de l'épistémologie des niveaux sémiotiques (et je me demande aussi combien on peut ambitionner à reconstruire une langue de la peinture, du cinéma, etc. mais je laisserai de côté ce troisième point). Il me semble en effet qu'il est difficile de maintenir :

1. un regard totalement *analytique* sur la construction du sens par nivellements (peut-on et veut-on vraiment séparer la sémiotique en niveaux ?)
2. un regard carrément *positif* sur l'énonciation énoncée (peut-on et veut-on repérer vraiment les marques de l'énonciation ?)

Développement du doute 1. Je me demande si le jeu énonciatif ne se passe pas, précisément, *entre* les niveaux, si bien que le nivellement ne ferait qu'occulter ou faire perdre ce jeu énonciatif même. L'énonciation comme un dispositif m'apparaît comme la tentative de dénouer un nœud en le coupant : en s'aveuglant sur la complexité du nœud, en la ratant au lieu de la valoriser et de la restituer. En effet, on sait bien que les théories du « méta » visent précisément à dissoudre la réflexivité au lieu de la faire jouer. La réflexivité est le grand absent de la sémiotique hjelmslévo-greimassienne (bien que la linguistique benvenistienne l'ait prévue ⁴). Voici donc ma proposition : pour étudier les phénomènes réflexifs, il faudrait s'éloigner de la distinction sémiotique objet/sémiotique méta. Qu'elle nous plaise ou non, la réflexivité est un nœud à saisir et respecter, par ainsi dire, par-delà bien et mal, par-delà objet et « méta » ⁵.

3. C'est toutefois à Metz (1991) que l'on doit l'étude la plus complète et poussée sur l'énonciation. Bien que cette étude ait été vite oubliée, elle devrait être considérée comme le point de départ obligé de toute étude énonciative actuelle, car elle résume et examine toutes les questions traditionnelles qu'on a évoquées, jusqu'aux apories auxquelles elles conduisent (par exemple la possibilité de repérer les marques énonciatives dans l'image).

4. Dans la question que Benveniste (1958 et 1963) traite sous le nom de *sui-référentialité*, entre autres en dialogue critique avec Austin.

5. Pour l'opposition entre l'approche « méta » et l'approche « réflexive », pour une longue illustra-

Développement du doute 2. Dans l'ensemble disparate et énorme des phénomènes réflexifs, qui sont des nœuds par-delà les distinctions en niveaux, je me demande donc si c'est cela même qui, en retour, donne une forme aux prétendus « niveaux » que nous voulons étudier. C'est la question de la praxis : elle est à la fois objet et pratique, phénomène et opération. C'est elle qui décide, localement, historiquement, de ces dimensions, qui ne sont donc pas des niveaux établis *a priori*, mais des aspects d'une même dynamique. *Tout est marque énonciative et rien ne l'est* : la distinction n'est pas donnée, positivement. À un regard dénié, on se rend compte que cette distinction se construit localement. Elle s'articule selon la praxis, elle *est* l'articulation interne à la praxis, sa réflexivité. Je dirais même : son sens.

Je voudrais illustrer à travers deux courtes analyses de séquences filmiques ce que j'entends par sens réflexif, jeu énonciatif, force pragmatique, des images. Je voudrais montrer qu'il est difficile de croire à une sémiotique par niveaux assignés (niveau de l'énoncé/niveau de l'énonciation) et marques déjà données (déictiques, simulacres, etc.) et, en même temps, être sensible aux dynamiques sémiotiques qui se jouent dans l'image et qui consistent précisément à produire des nivellements locaux, voire plutôt des reliefs changeants.

2. Une analyse du « sens » d'une scène de film : la fantaisie amoureuse dans *Le Plaisir* de Max Ophüls

La première séquence dont je vais esquisser une analyse sémiotique est tirée du film *Le Plaisir*, de Max Ophüls (1952). Il s'agit de l'histoire de la maison Tellier, maison close d'une ville normande qui ferme ses portes pour un week-end, parce que sa patronne, Mme Tellier, décide d'aller assister à la première communion de sa nièce, à la campagne, et d'emmener toutes ses employées, dans une joyeuse escapade. Dans la scène qui nous intéresse, on retrouve la petite troupe de ces femmes de plaisir dans le train de l'aller. L'une d'elles, Mme Rosa, fredonne alors une chanson, qui constitue un leitmotiv du film et est donc reconnue par le spectateur et associée aux prostituées et au thème du plaisir. C'est en effet une chanson d'époque qui est notoirement grivoise et c'est pourquoi, lorsque Mme Rosa chantonne cet air face à un couple de vieux paysans qui voyagent dans la même voiture, Mme Tellier la réprime. Alors Mme Rosa essaie de se rattraper : elle raconte que c'est son mari qui lui aurait appris cette chanson, son mari si amoureux et dévoué...

Or, ce dont je voudrais rendre compte ici, c'est la légèreté et l'émotion rare d'une telle scène qui montre que l'histoire du mari est un mensonge. La scène fait comprendre au spectateur, avec une grande délicatesse, que le mari de Mme Rosa n'existe pas, ni encore moins tous les délices qu'il lui offre, raconte, chante, et que Mme Rosa détaille avec tant de transport face à ses compagnons de voyage. Par quels moyens la scène est-elle affectée d'un tel sens ?

Voici une première analyse, qui scande la scène en quatre temps :

tion de cette dernière, en comparaison aussi avec des questions classiques de la théorie de l'énonciation, je me permets de renvoyer à un travail précédent (Tore 2013).

1. Au préalable, les collègues de Mme Rosa, montrées ensemble en plan moyen, s'étonnent du « mari » de cette dernière ou alors en confirment l'existence (Figure 1).
2. Émerge alors une musique de fosse (ou musique *over*, extra-diégétique), qui reprend le même air que Mme Rosa fredonnait à l'instant et qu'elle a dû interrompre, et qui est à présent portée par un orchestre de cordes.
3. Avec l'émergence de la musique de la prostituée, émerge aussi son visage, qu'un zoom-avant très lent va extraire du groupe, jusqu'à ce qu'on ne voie que lui, dans l'enchantement, avec une bouche qui raconte mélancolique et des yeux brillants éperdus (Figures 2 et 3). De manière plus analytique, on notera qu'il est question ici : (i) du passage d'un plan moyen sur l'ensemble de la scène à un gros plan sur le visage de la protagoniste ; (ii) d'un passage qui est affiché, puisqu'il n'est pas effectué par une coupe franche mais par un zoom, c'est-à-dire une image qui montre sa propre opération de focalisation (donc une focalisation autoréflexive) ; (iii) d'un passage qui culmine sur une image qui est éclairée intensivement.
4. Au moment où la protagoniste est sur le point de sortir du vague, d'énoncer les mots fabuleux que son homme lui dit, elle affirme les avoir oubliés. Mais juste un instant avant, on avait déjà quitté son visage en gros plan et retrouvé le groupe initial en plan moyen. En outre, à ce moment-là, la musique de fosse disparaît sans crier gare, sans qu'on s'en rende compte (Figure 4).

Il apparaît que la figuration de la scène est mise sous tension : elle semble être traversée par une intensité qui augmente progressivement (le passage de 1 à 2 et puis de 2 à 3) et qui, à son acmé, s'évapore comme une bulle d'air, disparaît avec la même délicatesse selon laquelle elle avait surgi (le passage de 3 à 4). Il y a bien, ici, une transformation continue qui traverse plusieurs seuils d'intensités : d'abord ceux de l'émergence, puis ceux du déploiement, enfin ceux de la dissolution. Mais émergence, déploiement, dissolution de quoi ? Est-ce d'un objet donné à voir ou entendre, est-ce à tout le moins d'un signe tangible ? Pas exactement. Il s'agit certainement d'une dynamique sémiotique qui emporte quelque chose qui est donné à voir et à entendre, quelque chose qui est lié à la bouche et aux yeux de la protagoniste, et même à ses oreilles (quelque chose qui est lié aussi à la musique qu'elle fredonne en souvenir du mari, qu'elle est en train de revoir dans son imagination, et aux mots qu'elle essaie de retrouver dans sa mémoire). Mais ce « quelque chose » n'est pas une figure, ni un signe : c'est un sens. C'est le sens d'un mensonge auquel on veut faire croire les autres et soi-même, le sens d'une fantaisie amoureuse.

En d'autres termes, le mensonge et la fantaisie amoureuse ne sont pas à proprement parler contenus dans la scène, figurés, énoncés. La scène, si on veut l'analyser finement, ne *dit* pas qu'il y a mensonge, fantaisie amoureuse. Aucun signe, aucune marque n'atteste que Mme Rosa n'a pas de mari ; ni ne le nie non plus. Le mensonge sentimentale, ici, *ce n'est donc pas une prédication du discours de la scène du film*. Il est plutôt *la manière dont on fait valoir ce qui est*



Figure 1. Plan moyen



Figure 2. Début du zoom



Figure 3. Fin du zoom



Figure 4. Retour au plan moyen

prédiqué, énoncé, dit : on entend cela, on le regarde *comme* un mensonge, comme une fantaisie. Selon une opposition pragmatiste essentielle : la scène *montre* ce qui se passe comme étant un mensonge et ne le *dit* pas. Ou encore : le mensonge n'est pas une *signification*, mais un *sens* de la scène ; il n'est pas dans la *transparence* de ce qui est dit, figuré, mais dans ce qu'on fait *moyennant* ce qui est dit, figuré ⁶. (La preuve : il est discutable ou il peut rester inaperçu qu'on ait affaire à un mensonge amoureux, alors qu'il est assez indiscutable et évident que Mme Rosa est en train de fredonner, en est réprimandée, s'en justifie, etc. Nous avons bien deux dimensions sémiotiques différentes, qu'on peut appeler, si l'on veut, le sens et la signification. Non pas que le sens soit toujours opaque et la signification transparente – nous n'avons pas la place ici pour développer cette question *in extenso* ; mais on peut concevoir le sens comme le pli réflexif de la signification : ce qu'on fait à travers les signes employés, et qui n'existe qu'en eux.)

Nous avons besoin de distinguer, au sein même d'une scène de film, entre, d'une part, une figuration, une représentation, une signification, c'est-à-dire une construction d'un référent (par exemple une prostituée qui est dans le train, fredonne, puis raconte d'où vient la chanson qu'elle fredonne) et, d'autre part, une force figurale, une rhétorique de la présentation, un sens qui affecte tout cela, c'est-à-dire un jeu autoréférentiel, réflexif (par exemple le vouloir faire-croire à cette représentation même de l'amour idyllique conjugal : vouloir-faire-croire les autres et puis, et surtout, soi-même). Il est important de ne pas abandonner la différence analytique entre, d'une part, le dit, la dimension locutive, et, d'autre part, ce qui est fait dans l'acte de dire, la dimension illocutive. Ou entre, d'une part, le voir, la transparence, et, d'autre part, le voir-comme, l'opacité. Ce ne sont pas là deux niveaux distincts de l'image, de la scène, de l'objet sémiotique ; il s'agit plutôt d'une tension *entre* deux dimensions qui s'entrecroisent au sein de l'objet même. Le mensonge n'est pas le « méta » de la scène, son explication ou commentaire interne, mais simplement la valeur, ou la force, de celle-ci.

En outre, le mensonge, qui est un fait énonciatif, n'a aucun besoin de signes énoncés. Certes, la modulation intensive du cadrage (le zoom avant), de l'éclairage (qui fait briller le gros plan), de la musique (qui arrive comme une vague douce) n'y sont pas pour rien. Ils contribuent tous au profilage de cette véritable courbe figurale de la scène, cette torsion, cette autoréflexion. Toutefois, ils ne tiennent pas tout à fait un discours « méta » : ils ne commentent pas, ils ne superposent pas à quelque chose de donné avant eux ; ils ne sont pas à vrai dire le plan de l'expression dont le contenu serait le mensonge. Le cadrage, l'éclairage, la musique, etc., ne sont pas non plus les signes que le film peut convoquer, les simulacres que l'énonciation projette à coup sûr : ce sont des moyens trop ténus, trop inconsistants en soi. Ils ne sont sans doute pas des traces plus importantes que d'autres dans la quête de pistes pour remonter sur le niveau de l'énonciation.

6. Pour se limiter à une seule référence pour telle approche pragmatiste, on se rapportera à l'étude essentielle de Récanati (1979). Pour l'ensemble de cette terminologie et son questionnement théorique, je me permets de renvoyer encore à Tore (2013).

Certes, ces moyens existent au-delà du film : ils constituent donc, en quelque sorte, un répertoire. Ils existent dans d'autres films, dans toute une praxis du cinéma (c'est le cas par exemple du gros plan d'un acteur déjà vu) ou même ailleurs que dans la praxis du cinéma (c'est le cas par exemple de la situation de devoir réparer une gaffe et raconter un mensonge). Mais le sens qu'ils construisent ne pourra qu'être intrinsèquement lié à la scène et le film auquel ils appartiennent. Dire qu'ils existent ailleurs et que, par là, ils peuvent être reconnus et répertoriés, c'est comme dire qu'ils sont des ingrédients qui, bien que disponibles, ne fonctionnent que, à chaque fois, dans une assiette particulière. Surtout – et cette question est pour moi essentielle –, d'un côté, ces ingrédients font partie de la forme de l'assiette qu'on mange ; de l'autre côté, lorsqu'on mange l'assiette, on peut savourer les ingrédients *en tant que tels* si l'on y tient, si l'on aiguise et analyse notre perception, dans un jeu réflexif (mais on peut tout aussi bien les ignorer : on peut déguster une assiette sans en connaître les ingrédients, on peut voir une scène sans se focaliser sur ses moyens).

3. Une autre analyse de « sens » d'une scène de film : le coup de foudre dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock

J'ai soutenu que le mensonge, la fantaisie sentimentale de Mme Rosa ne sont pas le contenu « méta » de la scène, son niveau supérieur énonciatif ; ils sont simplement la scène en tant que telle, en tant que construction sémiotique d'un certain type, d'une certaine force, d'un certain mode. Et qu'une fois une telle perspective adoptée, on peut noter que ce mode, cette force, ce type de construction de la scène existent aussi grâce à des moyens propres à la praxis du cinéma : des moyens qu'on retrouve dans *certaines autres films*. Je voudrais analyser maintenant l'un de ces autres films : des images qui fonctionnent selon une même praxis. Je me propose ainsi d'illustrer et souligner davantage comment concevoir une étude sémiotique, et plus précisément énonciative, des images avec le double outil de la « réflexivité » et de la « praxis » (en d'autres termes : avec la conception du jeu énonciatif comme d'une réflexivité de la praxis).

On analysera le film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (*Sueurs froides*, 1958) et, plus précisément, la très célèbre scène qui se situe aux premières minutes. Son protagoniste est un détective, à qui un ancien ami voudrait confier un cas délicat : faire la filature de sa femme. Le détective hésite, l'ami insiste et lui propose de rencontrer sa femme une seule fois, de loin, pour se faire une idée de celle-ci et imaginer la possibilité de l'espionner. Ainsi, il lui dit qu'il passera boire un verre avec elle à tel restaurant à telle heure et que le détective n'aura qu'à se poster et se tenir à l'écart pour les observer... (Figure 5).

Or, ce que je voudrais analyser ici, c'est le fait à la fois simple et fuyant que voici : la scène montre (semble montrer ?) un coup de foudre du protagoniste envers la femme. Ce que je souhaiterais interroger est simplement comment *théoriser* cela : par quels outils d'analyse voir ce fait, le pointer, l'articuler. Par quelle voie approcher ce fait sémiotique basique et pourtant infiniment complexe et incertain, évident et à la fois discutable (mais justement : comment le mettre en évidence ou comment le discuter ?).



Figure 5. Début : le protagoniste posté (plan moyen)

Pour commencer, on pourrait dire que, tout comme pour le mensonge doux de la prostituée, ici, le coup de foudre du policier est, pour ainsi dire, *la manière dont tournent les choses figurées*. D'un certain point de vue, le coup de foudre n'est pas figuré : il est le sens de ce qui est figuré. Le coup de foudre, pour employer toujours la bipolarité (sans doute simpliste) de Wittgenstein, n'est pas dit mais montré.

Sur cette base et pour pousser l'analyse, on pourrait identifier aussi les moyens que la praxis du cinéma mobilise pour alimenter ce sens du « foudroieusement amoureux ». On verrait alors qu'ils sont assez proches de ceux qu'on a vus dans *Le Plaisir*. Les voici :

1. un plan qui cerne l'ensemble de la scène (Figure 6) ;



Figure 6. Plan d'ensemble



Figure 7. Travelling vers la femme



Figure 8. Sortie de la femme, « encadrée » (début)



Figure 9. Passage de la femme, « picturale » (profil, gros plan éclairé)

2. une musique romantique de fosse (musique *over* ou extra-diégétique) qui apparaît progressivement avec l'apparition de la femme et qui couvre tous les sons internes à la scène (les sons diégétiques) ;
3. un travelling avant ensuite vers elle et puis, lorsque la femme se lève de table, l'extraction de son visage jusqu'au gros plan, jusqu'à l'intensification maximale de sa présentation à cause de (i) sa position en profil, très picturale, et (ii) l'intensification simultanée de l'éclairage (qui éclaire aussi le fond de l'image et les velours rouges qui tapissent le restaurant) (Figures 7, 8, 9) ;
4. le retour à la solitude du protagoniste, une fois la femme partie (l'apparition n'a duré que quelques secondes) (Figures 10 et 11).



Figure 10. Sortie de la femme, « encadrée » (fin)



Figure 11. Fin : retour sur le protagoniste (gros plan)

On peut ajouter aussi que, bien sûr, le fond de velours rouge joue un certain rôle dans cette sémiotique de l'éclosion passionnelle. Et les dispositifs de cadrages internes à l'image (d'images dans l'image, comme on dit), y jouent encore plus : les seuils et les miroirs qui encadrent et exaltent la véritable

épiphany de la femme. Mais il faut s'empresse à ajouter que tout cela, comme la musique romantique, le travelling, etc. demeurent bien trop génériques, et donc insuffisants en soi pour qu'une scène soit affectée d'un sens amoureux. Et pourtant, ici, ils sont suffisants : ici où l'on figure, on représente, on dit, le regard fixe et perdu d'un homme et l'apparition élégante et distante d'une femme. Je veux dire par là que, d'une part, les velours rouges, la musique romantique, le travelling, l'éclairage intensif, etc. ne sont pas en soi les signifiants, ou les marques du sens amoureux ; d'autre part, ils sont la manière de plier la figuration de l'homme solitaire et hébété dans un sens amoureux.

La musique romantique de fosse porte-elle un commentaire *sur* l'histoire racontée, tient-elle un discours méta ? Il me semble qu'on peut se contenter de dire que la musique *modalise* ce que la scène dit, énonce⁷. De même : est-il intéressant de parler, pour les mouvements de la caméra, de déictiques énoncés, de simulacres d'une subjectivité énonçante ? Je crois qu'on peut les appeler simplement moyens de pointage, de rapprochement, *intensificateurs* de la perception. Ce serait là des moyens qui, en quelque sorte, *font remarquer la perception alors même qu'ils la rendent possible*, ils produisent une focalisation alors même qu'ils ouvrent le champ du voir et du savoir.

Ces moyens sont donc, certainement, réflexifs : ils portent (aussi) sur leur propre emploi. Et ils sont praxiques : ils n'ont de jeu que dans un certain cinéma qui les privilégie (ainsi dira-t-on que des films aussi différents que *Le plaisir* et *Vertigo* sont le produit d'une même « praxis » du cinéma – mais je ne pense pas qu'il faille aller jusqu'à dire qu'ils parlent le même « langage »).

4. Conclusions sur la praxis réflexive

J'ai essayé de souligner l'épaisseur, l'opacité en quelque sorte, de deux représentations, deux figurations filmiques : leur jeu figural, leur dynamique proprement énonciative.

J'ai aussi voulu suggérer qu'il semble difficile de restituer un tel jeu si l'on pense que ce dernier appartient à un niveau supérieur que celui du simple film : si on l'arrache à la figuration pour le rendre « méta ». Car, certes, le fond rouge de *Vertigo* ou les yeux brillants de Mme Rosa permettent de modaliser la scène, l'épaissir, la tordre, mais ils sont bien des éléments de la scène elle-même, de ce qu'elle dit, de ce qu'elle figure. Toute la question de la réflexivité, et de l'incertitude des « marques » est là. Car le sens énonciatif, la force pragmatique de la scène est présente dans tous ses éléments. Pourtant, ces mêmes éléments, ou une partie, ou un ensemble de leurs variations, transitent de film en film : c'est la question de la praxis...

7. Je reprends ici l'idée même qui a permis à Bally (1932, « Première section : Théorie générale de l'énonciation ») d'inventer la théorie de l'énonciation : il n'y a pas de parole sans un positionnement face à celle-ci, une « réaction », un « *modus* ». La parole a alors une dimension *dictale*, où elle produit une représentation, et une dimension *modale*, où l'on présente cette représentation même. Ducrot (1986) a bien montré, à son tour, que cette conception n'implique nullement une approche scolaire qui consisterait à voir *dictum* et *modus* comme deux cases où ranger les parties du discours – nous ajouterons : ni elle ne permet de penser au *modus* comme le niveau surplombant le *dictum*. Ce ne sont là que deux dimensions, deux aspects du même fait de langage.

J'en reviens ainsi à mes deux doutes initiaux sur : le regard positif qu'on peut porter sur l'énonciation énoncée et le regard analytique sur la sémiotique par niveau. *L'énonciation énoncée* : ne doit-on pas admettre que, dans un film de fiction classique, le travelling avant ou la musique de fosse sont non pas tant des marques sûres que des coups de pouce allusifs au problème de comment prendre la figuration du film ; car le problème existerait aussi sans ces moyens de la praxis ? *La sémiotique par niveaux* : ne doit-on pas admettre que voir une scène de film *comme* une fantaisie amoureuse ou un coup de foudre, ce n'est nullement lui attribuer simplement une qualité en ajout (au niveau de l'énonciation), qui ne changerait rien au prétendu niveau inférieur (le niveau de l'énoncé, de la figuration filmique) ; mais c'est, au contraire, voir cette même scène de manière différente : la reconfigurer de fond en comble ?

Références

- BALLY Charles, 1965 (1932), *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, Leroux ; IVe éd. Bern, Francke.
- BENVENISTE Émile, 1958, « De la subjectivité dans le langage », *Journal de psychologie*, n° 55, p. 257-265 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, chap. 21.
- BENVENISTE Émile, 1963, « La philosophie analytique et le langage », *Études philosophiques*, n° 1, p. 3-11 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, chap. 22.
- BENVENISTE Émile, 1970, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, p. 12-18 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, chap. 5.
- BAXANDALL Michael, 1991 (1985), *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press (traduction française *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Chambon).
- BURCH Noël, 1991, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan.
- DAMISCH Hubert, 1993 (1987), *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- DUCROT Oswald, 1986, « Charles Bally et la pragmatique », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 40, p. 13-37 ; repris dans *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, chap. 7.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÈS Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HJELMSLEV Louis, 1971 (1943), *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Munksgaard (traduction française *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit).
- METZ Christian, 1991, *L'Énonciation impersonnelle ou Le Site du film*, Paris, Klincksieck.
- RÉCANATI François, 1979, *La Transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil.
- TORRE Gian Maria, 2013, « La réflexivité : une question unique, des approches et des phénomènes différents », *Signata – Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, n° 4, p. 53-83.

Sommaire

Préface : Énonciation restreinte, énonciation généralisée	9
Jean-Marie Klinkenberg	
Introduction	17
Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin, Audrey Moutat	

Première partie

Énonciation et pratiques de l'audiovisuel

1. Corps, énonciation et dispositifs audio-visuels	27
Jacques Fontanille et Alberto Condé Adana	
2. Prothèses de la subjectivité. L'appareil formel de l'énonciation dans l'audiovisuel	53
Claudio Paolucci	
3. Pour une pragmatique des images	69
Gian Maria Tore	

Deuxième partie

Énonciation et perception.

Cas de la peinture, de la photographie et du numérique

4. Questions de sémiotique visuelle. Énonciation énoncée et expérience de l'œuvre d'art	85
Marion Colas-Blaise	
5. L'énonciation visuelle, une théorie pour le portrait	101
Anne Beyaert-Geslin	
6. Énonciation visuelle et énonciation textuelle, picturale ou photographique	111
Odile Le Guern	
7. L'énonciation et ses miroirs	123
Jean-François Bordron	
8. Énonciation cinétique et seuils d'iconicité	141
Verónica Estay Stange	
9. L'énonciation vidéoludique : analyse du jeu <i>Portal</i>	155
Fanny Barnabé	

10. Interactivité de l'image et négociation du point de vue.
 Quelques distinctions dans la schématisation épisémotique 179
 Vivien Lloveria

Troisième partie

Énonciation et métalangage visuel

11. L'énonciation visuelle entre réflexivité et métalangage 193
 Maria Giulia Dondero
12. Le système énonciatif à l'épreuve du champ visuel 207
 Audrey Moutat
13. Usages métalinguistiques de l'énonciation visuelle et audiovisuelle :
 substitutions analogiques ou opérations langagières ? 221
 Sylvie Périneau-Lorenzo
14. Le visuel et ses tentations métalinguistiques : un essai exploratoire 239
 Pierluigi Basso Fossali

Comité scientifique

Anne Beyaert-Geslin, Université Bordeaux Montaigne
 Maria Giulia Dondero, FNRS/Université de Liège
 Jean-Marie Klinkenberg, Université de Liège
 Audrey Moutat, Université de Limoges
 Jean Cristtus Portela, UNESP Araraquara
 François Provenzano, Université de Liège
 Alain Rabatel, Université Lyon I